

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

Número

20

Julio
Diciembre
2021

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

EDITORES/AS

ADRIÁN CONTRERAS GUERRERO
Universidad de Granada
YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada

EDITORES/AS ADJUNTOS/AS

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
Universidad de Granada
MARÍA TERESA SUÁREZ MOLINA
CENIDIAP, INBAL, México
GLORIA ESPINOSA SPÍNOLA
Universidad de Almería

REVISIÓN DE TEXTOS

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

COMITÉ CIENTÍFICO/ASESOR

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
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
PAULA JIMENA MATIZ LÓPEZ
Universidad Externado de Colombia
CLAUDIA MATTOS
Universidad Estatal de Campinas, Brasil

MARÍA ISABEL MAYORGA HERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Colombia
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
Università 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
ANA ZABÍA DE LA MATA
Museo de América. Madrid
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

revistaquiroya@ugr.es / 958241768

PÁGINA WEB

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/quiroya>

COLABORAN

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

José del Pozo. Ave. Aguada sobre papel verjurado, 29 x 34 cm.
1790. © Museo Naval de Madrid. Madrid. España.

ISSN 2254-7037



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Índice

Artículos

El valor universal excepcional de los sitios de memoria de la esclavitud en Cuba <i>Nilson Acosta Reyes</i>	10-26
Galones de librea con escudos de armas de familias cubanas <i>Juan Carlos du Bouchet de la Figuera</i>	28-40
Paradojas de la sustentabilidad. Reflexiones sobre su abordaje en el patrimonio <i>Nahir Meline Cantar</i>	42-53
Félix de Oviedo (1577-1618): arte y negocios con destino a Indias <i>Gloria Espinosa Spínola</i>	54-62
Dibujos de una plaza de toros neomudéjar en Jerez de la Frontera, 1893 <i>José Carlos Galán Jiménez, Antonio Gámiz-Gordo y José María Gentil Baldrich</i>	64-78
Julio Pascual. Rejería de Casa de Cervantes del Real Colegio de España en Bolonia <i>Ignacio José García Zapata y Álvaro Pascual Chenel</i>	80-94
El oratorio de San Felipe Neri de la Antigua después del temblor de San Miguel <i>Erika B. González León</i>	96-105
El sevillano José del Pozo. Viajero y profesor de dibujo en Lima (Perú) <i>Anthony Michael Holguín Valdez</i>	106-118
Ejemplos de virtud: los Santos Fundadores de la sacristía de San Pedro en Lima <i>Cécile Michaud</i>	120-134
Escultores españoles del siglo xvii en el Virreinato del Perú <i>Jesús Porres Benavides</i>	136-149
San Pedro y San Pablo, una pareja de cuadros de Murillo <i>Víctor Daniel Regalado González-Serna</i>	150-160

El Privilegio rodado medieval. Cuando el documento resulta especialmente bello <i>Antonio Sánchez González</i>	162-175
La comparsa La Placita (1938-1958): patrimonio inmaterial del carnaval santiaguero <i>Ismael Sarmiento Ramírez y Irene Cruz Guibert</i>	176-190
Entrevistas	
Teresa Laguna Paúl. Una vida consagrada a la búsqueda de la excelencia <i>Juan Clemente Rodríguez Estévez</i>	194-209
Reseñas	
Terán Bonilla, José Antonio (Coord.). <i>Itinerarios culturales del barroco en México. Región Puebla, Tlaxcala y Veracruz</i> <i>Julio Glockner Rossainz</i>	212-214
Contreras-Guerrero, Adrián. <i>Historia del retablo neogranadino (1550-1800)</i> <i>Juan Ricardo Rey-Márquez</i>	215-216
Gámez Casado, Manuel. <i>El ingeniero militar Sebastián van der Borcht De Flandes a Sevilla</i> <i>Miguel Ángel Nieto Márquez</i>	217-218
Pérez Miguel, Liliana. <i>"Mujeres ricas y libres". Mujer y poder: Inés Muñoz y las encomenderas en el Perú (s. XVI)</i> <i>Carmen Poblete Trichilet</i>	219-220
Von Thüngen, Maximiliano. <i>Ruinas Jesuíticas, paisajes de la memoria. El Patrimonio Cultural de los antiguos pueblos de guaraníes</i> <i>María Laura Salinas</i>	221-222

Index

Articles

The Outstanding Universal Value of Slavery Memorial Sites in Cuba <i>Nilson Acosta Reyes</i>	10-26
Ribbons with coat of arms in liveries of Cuban families <i>Juan Carlos du Bouchet de la Figuera</i>	28-40
Paradoxes of sustainability. Reflections on its approach in heritage <i>Nahir Meline Cantar</i>	42-53
Félix de Oviedo (1577-1618): art and business destined to Indias <i>Gloria Espinosa Spínola</i>	54-62
Drawings of a Neo-Mudejar bullring in Jerez de la Frontera, 1893 <i>José Carlos Galán Jiménez, Antonio Gámiz-Gordo y José María Gentil Baldrich</i>	64-78
Julio Pascual and the grille of Casa de Cervantes of the Royal College of Spain in Bologna <i>Ignacio José García Zapata y Álvaro Pascual Chenel</i>	80-94
The Oratory of Saint Philip Neri of La Antigua after the earthquake of San Miguel <i>Erika B. González León</i>	96-105
The sevillian José del Pozo. Traveller and drawing teacher in Lima (Peru) <i>Anthony Michael Holguín Valdez</i>	106-118
Mirrors of virtue: the founding saints of the sacristy of San Pedro in Lima <i>Cécile Michaud</i>	120-134

Spanish sculptors of the 17th century in the viceroyalty of Peru <i>Jesús Porres Benavides</i>	136-149
Saint Peter and Saint Paul, two portraits by Murillo <i>Víctor Daniel Regalado González-Serna</i>	150-160
The medieval rodado privilege. When the document is created particularly beautiful <i>Antonio Sánchez González</i>	162-175
The Comparsa La Placita (1938-1958): intangible heritage of the carnival of Santiago de Cuba <i>Ismael Sarmiento Ramírez</i>	176-190
Interviews	
Teresa laguna Paúl. A life devoted to the pursuit of excellence <i>Juan Clemente Rodríguez Estévez</i>	194-209
Book Reviews	
Terán Bonilla, José Antonio (Coord.). <i>Itinerarios culturales del barroco en México. Región Puebla, Tlaxcala y Veracruz</i> <i>Julio Glockner Rossainz</i>	212-214
Contreras-Guerrero, Adrián. <i>Historia del retablo neogranadino (1550-1800)</i> . <i>Juan Ricardo Rey-Márquez</i>	215-216
Gámez Casado, Manuel. <i>El ingeniero militar Sebastián van der Borcht. De Flandes a Sevilla</i> <i>Miguel Ángel Nieto Márquez</i>	217-218
Pérez Miguel, Liliana. "Mujeres ricas y libres". <i>Mujer y poder: Inés Muñoz y las encomenderas en el Perú (s. XVI)</i> <i>Carmen Poblete Trichilet</i>	219-220
Von Thüngen, Maximiliano. <i>Ruinas Jesuíticas, paisajes de la memoria. El Patrimonio Cultural de los antiguos pueblos de guaraníes</i> <i>María Laura Salinas</i>	221-222

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



EL VALOR UNIVERSAL EXCEPCIONAL DE LOS SITIOS DE MEMORIA DE LA ESCLAVITUD EN CUBA

THE OUTSTANDING UNIVERSAL VALUE OF SLAVERY MEMORIAL SITES IN CUBA

Resumen

En este artículo se fundamenta el Valor Universal Excepcional de una serie de bienes relacionados con la esclavitud en Cuba que pueden contribuir a una mayor representatividad del tema en la Lista del Patrimonio Mundial; la investigación parte del inventario de bienes identificados y aborda el estudio de su integridad, autenticidad y valores, así como su gestión y análisis comparativo, en correspondencia con los postulados de la Convención para la protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural.

Palabras clave

Cuba, Esclavitud, Patrimonio Mundial, Valor Universal Excepcional.

Nilson Acosta Reyes

Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. La Habana, Cuba.

Máster en Arquitectura (Instituto de Arquitectura y Construcción de Alma Atá, Kazajistán), es vicepresidente del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, presidente de la Comisión Nacional de Monumentos y Punto Focal de Cuba para la Convención del Patrimonio Mundial. Fue secretario general de ICOMOS Cuba entre 2002 y 2013 y ha sido consultor de la UNESCO para asuntos relativos al Patrimonio Mundial y los Sitios de Memoria de la Ruta del Esclavo.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 22/III/2021
Fecha de revisión: 29/X/2021
Fecha de aceptación: 30/X/2021
Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

This paper discusses the Outstanding Universal Value of a tentative serial nomination of Cuban properties related with slavery, the research starts from the inventory of identified properties and addresses the study of their integrity, authenticity and values, as well as their management and comparative analysis, in correspondence with the postulates of the World Heritage Convention.

Key words

Cuba, Outstanding Universal Value, Slavery, World Heritage.

ORCID: 0000-0002-6243-5208

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0001>

EL VALOR UNIVERSAL EXCEPCIONAL DE LOS SITIOS DE MEMORIA DE LA ESCLAVITUD EN CUBA

INTRODUCCIÓN

La identificación de los bienes más representativos de la esclavitud en Cuba, su protección, reconocimiento y gestión ha sido tema de investigación en las dos últimas décadas, particularmente después del lanzamiento del proyecto *La Ruta del Esclavo* por la UNESCO en 1994¹.

La realización de un inventario preliminar en 1999, el cual se ha venido ampliando en el tiempo, ha permitido establecer prioridades de conservación del legado histórico cultural asociado a la esclavitud. Este artículo describe y fundamenta el proceso de selección de una serie de bienes que, por sus valores, fundamentación de criterios, autenticidad, integridad y gestión pudiera ser portadora de un valor universal excepcional², y en consecuencia ser nominada a la Lista del Patrimonio Mundial de la Convención para la protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de la UNESCO³.

1. EL VALOR UNIVERSAL EXCEPCIONAL DE LOS SITIOS CUBANOS

1.1. Selección de los elementos de la serie

Teniendo en cuenta las particularidades en que se manifestó la esclavitud en Cuba⁴, en diferentes actividades, principalmente agro-productivas, así como la diversidad de monumentos, conjuntos y sitios que la testimonian, la mejor manera de fundamentar una nominación es mediante una serie de bienes.

Para la selección de los bienes que conforman la serie⁵ se tomó como punto de partida el inventario sobre los sitios de memoria de la esclavitud en Cuba, que en su última actualización de 2018 reporta 823 sitios.

Partiendo de la premisa de la Convención de Patrimonio Mundial de que los bienes potenciales a ser nominados para una serie, de conjunto, deben ser portadores de valores excepcionales, el estudio se centró en aquellos previamente

11



Fig. 1. Eduardo Laplante. Libro de los ingenios: Ingenio Flor de Cuba. Grabado. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba. Fotografía: Autor

declarados Monumento Nacional⁶; 16 en total⁷, descartando aquellos que hoy no tienen tal condición⁸.

Por otra parte, el estudio de los bienes no siempre llegó a conclusiones definitivas que sustenten planteamientos categóricos, científicamente probados, con relación al valor demostrado o la integridad y autenticidad de sus atributos, de modo que la relación de bienes a conformar la serie se redujo a ocho componentes.

1.2. Análisis de los criterios del Valor Universal Excepcional

Tras analizar los valores presentes en los sitios seleccionados y los posibles criterios de valor

universal excepcional, se concluyó que son aplicables los siguientes:

- ii. Atestiguar un intercambio de valores humanos considerable, durante un período de tiempo concreto o en un área cultural del mundo determinada, en los ámbitos de la arquitectura o la tecnología, las artes monumentales, la planificación urbana o la creación de paisajes.

El conjunto de bienes que integra la serie testimonia la significativa interrelación de valores, tradiciones y conocimientos entre europeos y africanos a lo largo de casi cuatro siglos de esclavitud, en un sinnúmero de manifestaciones, como la construcción de edificaciones de disímiles tipologías, la creación de paisajes culturales vinculados a los sistemas de plantaciones

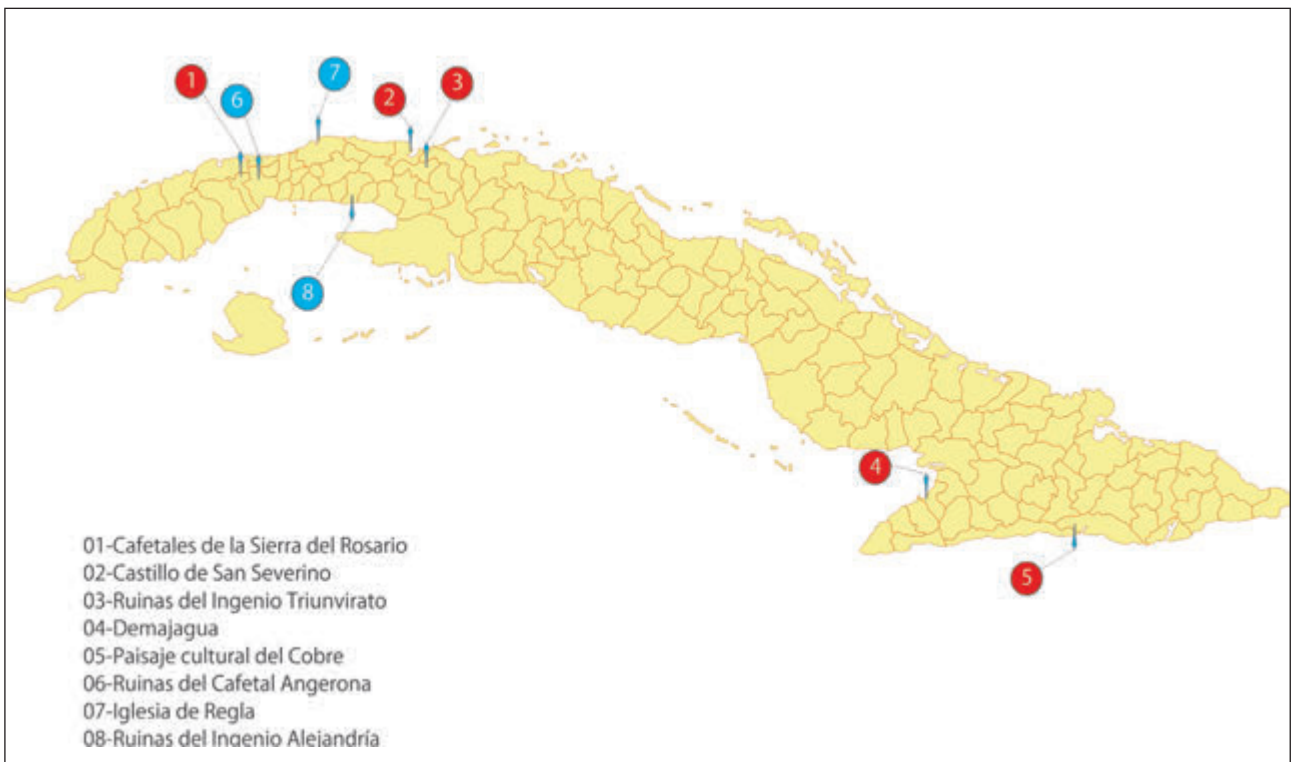


Fig. 2. Localización de los bienes patrimoniales seleccionados. 2020. Imagen: Autor.

y la minería⁹. El colosal desarrollo de la industria azucarera en este periodo fue el resultado de la convivencia de la sociedad esclavista con la introducción de novedosos procesos tecnológicos.

El Castillo de San Severino es una construcción edificada con mano de obra esclava que responde a los cánones del arte militar renacentista italiano introducido en el nuevo mundo¹⁰.

La arquitectura doméstica de las plantaciones, tanto azucareras, como de café, se caracterizaron por su riguroso trazado, elegancia y lujo; dotadas de jardines, terrazas y una distribución espacial muy cercana a los referentes europeos, las cuales convivían con los barracones y poblados de esclavos; el conjunto de cafetales de la Sierra del Rosario, el cafetal Angerona, así como el ingenio Triunvirato dan fe de ello.

El proceso de formación de paisajes culturales vinculados a la producción de azúcar y café fue el resultado del trabajo esclavo y la introducción de técnicas y conocimientos que comienza con la entrada de estas especies oriundas del sudeste asiático y norte de África respectiva-



Fig. 3. Castillo de San Severino. 2013. Matanzas. Cuba. Fotografía: Julio Larramendi.



Fig. 4. Restos arqueológicos de los cafetales de la Sierra del Rosario. 2018. Artemisa. Cuba. Fotografía: Autor.

mente. La producción a gran escala fue posible gracias a la llegada de métodos de cultivo, de aprovechamiento del agua, de ingeniería para la construcción de caminos, acueductos y vías férreas, así como la aplicación de los avances de la Revolución Industrial, cuyo principal aporte al proceso fue la adaptación de la máquina de vapor como fuente de locomoción del ferrocarril¹¹ y el surgimiento del ingenio¹². Inglaterra, Estados Unidos y Francia tuvieron un rol protagónico en el intercambio de valores generados.

En la producción azucarera fue donde mejor se manifestaron estas influencias; tal es el caso de Triunvirato, Demajagua y Alejandría. “ii. aportar un testimonio único o al menos excepcional

sobre una tradición cultural o una civilización viva o desaparecida”.

La serie evidencia elementos disímiles de una sociedad y cultura claramente definidas, que predominó por siglos en el proceso de colonización del nuevo mundo; las sociedades esclavistas, en tal sentido, son ejemplos de la forma de organización, institucionalidad, estructura social, tecnología y explotación de los recursos económicos.

Culturalmente, estos bienes tienen la capacidad de testimoniar visiones del mundo, ideologías, creencias, valores y costumbres que se forjaron en el proceso de colonización y nacimiento de nuevas naciones en la región. A la par, constitu-

yen un ejemplo excepcional de resistencia cultural de los esclavos, devenida en una tradición de sus descendientes.

No se puede entender el entramado económico y social del Caribe y del proceso colonial en la región sin conocer la plantación, su estructura organizativa, régimen productivo, procesos industriales y agrícolas, las redes de transportes y abastecimiento de agua, la mano de obra esclava, y la tecnología, entre muchos otros detalles de los cuales, en Cuba, los cafetales de la Sierra del Rosario y Angerona y los ingenios Alejandría, Triunvirato y Demajagua son fieles testimonios.

Las minas del Cobre, por su parte, constituyen una evidencia única del proceso inicial de la colonización, cuando la principal actividad

económica estuvo asociada a la extracción de metales preciosos.

La esclavitud, la discriminación y la crueldad del sistema fue uno de los rasgos más representativo de la sociedad colonial, pues su estructura y funcionamiento giraba alrededor de esta condición y la estratificación social subrayaba la segregación racial y estatus de mercancía de los esclavos. Todos los elementos propuestos en alguna medida reflejan el rol de la esclavitud en la sociedad.

Además de testimoniar aspectos excepcionales de la sociedad esclavista, la serie en cada uno de sus componentes es portadora de una tradición generada en el propio proceso social y económico, la resistencia cultural de la masa de mujeres y hombres sometidos, pero que nunca



Fig. 5. Paisaje Cultural del Cobre. 2013. Santiago de Cuba. Cuba. Fotografía: Julio Larramendi.



Fig. 6. Restos arqueológicos del Ingenio Demajagua. 2013. Granma. Cuba. Fotografía: Julio Larramendi.

renunciaron a sus costumbres, tradiciones, lenguas y creencias. Por el contrario, encontraron en la mina, el cafetal, el ingenio, incluso en el templo religioso católico, la forma de reinterpretar símbolos, códigos y bondades de la naturaleza para enriquecer su cosmovisión y luchar por su libertad.

Los ingenios Demajagua y Triunvirato, el paisaje cultural del Cobre y la cordillera de la Sierra del Rosario son ejemplos de las luchas libertarias y el cimarronaje protagonizado por los esclavos.

v. ser un ejemplo destacado de formas tradicionales de asentamiento humano o de utilización de la tierra o del mar, representativas de una cul-

tura (o de varias culturas), o de interacción del hombre con el medio, sobre todo cuando éste se ha vuelto vulnerable debido al impacto provocado por cambios irreversibles.

El sistema de plantaciones esclavista y la actividad minera constituyeron el arquetipo de la utilización de las tierras del Nuevo Mundo en el proceso de colonización, y en consecuencia, el soporte económico, social y cultural de las sociedades.

Los bienes que conforman la serie, en su gran mayoría son ejemplos excepcionales de este proceso en Cuba y representativos del fenómeno en todo el Caribe, por la interacción de los colonos

con sus dotes de esclavos en el medio natural en que se instalaron las minas, los ingenios y cafetales. Las formas tradicionales de utilización de la tierra, en su mayoría generadores de paisajes culturales, han sufrido cambios irreversibles y continúan expuestos a las presiones y vulnerabilidad del desarrollo, las catástrofes naturales y el cambio climático.

El paisaje cultural del Cobre es un ejemplo elocuente de la actividad minera por siglos, considerada entre las primeras minas de oro y cobre de América, el trabajo esclavo primero y de asalariados después, esculpió la geografía del extremo oriental de la Sierra Maestra hasta nuestros días.

A la plantación azucarera, por su parte, se le atribuye la responsabilidad del desmonte de una gran parte de las áreas boscosas de Cuba para la siembra y cultivo de la caña y la obtención de combustible. El cambio en el uso de la tierra puede catalogarse como el más traumático que sufrió la geografía de la isla, el cual transformó definitivamente el territorio, generó paisajes y asentamientos que constituyen la base de la organización territorial heredada.

Los ingenios Triunvirato, Demajagua y Alejandría constituyen el núcleo industrial, administrativo y sociocultural de extintas plantaciones. Sin embargo, no incluyen dentro de sus límites áreas de cultivo, que constituyen la esencia del



Fig. 7. Monumento al Esclavo Rebelde, ruinas del Ingenio Triunvirato. 2017. Matanzas. Cuba. Fotografía: Autor.

uso de la tierra, a pesar de que Triunvirato y Demajagua conservan un entorno asociado al cultivo de la caña.

El conjunto de cafetales de la Sierra del Rosario, enmarcados en una agreste topografía del noroccidente de Cuba, ocupa un vasto territorio en el que durante la primera mitad del siglo XIX se fue introduciendo la producción de café y en consecuencia la transformación de zonas boscosas en un paisaje donde conviven con el medio natural los vestigios de las casas señoriales, secaderos, tahonas, acueductos, caminos, barracones, cementerios y los sembradíos de café. El cafetal Angerona históricamente formó parte del conjunto y responde al mismo patrón, aunque se ubicó en mejores tierras y topografías.

Otro de los criterios de valor universal excepcional es: “vi. estar directa o materialmente asociado con acontecimientos o tradiciones vivas, ideas, creencias u obras artísticas y literarias que tengan una importancia universal excepcional”.

Los sitios de memoria seleccionados están directamente asociados con acontecimientos de importancia universal, como fue la esclavitud en América y de modo particular en el Caribe, de la cual constituyen un monumento a la memoria de millones de seres esclavizados; con las ideas de independencia y libertad, así como con tradiciones vivas y creencias de las cuales la colosal masa humana esclavizada fue portadora, y que se evidencia en la connotación cultural y religiosa atribuida por las comunidades que los habitan, a los bienes objeto de estudio.

Como se ha detallado en el curso de la investigación, los componentes de la serie tienen un vínculo directo con el proceso esclavista. Mano de obra esclava edificó el Castillo de San Severino, generó el paisaje minero del Cobre, transformó la geografía de la Sierra del Rosario para fundar el complejo sistema productivo y de transporte del café, cultivó

y procesó la caña de azúcar para dar lugar al mayor emporio azucarero colonial en el mundo durante el siglo XIX, del cual los ingenios Triunvirato, Demajagua y Alejandría son representativos.

Todos los bienes expresan las ansias de libertad de los esclavos como seres humanos y de los cubanos como nación, así como una cultura de resistencia¹³. El Cobre vivió la primera sublevación de esclavos documentada en Cuba y una de las más tempranas de América. En el ingenio Demajagua comenzaron las guerras por la independencia de Cuba el 10 de octubre de 1868, la primera acción de Carlos Manuel de Céspedes, el Padre de la Patria, fue otorgarles la libertad a los esclavos y convocarlos a la lucha por la independencia como nación.

El ingenio Triunvirato fue escenario de la más importante sublevación de esclavos en Cuba y en su memoria se erigió el Monumento al Esclavo Rebelde¹⁴; tanto este ingenio, como Alejandría, el cafetal Angerona y otros de la Sierra del Rosario, fueron quemados por las tropas independentistas durante la tea incendiaria¹⁵ liderada por Máximo Gómez y Antonio Maceo en occidente.

Otra forma en que se expresó la lucha de los esclavos por su libertad, fue el cimarronaje. La Sierra del Rosario fue el más importante refugio de cimarrones en el occidente de Cuba¹⁶, la región donde la esclavitud se manifestó con mayor intensidad.

Los templos religiosos y sede de hermandades fueron espacios de conspiración por la libertad, la imagen de la *Virgen de la Caridad del Cobre* acompañó a las tropas mambisas en los campos de batalla y, destacados líderes de la guerra de independencia como Carlos Manuel de Céspedes y Máximo Gómez, le rindieron tributo¹⁷. Otro tanto sucedió en La Habana con la Iglesia de Regla.

Todos los bienes que forman parte de la serie tienen un lugar relevante en la espiritualidad y religiosidad de afrodescendientes y cubanos en general. El culto a las religiones afrocubanas, que se sustentan en las creencias traídas por los esclavos, asume al Santuario Nacional del Cobre¹⁸ y la Iglesia de Regla como auténticos templos propios, mientras que sitios como los antiguos barracones y cementerios de los bienes seleccionados, son venerados y constituyen espacios de ritos y referentes de acendrada pertenencia para las comunidades circundantes.

Si bien los componentes de la serie no fundamentan en conjunto su relación con obras artísticas y literarias, de alguna manera han estado presentes en diferentes manifestaciones del arte. Una de las fuentes documentales que describen al cafetal Angerona es la obra “Relatos de Vueltabajo” de Cirilo Villaverde, autor de la más importante obra literaria del siglo XIX en Cuba, *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. Este cafetal también aparece en grabados de la época, incluso en la plástica del siglo XX¹⁹ y la obra cinematográfica *Roble de Olor*²⁰ se inspira en la historia del sitio y en la particular relación interracial de sus dueños.

Resumiendo, la serie fundamenta plenamente los criterios ii, iii y vi²¹; una reevaluación de los límites de los ingenios incluidos puede mejorar la fundamentación del criterio v.

Además de la fundamentación de criterios, aspectos como la autenticidad, integridad, gestión y el análisis comparativo completan el análisis²².

1.3. Autenticidad

Aunque el estado de conservación de muchos de los bienes a los que nos referimos dificulta la apreciación de sus formas y la permanencia de su diseño original, dada la ausencia de elementos que forman parte de su composición, en realidad las transformaciones son muy limi-

tadas. Predominó en las construcciones el uso de materiales locales como la madera, tejas de barro, la piedra de cantería y en bruto, el adobe y los morteros de cal; exceptuando el Santuario Nacional del Cobre que es de fecha posterior. En el tiempo, las intervenciones en estos bienes han sido muy escasas, en algunos casos nulas.

La mayoría de los bienes mantiene una relación directa o indirecta con los usos y funciones originales y con su significado cultural, aunque ni los ingenios, ni los cafetales, ni las minas de cobre mantienen los procesos productivos. Por lo general los bienes de la serie conservan el contexto en que adquirieron su relevancia, donde predomina el entorno rural, eminentemente agrícola, y tienen una estrecha relación con manifestaciones del patrimonio inmaterial, particularmente en cuanto a creencias, ritos, bailes, celebraciones y oralidad. En general, las condiciones de autenticidad son demostrables.

1.4. Integridad

La integridad, que mide el carácter unitario e intacto del patrimonio y de sus atributos, en este caso se fundamenta en que existe una delimitación efectiva y precisa de cada bien ya que en los elementos de la serie no existe una clara relación de amenazas o daños causados por los efectos adversos del desarrollo en lo interno de los bienes²³. En cuanto a su contexto, la situación más compleja se presenta en el castillo de San Severino por encontrarse en medio de una zona industrial.

Los atributos en que descansa el valor de los componentes de la serie están presentes, permiten la interpretación de cada uno, salvo el criterio v previamente descrito que requeriría una revisión de los límites de algunos de sus elementos, si se pretendiera justificar. En cuanto al tamaño de los componentes de la serie existe

una clara relación entre lo que se considera tamaño adecuado y la necesidad de incluir los elementos que expresan su valor.

El estado de conservación de los componentes que componen la serie varía. Se encuentran en buen estado el castillo de San Severino, las ruinas del ingenio Demajagua, el ingenio Triunvirato, la iglesia de Regla y el paisaje cultural del Cobre. Por su parte el paisaje cultural cafetalero de la Sierra del Rosario, el cafetal Angerona y el ingenio Alejandría presentan afectaciones controladas en las obras de fábrica.

Entre los factores que afectan los bienes destacan:

- Las condiciones de humedad y altas temperaturas propias del clima tropical.
- El incremento de la cantidad y fortaleza de los huracanes a causa del cambio climático.
- El desuso de bienes o partes de éstos.
- Las debilidades en el sistema de gestión que presentan algunos bienes.
- La escasez de materiales de construcción tradicionales, particularmente la madera.
- La pérdida de oficios tradicionales relaciones con las técnicas constructivas y agroproductivas.
- El cambio en la matriz productiva de territorios históricamente cafetaleros o azucareros.

1.5. Gestión

En este caso la gestión tiene en común que:

- Todos los bienes cuentan con una protección jurídica y una delimitación efectiva. Es recomendable el establecimiento de zona de amortiguamiento para el Castillo de San Severino.
- El sistema de gestión es adecuado en la mayoría de los bienes, aunque puede ser mejorado en cuanto al planeamiento, la asignación de recursos y la formación de capacidades.

- La mayoría de los elementos mantiene una relación directa o indirecta con los usos y funciones originales; los cuales pueden ser considerados como sostenibles en términos ambientales, sociales y culturales, sin embargo, económicamente no logran satisfacer las demandas de su conservación.
- Si bien existe conocimiento de los mecanismos de protección en el marco de la legislación nacional, los recursos humanos no tienen toda la preparación necesaria para la implementación de una gestión que dé respuesta a la conservación del valor universal excepcional.
- Es insuficiente la participación comunitaria en la toma de decisiones relativas a la gestión.

1.6. Análisis Comparativo

El análisis comparativo con otros bienes inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial por similares valores y categorías dentro de un mismo grupo sociocultural demuestra que una vez concluida la sesión n.º 43 del Comité de Patrimonio Mundial celebrado en Bakú (Azerbaiyán) en el 2019, solo 18 bienes justificaban su vínculo con la esclavitud como parte de su declaración de valor universal excepcional²⁴.

En las listas indicativas nacionales de los países de las regiones de Europa, África y América Latina sobresalen 33 bienes que fundamentan su valor universal excepcional de modo directo o indirecto por su relación con la esclavitud. Predominan los bienes de África 20 (61%), le sigue el Caribe 7 (21%), América Latina 4 (12%) y finalmente Europa 2 (6%). El 36 % de los bienes son construcciones aisladas, particularmente fortificaciones e iglesias, mientras que las plantaciones representan el 16 % y los conjuntos urbanos el 12 %²⁵.

CONCLUSIONES

Cuba conserva bienes relacionados con la esclavitud que, por sus valores, integridad, autenticidad y capacidad de gestión, pueden

conformar una serie patrimonial con valor universal excepcional e integrar la Lista del Patrimonio Mundial.

El análisis comparativo de la nominación demuestra su carácter único y excepcional pues ninguna otra nominación de la Lista del Patrimonio Mundial ha abordado con semejante diversidad tipológica el fenómeno de la esclavitud y, además, ninguna nominación previa de la región del Caribe se ha propuesto demostrar su valor universal excepcional a partir de estos postulados, ni de tantos criterios.

Sin embargo, se requiere seguir profundizando en la investigación, mejorando las medidas de protección y estableciendo esquemas de gestión sostenibles para algunos de los bienes, lo cual permitiría en sucesivas etapas extender la serie. Su capacidad para comunicar auténticamente las diferentes facetas de la esclavitud, expresada a través de las diversas tipologías en que este fenómeno se ha puesto de manifiesto, puede hacer posible la incorporación de bienes representativos del proceso de la esclavitud en otros estados del Caribe, lo cual reforzaría su valor universal excepcional.

NOTAS

¹*Luttés contre l'esclavage*. París: UNESCO, 2004, pág. 4.

²RIGOL, Isabel y ROJAS, Ángela. *Conservación Patrimonial: teoría y crítica*. La Habana: Editorial UH, 2013, pág. 255.

³Cuba es signatario de la Convención desde 1981 y ha inscrito 9 sitios en la Lista del Patrimonio Mundial, algunos de ellos como La Habana vieja y su sistema de fortificaciones y Trinidad y el Valle de los Ingenios, relacionados con la esclavitud, sin embargo, ese vínculo, en ningún caso se fundamenta en los criterios de inscripción.

⁴BARCIA, María del Carmen. *Los ilustres apellidos: negros en La Habana colonial*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, Ediciones Boloña, 2009, pág. 153.

⁵*Basic Texts of the 1972 World Heritage Convention. Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. París: UNESCO, 2016, párrafo 137.

⁶“Se entiende por Monumento Nacional todo centro histórico, construcción, sitio u objeto que, por su carácter excepcional, merezca ser conservado por su significación cultural, histórica o social para el país y que como tal sea declarado por la Comisión Nacional de Monumentos”. *Ley No 2 de los Monumentos Nacionales y Locales*, Artículo 1.

⁷Ver anexo: Tabla 1. Bienes Declarados Monumento Nacional.

⁸En el estudio no se incluyen aquellos bienes que ya cuentan con una declaración de Patrimonio Mundial.

⁹PORTUONDO ZÚÑIGA, Olga. *El Departamento Oriental de Cuba en documentos (1510- 1799)*. Tomo I. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2012, pág. 31.

¹⁰BLANES, Tamara. *Fortificaciones del Caribe*. La Habana: Letras Cubanas, 2001, pág. 104.

¹¹TARTARINI, Jorge. *Arquitectura ferroviaria de América Latina. Cuba y Argentina*. La Habana: CNPC, 2016, pág. 46.

¹²MORENO FRAGINALS, Manuel. *El Ingenio. Complejo Económico Social del Azúcar*. Tomo I. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2014, pág. 71.

¹³BARNET, Miguel. “Estado de la cuestión del Proyecto la Ruta del esclavo en Cuba”. En: *La Ruta del Esclavo*. Santo Domingo: Comisión Nacional Dominicana de la Ruta del Esclavo, 2006, pág. 181.

¹⁴*Monumentos Nacionales de la República de Cuba*. La Habana: Collage Ediciones, 2015, pág. 135.

¹⁵Estrategia bélica adoptada por las tropas independentistas para socavar la base económica del régimen colonial, que incluía la quema de ingenios, cafetales y sembradíos.

¹⁶LA ROSA, Gabino y GONZÁLEZ, Mirtha. *Cazadores de esclavos. Diarios*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2004, pág. 12.

¹⁷Antonio de la Caridad Maceo Grajales, bautizado en la Iglesia de Dolores en Santiago de Cuba en devoción a la Virgen de la Caridad del Cobre.

¹⁸ORTIZ, Fernando. *La Virgen de la Caridad del Cobre. Historia y etnografía*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2008, pág. 29.

¹⁹Óleo de Manuel Isidro Méndez, 1952.

²⁰Película de Rigoberto López Pego, 2002.

²¹Ver anexo: Tabla 2. Tabla resumen de la fundamentación de los criterios.

²²*Basic Texts of the 1972 World Heritage Convention...* Op. cit., párrafos 79-119.

²³Las amenazas se precisan en el estado de conservación.

²⁴Ver anexo: Tabla 3. Bienes inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial que justifican criterios relacionados con la esclavitud.

²⁵Ver anexo: Tabla 4. Listas indicativas de los Estados Partes signatarios de la Convención de Patrimonio Mundial.

ANEXOS

Tabla 1. Bienes Declarados Monumento Nacional.

22

Año	Resol.	Fund.	Provincia	Denominación	Categoría	Inv. R
1978	04	-	Pinar del Río	Valle de Viñales	MN (PM)	X1
1989	63	-	Pinar del Río	Cueva del Cura	ML	X
1981	41	X	Artemisa	Antiguo cafetal Angerona	MN	X
1981	35	X	Artemisa	Antiguo ingenio Taoro	ML	X
1987	52	-	La Habana	Iglesia Nuestra Señora de Regla	MN	X
1991	94	X	La Habana	Casa de Fernando Ortiz	MN	X
1996	126	-	La Habana	La Ermita del Potosí y su atrio	MN	X
1979	07	X	La Habana	Liceo artístico y literario de Regla	ML	X
1981	40	-	Mayabeque	Antiguo ingenio Alejandría	MN	X
1981	38	-	Mayabeque	Ayuntamiento y cárcel de Bejucal	ML	X
1989	63	-	Mayabeque	Cueva Toro, Los Matojos y La Jía	ML	X
1989	63	-	Mayabeque	Cueva del Aguacate	ML	X
1989	63	-	Mayabeque	Cueva del Muerto	ML	X
1978	03	X	Matanzas	Ingenio Triunvirato	MN	X
1978	03	-	Matanzas	Castillo San Severino	MN	X
1996	138	X	Matanzas	Caimito del Hanábana	MN	X
1991	88	X	Matanzas	Casa de Juan Gualberto Gómez	ML	-
1990	75	-	Cienfuegos	Antiguo ingenio Carolina	ML	X

Año	Resol.	Fund.	Provincia	Denominación	Categoría	Inv. R
1989	03a	-	Sancti Spíritus	Valle de Los Ingenios	MN (PM)	X1
1981	42	-	Sancti Spíritus	Torre ingenio Manaca-Iznaga	MN	X
2014	07/2014	X	Sancti Spíritus	Torre Yero	ML	-
2012	06/2012	X	Camagüey	Ingenio El Oriente	MN	X
2012	01/2012	X2	Holguín	Cayo La Virgen (Caridad del Cobre)	MN	-
2012	01/2012	X2	Holguín	Barajagua (Caridad del Cobre)	MN	-
1978	03	-	Granma	Ingenio Demajagua	MN	X
1990	81	-	Granma	Antiguo ingenio Pilar de Jucaibama	ML	X
1991	99	X	Santiago de Cuba	Conjunto ruinas de cafetales franceses	MN (PM)	X1
1999	157	-	Santiago de Cuba	Archivo Histórico Municipal	MN	-
2012	01/2012	X	Santiago de Cuba	Paisaje Cultural del Cobre	MN	X
1985	49	-	Guantánamo	Antiguo Cafetal La Indiana	MN	X
2012	04/ 2012	X	Guantánamo	Conjunto ruinas de cafetales franceses	MN (PM)	X1
2011	04/2011	X	Guantánamo	P. C. evolutivo continuo del Cacao	ZP	X1

Resol. (Número de resolución que lo declara); *Fund.* (Existencia de fundamento de la esclavitud en la resolución); *Inv. R.* (Inventario de la Ruta del Esclavo)

MN (Monumento Nacional); *ML* (Monumentos Local); *ZP* (Zona de Protección); *PM* (Patrimonio Mundial)

X¹ - El sitio declarado agrupa a varios bienes inmuebles relacionados con la esclavitud.

X² - La declaratoria incluye, además, a otros bienes relacionados con la esclavitud.

Tabla 2. Resumen de la fundamentación de los criterios.

23

Elementos de la serie		i	ii	iii	iv	v	vi
01 Paisaj. cafet. de la S. del Rosario (Artemisa)	😊	X	✓	✓	¿?	✓	☐
02 Ingenio Triunvirato (Matanzas)	😊	X	✓	✓	¿?	✓	☐
03 Castillo San Severino (Matanzas)	😊	X	✓	✓	✓	X	☐
04 Ruinas del Ingenio Demajagua (Granma)	😊	X	✓	✓	¿?	✓	☐
05 Paisaje Cultural del Cobre (Santiago C.)	😊	X	✓	✓	¿?	✓	☐
06 Antiguo Ingenio Alejandría (Mayabeque)	😊	X	✓	✓	¿?	✓	☐
07 Antiguo Cafetal Angerona (Artemisa)	😊	X	✓	✓	✓	✓	✓
08 Iglesia Nuestra Señora de Regla (La Habana)	😊	X	✓	✓	¿?	X	✓

LEYENDA

✓ – cumple la condición.

✓ – pudiera cumplir la condición.

X – no cumple la condición.

¿? – pendiente de estudios más profundos.

😊 – candidato a integrar la serie.

😊 – candidato a integrar la serie en una segunda etapa.

Tabla 3. Bienes inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial que justifican criterios relacionados con la esclavitud.

Año	Registro	Región	País	Denominación	Criterios de inscripción	Referencia a la Esclavitud	Tipo
1978	26	África	Senegal	Isla de Gorea	VI	VI	Cultural
1979	34	África	Ghana	Fuertes y castillos de Volta, de Accra y sus alrededores,	VI	VI	Cultural
1982	180	América Latina	Haití	Parque Histórico Nacional – Ciudadela, Sans Souci y Ramiers	IV, VI	VI	Cultural
1984	307	Europa	Estados Unidos	Estatua de la Libertad	I, VI	VI	Cultural
1985	309	América Latina	Brasil	Centro histórico de San Salvador de Bahía	IV, VI	VI	Cultural
1997	790	América Latina	Panamá	Sitio arqueológico de Panamá Viejo y distrito histórico de Panamá	II, IV, VI	VI	Cultural
1999	910	América Latina	Saint Kits y Nevis	Parque Nacional de la Fortaleza de Brimstone Hill	III, IV	III	Cultural
2000	1008	América Latina	Cuba	Paisaje arqueológico de las primeras plantaciones de café en el sudeste de Cuba	III, IV	III	Cultural
2000	173	África	Tanzania	Ciudad de piedra de Zanzíbar	II, III, VI	VI	Cultural
2003	761	África	Gambia	Isla James y sitios conexos	III, VI	III, VI	Cultural
2005	1227	África	Mauricio	Aapravasi Ghat	VI	VI	Cultural
2008	1259	África	Mauricio	Paisaje cultural del Morne	III, VI	III, VI	Cultural
2009	1310	África	Cabo Verde	Cidade Velha, Centro histórico de Ribeira Grande	II, III, VI	II, III, VI	Cultural
2011	1376	América Latina	Barbados	El Centro histórico de Bridgetown y su guarnición militar	II, III, IV	II	Cultural
2015	1356	América Latina	Jamaica	Montes Azules y de John Crow	III, VI, X	III, VI	Mixto
2016	1499	América Latina	Antigua y Barbuda	Astillero de Antigua y sitios arqueológicos conexos	II, IV	II	Cultural
2017	1511	África	Angola	Mbanza Kongo, vestigios del antiguo reino del Kongo.	III, IV	III, IV	Cultural
2017	1548	América Latina	Brasil	Sitio arqueológico embarcadero de Valongo	VI	VI	Cultural
2019	1308 rev	América Latina	Brasil	Paraty y la Isla Grande – Cultura y Biodiversidad.	V, X	V	Mixto

Tabla 4. Listas indicativas de los Estados Partes signatarios de la Convención de Patrimonio Mundial.

Región	País	Denominación	Criterios de inscripción	Tipo	Año
África	Angola	Fortaleza Kambambe	¿?	Cultural	1996
África	Angola	Fortaleza de Massanganu	¿?	Cultural	1996
África	Angola	Fortaleza de Muxima	¿?	Cultural	1996
África	Angola	Fortaleza de San Francisco do Penado	¿?	Cultural	1996
África	Angola	Fortaleza San Miguel	¿?	Cultural	1996
África	Angola	Fortaleza de San Pedro do Barra	¿?	Cultural	1996
África	Angola	Fuerte Kikombo	¿?	Cultural	1996
África	Angola	Iglesia de nuestra señora de Concepción de Muxima	¿?	Cultural	1996
África	Angola	Iglesia de nuestra señora de Victoria	¿?	Cultural	1996
África	Angola	Iglesia de nuestra señora de Rosario	¿?	Cultural	1996
África	Benin	La ciudad de Ouidah: viejo barrio de la Ruta del esclavo.	v, vi	Cultural	1996
África	Benin	Sitios destacados de la Ruta del Esclavo en Benin	iv, vi	Cultural	2021
África	Camerún	El puerto de esclavos de Bimbia y sitios asociados.	vi	Cultural	2018
África	Camerún	Bimbia y sus sitios asociados	iii, vi	Cultural	2020
África	Congo	Antiguo puerto de esclavos de Loango	vi	Cultural	2008
África	Guinea	Ruta del esclavo en África: segmento Timbo – río Pongo	iv, v	Cultural	2001
África	Libera	Isla Providencia	iv, vi	Cultural	2017
África	Nigeria	Ruta del esclavo Arochkwu Long Juju-Completo de templos cueva	iii, vi	Cultural	2007
África	Sierra Leona	Isla Bonce	ii, iii	Cultural	2012
África	Sierra Leona	La puerta de entrada a los patios del viejo reino.	iii	Cultural	2012
África	Togo	Aglomeración Aneho - Glidji	ii, iii, iv	Cultural	2000
África	Togo	Woold Homé	ii, iv, vi	Cultural	2002
Caribe	Barbados	El patrimonio industrial de Barbados	ii, iii, iv	Cultural	2014
Caribe	Dominica	Fuerte Shirley	ii, iv	Cultural	2015
Caribe	República Dominicana	Primeros ingenios azucareros coloniales de América	ii, iv	Cultural	2018
Caribe	República Dominicana	Ruta de los ingenios	ii, iv, vi	Cultural	2002
Caribe	Granada	Sistema fortificado de Saint George	ii, iv	Cultural	2004
Caribe	Holanda *	Plantaciones en Curazao occidental	ii, iv, v	Cultural	2011
Caribe	Jamaica	Parque patrimonial Sevilla	ii, iii, iv	Cultural	2009
América Latina	Brasil	Conjunto de fortificaciones	ii, iv	Cultural	2015

Región	País	Denominación	Criterios de inscripción	Tipo	Año
América Latina	Panamá	Sitio arqueológico y centro histórico de ciudad Panamá	ii, iv	Cultural	2015
América Latina	Panamá	Ruta transítmica de Panamá	iv, v, vi	Cultural	2017
América Latina	Venezuela	Hacienda Chuao	¿?	Mixto	2002
Europa y Norteam.	Portugal	Sitios de globalización	ii, iv, vi	Cultural	2017
Europa y Norteam.	Estados Unidos	Sitios del movimiento de los derechos civiles	vi	Cultural	2008

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



GALONES DE LIBREA CON ESCUDOS DE ARMAS DE FAMILIAS CUBANAS

RIBBONS WITH COAT OF ARMS IN LIVERIES OF CUBAN FAMILIES

Resumen

Los galones de librea heráldicos de familias coloniales cubanas, en poco tiempo adquirieron la categoría de objetos coleccionables por su alto interés como elementos decorativos, combinado esto con cierta nostalgia evocadora de costumbres y de personajes de tiempos pasados. Constituyen un rango distintivo de la aristocracia azucarera que lideró el desarrollo económico de Cuba en los siglos XVIII y XIX, son un testimonio y una valiosa fuente de información de una etapa de la historia cubana.

Palabras clave

Aristocracia, Cuba, Galones, Heráldica.

Juan Carlos du Bouchet de la Figuera

Universidad de Murcia. España.

Grado en Historia del Arte (Universidad de Murcia), Máster Universitario en Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico – Artístico y Cultural (Universidad de Murcia). Doctorando en el Programa de Historia, Geografía e Historia del Arte: Sociedad, Territorio y Patrimonio (Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 02/IV/2021
Fecha de revisión: 15/V/2021
Fecha de aceptación: 08/VII/2021
Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

The heraldic livery ribbons of Cuban colonial families acquired the category of collectibles in a short amount of time due to their high interest as decorative elements. This combined with certain nostalgia evocative of customs and characters from past times gives a distinctive rank to the sugar aristocracy that led the economic development of Cuba in the 18th and 19th century. The heraldic livery ribbons are also a testimony and a valuable source of information of a period in Cuban history.

Key words

Aristocracy, Cuba, Heraldic, Ribbons.

ORCID: 0000-0001-9277-406X

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0002>

GALONES DE LIBREA CON ESCUDOS DE ARMAS DE FAMILIAS CUBANAS

La producción de azúcar de caña en Cuba fue el principal motor impulsor del impetuoso crecimiento de la economía cubana desde mediados del siglo XVIII, consolidándose como el sector económico predominante a lo largo del siguiente siglo. Un dato muy revelador es que los ingenios cubanos elevaron su oferta de 7.000 a 100.000 toneladas entre los años 1775 y 1830¹. Ante la falta de mano de obra en la isla para acometer el gigante y rentable proyecto azucarero cubano, los ricos e influyentes hacendados criollos solicitan con insistencia a la metrópoli la libre introducción de esclavos, peticiones que serán satisfechas con la Real Cédula de 28 de febrero de 1789, en la que Carlos IV concede libertad a españoles y extranjeros para hacer el comercio de esclavos con las islas de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico.

La prosperidad y el auge económico que se inicia en Cuba a finales del siglo XVIII estará estrechamente vinculado a una de las páginas más desafortunadas de su historia, la de la esclavitud. El rédito económico que proporcionaba esta abominable práctica retrasó su abolición definitiva hasta el 7 de octubre de 1886, con un Real decreto que ponía término a la fórmula del Patro-

nato que había sido instaurado como sustitución del sistema esclavista el 13 de febrero de 1880².

Este proceso va aparejado al surgimiento de una nueva clase dominante criolla, la sacarocracia³ cubana, formada por un grupo de ricas familias terratenientes, monopolizadoras de la propiedad de la tierra, de la industria y del comercio, y poseedoras también de un amplio dominio en el ámbito de la gobernación en la isla. Serán protagonistas de numerosas ejecutorias de hidalguía, de expedientes de limpieza de sangre, de certificaciones de armas, y algunas, en contrapartida a su fidelidad y apoyo económico y financiero a la corona española, obtendrán títulos nobiliarios de condes y marqueses.

En sus suntuosos palacetes se acomodan salones de música, lujosas bibliotecas, muebles de estilo y obras de artes plásticas y decorativas importadas directamente desde Europa y Estados Unidos. En esta transformación del modo de vida siguiendo estilos y tendencias de la nobleza europea, hacen propio también el uso de la emblemática heráldica como un significativo símbolo de poder y propiedad; comenzando a marcar sus lujosas vajillas de porcelana, los



Fig. 1. Vajillas del conde de Fernandina. Platos de porcelana. Siglo XIX. Colección privada. Fotografía: Autor.

cubiertos de plata, la fina cristalería y demás utensilios del servicio de mesa, con monogramas y escudos de armas rematados por coronas, en el caso de los poseedores de títulos nobiliarios, o por yelmos, para el resto de la alta burguesía, con el fin de presumir ante sus invitados.

Igualmente importaron la costumbre de uniformar a su servicio doméstico para los eventos más notables como bautizos, entierros, banquetes y fiestas. Estos llevaban elegantes libreas decoradas con bordados o con galones heráldicos, en los que lucían las armas correspondientes a los nobles linajes de sus amos, realizadas con finos botones plateados o dorados, generalmente troquelados, mostrando yelmos, coronas o escudos, alegóricos a la categoría y posición social del patrón.

1. LOS GALONES DE LIBREA HERÁLDICOS DE LA SACAROCRACIA CUBANA

La máxima expresión del gusto de uniformar a la servidumbre en Cuba fue la peculiar figura del calesero, este joven negro esclavo, experto conductor del quitrín —un llamativo carruaje

abierto, ideal para ver y ser visto, típicamente cubano, que fue el medio de transporte más usado en La Habana durante casi todo el siglo XIX—, era el más valorado de todo el servicio doméstico, lucía siempre porte y vestuario impecable. Tanto el quitrín, como su conductor denotaban el rango de la familia a la cual pertenecían. El elemento más llamativo de la elegante vestimenta del calesero era su vistosa librea de paño oscuro y cuello a la marinera, decorada con los escudos heráldicos que identificaban a sus amos, bien bordados a mano en la parte frontal de la casaca y fileteada esta con finos galones de oro y plata, o bien con galones heráldicos que llevaban tejidos los escudos de armas de la casa, colocados en la parte delantera y trasera de la librea, ribeteando los puños, y en ocasiones en el sombrero de copa o bomba, rematado este con una escarapela⁴.

Aunque es difícil determinar con exactitud el autor o fabricante de cada uno de estos galones heráldicos, es sabido que eran confeccionados mecánicamente en telares especializados de prestigiosas casas europeas, fundamentalmente

en Madrid, Barcelona y París. A los fabricantes se les enviaba el diseño con las armas representativas de los apellidos del titular, los colores y esmaltes heráldicos y el ancho deseado para el galón. Las manufacturas remitían los galones en forma de rollos en los que se repetían ininterrumpidamente los escudos que formaban el galón en cuestión, para ser cortados y colocados en la casaca y en el sombrero que luciría en su uniforme el negro esclavo, siendo así fácilmente reconocible la casa o familia a la que este pertenecía⁵.

No obstante, es importante destacar que es muy probable que algunos de estos galones heráldicos se manufacturasen en la misma Habana. Pedro Batlle, maestro galonero establecido en la capital cubana, enseñaba en su negocio este oficio a José de Costa, quien fue destacado con el mérito de adelantado en galonería, junto a otros aprendices de artes y oficios premiados por la Sección de Industria y Comercio en el año 1849⁶. Su establecimiento en la calle Habana, esquina con la calle Muralla, número 161, publicitaba así sus servicios en la prensa habanera de 1847:

A la nobleza. D. Pedro Batlle, fabricante de cintas de librea con escudos de armas y sin ellos, galones de todas clases, y todo lo perteneciente a su arte, ofrece nuevamente sus servicios al respetable público habanero, y particularmente a sus favorecedores, pudiendo asegurar que el trabajo en su obrador sale enteramente igual al de las acreditadas fábricas de Barcelona [...]⁷.

Una vez abolida definitivamente la esclavitud en el año 1886, y con los cambios en los gustos, modas y costumbres de nuevas épocas, el uso de libreas con escudos blasonados que tan extendido había estado desde finales del siglo XVIII, fue quedando en desuso, aunque la burguesía criolla continuó uniformando a su servicio con casacas ornamentadas con botonadura heráldica hasta finales de la década de 1920. Desde principios del siglo XX los galones

heráldicos que aún se conservaban atrajeron el interés de los coleccionistas, bien como un valioso recuerdo de la historia pasada, o sencillamente por el atractivo estético y ornamental de sus coloridos y variados escudos. Sus nuevos destinos eran, generalmente, grandes marcos protegidos por cristales, o junto a otros objetos de colección en elegantes vitrinas, expuestos de forma indiscriminada y sin ningún tipo de clasificación, desconociendo en muchos casos su procedencia, cumpliendo una función esencialmente decorativa.

Los coleccionistas podían encontrar en la prensa habanera de la época anuncios de compra y venta de estos antiguos galones blasonados, como, por ejemplo: “PLATOS DE CORONAS O



Fig. 2. Dibujo de Victor Patricio Landaluze y fototipia de Alfredo Pereira Taveira. El calesero. En: BACHILLER Y MORALES, Antonio. Tipos y costumbres de la isla de Cuba. Primera serie: colección de artículos. La Habana: Editor Miguel de Villa. 1881. Imagen: Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. Ministerio de Cultura y Deporte.

ESCUDOS y galones de libreas, se pagan mejor que nadie. Teléfono U-1661 Después de la 1 p. m.”⁸ y “Objetos Antiguos: vitrina dorada, magnífica; juego de cuarto, grande; cuadro, galones librea; platos escudos; lámpara cristal de cuarto, espléndida; jarrón; medallas históricas cubanas. Edificio Carreño, segundo piso, número 6”⁹.

Según Ángel Martí, en las primeras décadas del siglo XX un coleccionista llegó a poseer cerca de 200 piezas de estos galones blasonados, creando tal vez el patrón o modelo para las posteriores colecciones¹⁰. Es probable que se refiera a Federico Rasco y Ruiz, Coronel del Ejército Libertador, uno de los pioneros de la genealogía en Cuba y un destacado coleccionista que poseía una de las más importantes recopilaciones de piezas

arqueológicas aborígenes, obtuvo un gran reconocimiento en los círculos intelectuales y académicos a principios del siglo XX, y posteriormente, pasó al Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana¹¹. Carlos Manuel de Trelles y Govín da cuenta de la valiosa colección de galones heráldicos del Coronel Federico Rasco, incluyendo en su “Bibliografía Cubana del Siglo XX”, tomo segundo (1900-1916), un hermoso y curioso libro no impreso: “Escudos de armas de la nobleza cubana”, coleccionados por D. Federico Rasco, Habana, 1910, en gran folio, 46 ps. Por su parte, Arturo González Quijano, escritor, historiador e investigador, en su colaboración con Trelles en la edición de esta recopilación bibliográfica cubana, describe así el libro de Rasco: “Portada pintada a la acuarela por Emilio Sanz Salcedo.



Fig. 3. Marco expositor con colección de galones de librea heráldicos pertenecientes a familias cubanas. Colección privada. Fotografía: Autor.

Contiene escudos de armas de familias nobles cubanas en antiguos galones de librea con apellidos y nombres pintados manuscritos. Cubierta piel roja. Obra única¹².

Al realizar las clasificaciones de estos galones de librea, junto al estudio y el análisis de la representación heráldica, y a la investigación histórica y genealógica, es muy importante prestar especial atención a toda la información que nos facilitan la tradición oral y las catalogaciones de los primeros grandes coleccionistas, pues las singulares características de este tipo de piezas pueden conducirnos a erróneas adjudicaciones.

1.1. Galones de librea del I y II conde de Pedroso y Garro

Los Pedroso se encuentran entre las primeras familias, que, junto a los descendientes de los colonizadores, constituyeron la primera sociedad habanera, formando parte del núcleo de las familias más importantes de la Cuba colonial. Carlos José Pedroso y Garro, Florencia y Calvo de la Puerta, nacido en La Habana el 4 de noviembre de 1764, ocupó los cargos de Regidor perpetuo de Madrid, Gentilhombre de cámara de Su Majestad y Alcalde ordinario de La Habana. Por Real Decreto de Fernando VII de fecha 7 de noviembre de 1831, y el subsecuente Real Despacho de 11 de agosto de 1832, se le concedió el título de conde de Pedroso y Garro, con el vizcondado previo de San Miguel; inicialmente el título tenía la denominación de Casa Pedroso y Garro, que sería sustituida por la de Pedroso y Garro, mediante Real Orden extendida el 7 de enero de 1894. Le sucedió su nieto Andrés José Clemente Pedroso y Zayas Bazán, Pedroso y Zayas Bazán, nacido en La Habana el 20 de noviembre de 1832, hijo de José Mariano Pedroso y Pedroso, primogénito del I conde y de María Josefa Zayas Bazán y Zayas Bazán, mediante Real Carta de sucesión de 16 de septiembre de 1857 entró en posesión de esa dignidad, convirtiéndose en el II conde de Pedroso y Garro¹³.

Para el galón blasonado del I conde de Pedroso y Garro, seguramente con la intención de hacer más vistosas y llamativas las libreas de sus esclavos, se optó por un ostentoso y lujoso galón con un desmesurado ancho de 68 mm y con un excesivo empleo del dorado, que prácticamente anula los idóneos colores y metales de las armas de los apellidos representados, ambos escudos llevan al timbre una singular y esquematizada representación de la correspondiente corona condal.

Cuando surgió la moda de coleccionarlos, al ser cortados, en muchos casos por desconocimiento, se hizo de forma desacertada, por lo que son numerosas las piezas de galones heráldicos en las que el orden de los escudos y por lo tanto la lectura de arriba hacia abajo de los apellidos de su propietario, no aparece en la



Fig. 4. Galón de librea del I conde de Pedroso y Garro (anverso y reverso). Hacia 1832. Colección privada. Fotografía: Autor.



Fig. 5. Galón de librea del II conde de Pedroso y Garro. Hacia 1856. Colección privada. Fotografía: Autor; Árbol genealógico con escudo de la ascendencia materna de Agustín José de Valdés y Pedroso. 1811. ©Archivo General de Indias. Sevilla. España. MP-ESCUDOS, 201; Plato de porcelana de la vajilla del conde de Pedroso y Garro. Siglo XIX. Colección privada. Fotografía: Autor.

posición correcta. Esta pieza es un ejemplo, el orden en que aparecen dispuestos los escudos es: Garro y Pedroso, cuando debería leerse de arriba hacia abajo, Pedroso y Garro.

Notablemente diferente al de su antecesor, el galón de librea para los esclavos del II conde de Pedroso y Garro, tiene un ancho de 46 mm y repite un único escudo con corona condal, en el que se representan correctamente las armas del apellido Pedroso: en campo de plata, cinco cuervos de sable, puestos en sotuer, bordura de gules, con ocho aspas de oro.

1.2. Galón de librea del I marqués de San Miguel de Bejucal

El título de marqués de San Miguel de Bejucal le fue concedido a Miguel de Jesús Joaquín

Cárdenas Vélez de Guevara y Chaves, por Real decreto de Isabel II de fecha 11 de julio de 1863 y posterior Real despacho de 22 de septiembre de 1864¹⁴. Además de político, era un reconocido escritor y poeta, entre sus obras destacan: “Flores cubanas” (1842), una colección de poemas con 66 composiciones dedicadas a las habaneras; “Al descubrimiento de América por Cristóbal Colón” (1847), un canto épico a Colón; y “Versos” (1854)¹⁵. También fue un rico hacendado, dueño entre otras propiedades del ingenio “Intrépido”, construido en 1830 en tierras de la hacienda de Macuriges, jurisdicción de Colón, abarcaba una extensión de 58 caballerías, a mediados del siglo XIX su producción anual era de entre 1.370 y 1.565 toneladas de azúcar aproximadamente y contaba con una dotación de 382 esclavos negros¹⁶.

El estudio de estas piezas de galones blasonados revela que era muy habitual la representación errónea, tanto en los colores y esmaltes heráldicos, como en las figuras y en los elementos alegóricos correspondientes a los linajes de sus titulares. En ocasiones por equivocaciones de los fabricantes al interpretar los bocetos heráldicos, y en otras por evidentes “libertades artísticas” que se tomaban al realizar los diseños. El galón de librea que designaba a la casa del I marqués de San Miguel de Bejucal, está compuesto por dos escudos con corona de marqués que representan las armas de Cárdenas y Chaves, la representación heráldica es errónea en ambos apellidos, la pieza de este galón que se expone en este artículo es un galón incompleto, pues cuenta solo con el segundo escudo de armas —Chaves—; en ocasiones ocurría que al cortar los galones por mero

interés decorativo, eran mutilados, separando los diferentes escudos de armas que lo componían.

1.3. Galón de librea del IV conde de Casa Ponce de León y Maroto

En algunos de estos galones heráldicos las coronas que acompañan a los escudos de armas son incorrectas, en ocasiones la intención del titular era reflejar en el galón sus vínculos familiares con los poseedores de ciertas dignidades nobiliarias, como es el caso del galón que identificaba al servicio doméstico del IV conde de Casa Ponce de León y Maroto, Simeón María de la Trinidad Ponce de León y Rodríguez de Morejón. Nacido en La Habana el 24 de marzo de 1791, fue Teniente de Navío de la Real Armada, obtuvo autorización provisional del condado de Casa Ponce de León y



Fig. 6. Galón de librea del I marqués de San Miguel de Bejucal. Hacia 1863. Colección privada. Fotografía: Autor; Eduardo Laplante. Ingenio Intrépido. Litografía iluminada. Imagen: CANTERO, Justo Germán. Los ingenios: colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. La Habana: Litografía de Luis Marquier, 1857, BNE. ER/4461.



Fig. 7. Galones de librea del IV conde de Casa Ponce de León y Maroto. Hacia 1864. Colección privada. Fotografía: Autor.

Maroto, extendida el 16 de febrero de 1863 por el Capitán General y Gobernador Civil y Militar de la isla de Cuba, recibiendo ese mismo año la correspondiente Real carta sucesoria¹⁷.

Como se puede apreciar en la imagen, existen al menos dos versiones de este galón con diferentes anchos, uno de 55 mm y otro de 35 mm, lo que probablemente está directamente relacionado con la prenda de la indumentaria o uniforme en la que se emplearía —en casacas, chalecos o sombreros—, y/o con la zona de la prenda en la que se colocaría el galón —en las partes delantera y trasera de la chaqueta, en los puños, o fileteando el cuello y los bolsillos—. El galón en cuestión está compuesto por cuatro escudos en los que se representan, de arriba hacia abajo, las armas de los apellidos Ponce de León, Rodríguez Morejón, Maroto y Escalante Borroto, los dos primeros escudos llevan al timbre la correspondiente corona condal, mientras que los dos últimos llevan una corona de marqués, haciendo referencia a su parentesco con los Ponce de León poseedores del marquesado de Aguas Claras.

36

El título de conde Casa Ponce de León y Maroto, fue otorgado con el vizcondado previo de Atalaya, por Real decreto de Fernando VII de fecha 27 de mayo de 1818, a Francisco José Ponce de León y Maroto, nacido el 26 de septiembre de 1757, Doctorado en Sagrados Cánones, Fiscal de los Reales Cuerpos de Artillería e Ingenieros en la plaza de La Habana, Regidor ordinario del Ayuntamiento de La Habana y Regidor perpetuo de la villa de Guanabacoa, fundó un importante mayorazgo en 1787. Su hermano Antonio Ponce de León y Maroto recibió en 1833 el título de marqués de Aguas Claras, discurriendo así por dos ramas diferentes de esta familia cubana ambas dignidades nobiliarias¹⁸.

1.4. Galón de librea del I conde de Morales

Alejandro Francisco Morales y Herrera, hijo de Alejandro Morales Jústiz y de María Francisca



Fig. 8. Galón de librea del I conde de Morales. Hacia 1881. Colección privada. Fotografía: Autor; Plato de porcelana de la vajilla del I conde de Morales. Hacia 1881. Colección privada. Fotografía: Autor.

Herrera de la Barrera, nació en La Habana el 12 de septiembre de 1832, fue Regidor del Ayuntamiento de esta ciudad y recibió, por Real decreto de 17 de diciembre de 1880 y el subsecuente Real despacho de 19 de marzo de 1881, el condado de Morales. Después de su muerte en 1895 ninguno de sus hijos reclamó la sucesión, declarándose caduca esta dignidad, que sería rehabilitada en 1923 por Miguel de Espeliús Pedroso¹⁹.

Dedicado también al negocio de la producción de azúcar de caña, el conde de Morales era propietario del ingenio "Indarra" ubicado en una hacienda de 69 caballerías en la jurisdicción de Colón, en la que trabajaba una dotación de 82 negros esclavos y 40 chinos. En el año 1877, el producto bruto de la fábrica en una zafra era de 89.790 pesos, que dejaba en manos del conde un cuantioso beneficio de 31.376 pesos²⁰.

El galón blasonado para adornar la vestimenta de la servidumbre del I conde de Morales, se compone de cuatro escudos que erróneamente presentan al timbre una corona de marqués, lo correcto sería una corona condal, acorde con la categoría de su título nobiliario; además en el galón se muestran,

de arriba hacia abajo, las armas de los apellidos: Morales, Herrera, Jústiz, y Zayas, pero el cuarto escudo debería exhibir las armas del apellido Barrera, para que correspondiera correctamente la representación heráldica con los cuatro apellidos del titular. Asimismo, este es un ejemplo de galón tardío, posterior a 1881, año en que se concede la dignidad nobiliaria, puesto que, en las últimas décadas del siglo XIX, la costumbre de galonear las libreas y casacas de los esclavos empezaba a entrar en desuso y la moda de los paseos en quitrines conducidos por la elegante figura del calesero, estaba ya en declive.



Fig. 9. Escudo de armas de Antón Recio, vecino de La Habana. 1570. ©Archivo General de Indias. Sevilla. España. MP-ESCUDOS, 232.

1.5. Galón de librea del IV marqués de la Real Proclamación

Antón Recio y Castaños, procedente de España, se establece en La Habana en la primera mitad del siglo XVI, entre sus numerosos nombramientos están: Procurador General en La Habana, Regidor perpetuo del Ayuntamiento de esta ciudad, Regidor Tesorero de Cruzada y Depositario General a perpetuidad. Dueño de una considerable fortuna, poseedor de tierras, ganado y esclavos, era uno de los habitantes más importantes y poderosos de aquella primera época de La Habana. En unión de su esposa Catalina Hernández, firmaron ante el escribano Francisco Pérez Borroto, el 11 de julio de 1570, la escritura de fundación del primer mayorazgo de Cuba, que fue aprobado por Felipe II en Real cédula de 2 de noviembre de 1570 y en el que se incluían las estancias “Camacao” y “Potosí” en la provincia de La Habana, zona en la que se fundarían posteriormente las poblaciones de Regla y parte de Guanabacoa²¹.

El VII poseedor del mayorazgo de la Casa Recio, Gonzalo Recio de Oquendo y Hoces, recibió el título de marqués de la Real Proclamación por Real decreto de Carlos III de fecha 13 de octubre de 1760 y el subsiguiente Real despacho de 13 de diciembre de 1763, con el vizcondado previo de Casa de Hoces, por sus grandes servicios y merecimientos²². Era condición indispensable para disfrutar del mayorazgo de la Casa Recio anteponer el apellido Recio a cualquier otro, lo que sucederá en los varones primogénitos de la línea de la familia Morales, sobre los que posteriormente recae la posesión de este mayorazgo, así como del título de marqués de la Real Proclamación. En el Archivo Histórico Nacional de Madrid, signatura ULTRAMAR, 5852, Exp. 7, se conserva un documento en el que Manuel Rafael Recio de Morales y Sotolongo, VI marqués de la Real Proclamación y II marqués de la Real Campiña “[...] solicita se declare que el apellido de sus seis hijos naturales es Morales



Fig. 10. Galón de librea del IV marqués de la Real Proclamación. Hacia 1806. Colección privada. Fotografía: Autor.

y no Recio, por corresponder este último sólo al primogénito del mayorazgo”.

El galón de librea perteneciente al IV marqués de la Real Proclamación, Manuel Rafael Recio de Morales y González Carvajal²³, está compuesto por cuatro escudos de armas en los que se representan, de arriba hacia abajo, los apellidos Recio, Córdova, Hoces y Oquendo, pertenecientes a su antepasado, el primer marqués, Gonzalo Recio de Oquendo y Hoces, Velázquez de Cuéllar y Córdova y Valdespino; este es un ejemplo de galones heráldicos en los que sus titulares se inclinaron por mostrar las armas de los apellidos de antepasados y parientes con significativa relevancia histórica y social. Todos los escudos llevan al timbre la correspondiente corona de marqués, aunque existe un error en la disposición de los escudos, el orden correcto sería: Recio, Oquendo, Hoces y Córdova.

Es conveniente reconocer y reivindicar la meritoria labor de los primeros coleccionistas en la

preservación para las futuras generaciones de estas valiosas piezas, algunos de ellos, quizás más interesados por el valor histórico de estos galones heráldicos, quizás por nexos sociales o de parentesco con algunas de estas familias, iniciaron, atendiendo a la valiosa tradición oral, las catalogaciones de muchas de estas piezas, sentando las bases para posteriores investigaciones y estudios especializados.

Los galones de librea heráldicos de las más importantes familias coloniales cubanas que han llegado hasta nuestros días se encuentran en manos de coleccionistas privados, o bien integran las colecciones de varios museos, principalmente en La Habana. Del mero interés como elementos decorativos en los inicios de su coleccionismo, con el decursar del tiempo, estas piezas han pasado a formar parte del patrimonio cultural cubano, por su gran valor histórico y documental, como testimonio de las prácticas y costumbres de la élite cubana en una etapa de su historia.

NOTAS

¹SANTAMARÍA GARCÍA, Antonio. “Revisión crítica de los estudios recientes sobre el origen y la transformación de la Cuba colonial azucarera y esclavista”. *América Latina en la Historia Económica* (Ciudad de México), 21, 2 (2014), pág. 172.

²“Real decreto”. *Gaceta de Madrid* (Madrid), 281, (8 de octubre de 1886), pág. 77.

³Término acuñado por el reconocido historiador cubano Manuel Moreno Fraginals (La Habana 1920 - Miami 2001), para referirse a la oligarquía azucarera cubana. Véase, MONTANER, Carlos Alberto. *Los cubanos. Historia de Cuba en una lección*. Miami: Brickell Communications Group, 2006, pág. 44.

⁴Sobre el quitrín y el calesero particular en La Habana del siglo XIX, véase, ESTRADA Y ZENEA, Ildefonso. *El quitrín. Costumbres cubanas y escenas de otros tiempos*. La Habana: Imprenta La Industrial, 1880, págs. 7-32.

⁵MARTÍ, Ángel. “El Calesero”. *Revolución y Cultura* (La Habana), 107 (1981), págs. 40-41.

⁶SERRANO, Francisco de Paula. *Anales de las Reales Junta de Fomento y Sociedad Económica de La Habana*. Vol. 1. La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S.M., 1849, págs. 349-353.

⁷“Parte Económica. Avisos”. *Diario de la Marina* (La Habana), 4, 138 (10 de junio de 1847), pág. 4.

⁸“Más anuncios de última hora”. *Diario de la Marina* (La Habana), 48, 106 (17 de abril de 1930), pág. 23.

⁹“Anuncios clasificados de última hora”. *Diario de la Marina* (La Habana), 103, 254 (25 de octubre de 1935), pág. 18.

¹⁰Banco Nacional de Cuba, Museo Numismático (Eds.). *El calesero, galones y botones*. La Habana: Unidad de Impresión Banco Nacional de Cuba, 1977, pág. 77.

¹¹HERNÁNDEZ GODOY, Silvia Teresita. "La arqueología y el espíritu coleccionista en Cuba. Su contribución al conocimiento del mundo indígena (1847–1922)". *1861. Revista de Espeleología y Arqueología* (Matanzas), 6, 2 (2005), págs. 37-39.

¹²TRELLES, Carlos Manuel. *Bibliografía cubana del siglo XX*. Vol. 2. Matanzas: Imprenta de la viuda de Quirós, 1917, pág. 40.

¹³El expediente de concesión del condado de Pedroso y Garro se conserva en el Archivo General de Indias, en Sevilla, con fecha de creación de 1791 y signatura TÍTULOS_DE_CASTILLA,2, R.40. La solicitud y el otorgamiento de la carta de sucesión del título de conde de Pedroso y Garro a favor de Andrés José Clemente Pedroso y Zayas, se encuentran en el Archivo Histórico Nacional, en Madrid: año 1856, signatura ULTRAMAR,1706, Exp.13, y año 1857, signatura ULTRAMAR,5851, Exp.13, respectivamente. En relación con la concesión y las sucesiones de la dignidad nobiliaria condado de Pedroso y Garro puede consultarse en: NIETO Y CORTADELLAS, Rafael. *Dignidades nobiliarias en Cuba*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1954, págs. 372-374.

¹⁴Miguel de Jesús Joaquín Cárdenas Vélez de Guevara y Chaves, I marqués de San Miguel de Bejucal, nació en La Habana el 29 de septiembre de 1802, hijo de Agustín Cárdenas Chacón y Paula María Chaves y Bello, fue Coronel de Milicias de Caballería de esta plaza, Vocal de la Junta Superior de Instrucción Pública, Comisario Regio de la Escuela de Agricultura, Consejero de Administración de la isla de Cuba, Individuo de Mérito de la Real Sociedad Económica, Gentil-hombre de cámara de Su Majestad, Senador del Reino, Caballero de la Orden de Alcántara y Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica. Véase, SANTA CRUZ Y MALLEEN, Francisco Xavier de. *Historia de familias cubanas*. Vol. 1. La Habana: Editorial Hércules, 1940, pág. 80.

¹⁵CALCAGNO, Francisco. *Diccionario biográfico cubano*. Nueva York: Imprenta y librería de N. Ponce de León, 1878, págs. 161-162.

¹⁶CANTERO, Justo Germán. *Los ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba*. La Habana: Impreso en la Litografía de Luis Marquier, 1857, pág. 147.

¹⁷NIETO Y CORTADELLAS, Rafael. *Dignidades nobiliarias...* Op. cit., pág. 162.

¹⁸SANTA CRUZ Y MALLEEN, Francisco Xavier de. *Historia de familias...* Op. cit., págs. 275-279.

¹⁹NIETO Y CORTADELLAS, Rafael. *Dignidades nobiliarias...* Op. cit., págs. 352-353.

²⁰Dirección General de Hacienda de la Isla de Cuba. Secretaría. Sección Cuarta. *Noticia de los ingenios o fincas azucareras que en estado de producción existen actualmente en toda la Isla*. La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M., 1877, pág. 9.

²¹En relación con la historia y genealogía de la familia Recio en Cuba y la creación del mayorazgo de Antón Recio y Castaños, véanse, CASTELLANOS GARCÍA, Gerardo. *Panorama histórico. Ensayo de cronología cubana desde 1492 hasta 1933*. Vol. 1. La Habana: Ucar, García y Cía., 1934, pág. 76 y SANTA CRUZ Y MALLEEN, Francisco Xavier de. "Antón Recio". *Diario de la Marina* (La Habana), 11 de agosto de 1946.

²²Gonzalo Recio de Oquendo y Hoces, I marqués de la Real Proclamación, nació en La Habana el 28 de enero de 1701, fue Regidor perpetuo, Alcalde ordinario y Regidor Alférez Mayor por juro de heredad del Ayuntamiento de su ciudad natal. Fallece sin sucesión en 1773, antes, el 22 de julio de ese mismo año, hace testamento ante el escribano Marcos Ramírez, disponiendo en la sucesión del marquesado a su conuñado Francisco de Franchi Alfaro y Ponte, en la sucesión del cargo de Regidor Alférez Mayor a Manuel Felipe Arango y Meyreles y en la sucesión del mayorazgo a su sobrino nieto Manuel Rafael Recio de Morales y González Carvajal. En relación con la concesión y las sucesiones del marquesado de la Real Proclamación, véase: NIETO Y CORTADELLAS, Rafael. *Dignidades nobiliarias...* Op. cit., págs. 420-426.

²³Manuel Rafael Recio de Morales y González Carvajal, hijo de Lope Nicolás Morales y Oquendo y de María Isabel González Carvajal y Poveda, fue bautizado en la Catedral de La Habana el 4 de enero de 1738, fue Alcalde ordinario de esta ciudad en 1776 y recibió por Real carta de sucesión el marquesado de la Real Proclamación, al obtener sentencia favorable del Consejo y Cámara de Indias, en el litigio que interpuso contra el tercer marqués, Francisco Tomás de Franchi Alfaro y Franchi Alfaro, quien perdió dicha dignidad. Véase, SANTA CRUZ Y MALLEEN, Francisco Xavier de. *Historia de familias...* Op. cit., pág. 228.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



PARADOJAS DE LA SUSTENTABILIDAD. REFLEXIONES SOBRE SU ABORDAJE EN EL PATRIMONIO¹

PARADOXES OF SUSTAINABILITY. REFLECTIONS ON ITS APPROACH IN HERITAGE

Resumen

En el presente trabajo se analizan algunas de las contradicciones presentes en la sustentabilidad sociocultural del patrimonio cultural de Olavarría, Argentina. Dicho análisis se realiza a partir del estudio de los valores vinculados a la defensa del patrimonio arquitectónico que promovieron dos organizaciones locales. A partir de este estudio se plantean preliminarmente las variables que integran un abordaje del patrimonio urbano desde la sustentabilidad sociocultural.

Palabras clave

Organizaciones sociales, Patrimonio cultural, Sustentabilidad sociocultural.

Nahir Meline Cantar

Universidad Nacional de Mar del Plata.
Argentina.

Doctora en Geografía y Arquitecta por la Universidad Nacional de La Plata. Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (2017-2022) en el Instituto del Hábitat y del Ambiente (FAUD-UNMdP) e integrante del grupo de investigación PATRIMONIA (FACSO-UNICEN). Se especializa en el estudio del patrimonio urbano, particularmente de Olavarría (Argentina), desde un abordaje de la sustentabilidad sociocultural mediante el uso de indicadores.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 14/V/2020
Fecha de revisión: 26/IX/2020
Fecha de aceptación: 28/VI/2021
Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

The present work analyzes the contradictions present in the sociocultural sustainability of the cultural heritage of Olavarría, Argentina. This analysis is carried out from the study of the values linked to the defense of the architectural heritage promoted by two local organizations. Based on this study, a preliminary proposal is made about which are the variables that make up an approach to urban heritage from sociocultural sustainability.

Key words

Cultural heritage, Sociocultural sustainability, Social organizations.

ORCID: 0000-0003-2610-559

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0003>

PARADOJAS DE LA SUSTENTABILIDAD. REFLEXIONES SOBRE SU ABORDAJE EN EL PATRIMONIO

1. INTRODUCCIÓN

En la actualidad, el patrimonio cultural es abordado desde una visión amplia y como una construcción social que refleja la territorialización de la identidad cultural. Asimismo, la sustentabilidad, comprendida desde una concepción integral conformada por distintas dimensiones, se ha planteado como una metodología de abordaje de la gestión del patrimonio cultural.

La ciudad de Olavarría cuenta con una gran variedad de manifestaciones culturales, materiales e inmateriales, potencialmente patrimonializables. En este contexto, ante la aparición de proyectos que implicaban un serio riesgo de destrucción o desmantelamiento del patrimonio arquitectónico se han constituido y movilizado organizaciones sociales en su defensa, situación que puede interpretarse como una señal positiva de sustentabilidad sociocultural del mismo. No obstante, la construcción social que se ha hecho sobre el patrimonio se sustenta casi exclusivamente en sus valores históricos y estéticos, dando como resultado una idea de patrimonio restringido que deja a gran parte de los bienes culturales de la ciudad fuera de dichos parámetros, por lo que

podría juzgarse, por lo tanto, como poco sustentable socioculturalmente.

A partir de la confrontación de dos organizaciones de la ciudad de Olavarría, en este ensayo se pretende reflexionar sobre las contradicciones presentes en la sustentabilidad del patrimonio olavarriense. Subsidiariamente también se persigue discutir el concepto de sustentabilidad sociocultural aplicado a la visión del patrimonio en el contexto de ciudades intermedias del territorio de la provincia de Buenos Aires.

El presente trabajo se fundamenta en una metodología cualitativa de análisis de casos y consulta bibliográfica, que se complementan con técnicas cuantitativas que pueden representarse en sistemas de información geográfica (SIG).

2. DESARROLLO

2.1. Patrimonio y sustentabilidad sociocultural

El patrimonio cultural se compone de bienes tangibles e intangibles seleccionados que una comunidad, o al menos determinados sectores de ella, reconocen como testimonio del pasado y desean transmitir a las siguientes generacio-

nes². Esta concepción del patrimonio ha evolucionado en los últimos años, dejando de lado una visión elitista, monolítica y unívoca, y se ha expandido, reconociendo la importancia de su dimensión inmaterial y el rol de las comunidades locales. De modo que las nuevas concepciones se enfocan en la protección de los valores y significados culturales que le son atribuidos, es decir, en aquellos valores estéticos, simbólicos, científicos, sociales o espirituales que reflejan emociones, significados y funciones de una comunidad o individuos atribuidos a un bien³. Estos valores, mutables, múltiples, inconmensurables y en conflicto, son otorgados por diferentes grupos o individuos que tienen un interés particular sobre él acorde a sus deseos y necesidades, moldeados según sus circunstancias sociales, culturales y económicas⁴.

Es menester resaltar que el patrimonio es una construcción social, un artificio ideado por alguien, en un momento y lugar dado, y con fines específicos, por lo que sus significados cambian según los criterios o intereses de cada época. En efecto, reconocer el carácter construido del patrimonio implica “reconocer las fracturas y el conflicto tanto en su proceso de definición y en las políticas de conservación, como en la relación de los habitantes de una nación con el patrimonio. No se trata del homenaje a un pasado inmóvil, sino de la invención a posteriori de la continuidad social”⁵. De modo que podría afirmarse que el patrimonio es el resultado de la patrimonialización, entendida esta última como un proceso que a través de múltiples mecanismos e incentivado por diversos intereses sociales, políticos, culturales y/o económicos producen y reproducen estructuras de significados que se tornan públicas. Bustos Cara la define como un proceso voluntario de incorporación y apropiación “de valores socialmente construidos, contenidos en el espacio-tiempo de una sociedad particular”, el cual “forma parte de los procesos de territorialización que están en la base de la relación entre territorio y cul-

tura”⁶. En este contexto, la patrimonialización es un ejercicio de territorialización⁷ de la identidad cultural que se da en el marco simbólico del territorio y de las relaciones de poder que definen los distintos procesos de apropiación⁸.

En paralelo a la evolución conceptual de patrimonio cultural, se desarrollaron las ideas en torno a la sustentabilidad. Las primeras nociones sobre este concepto empezaron a discutirse desde 1970 y cobraron consistencia teórica y política con la concepción del desarrollo sostenible o sustentable⁹ a partir de 1980. Esta noción comenzó a plasmarse en el debate internacional de la Conferencia sobre el Medio Ambiente Humano (ONU) realizada en Estocolmo en 1972. En este contexto se redactó, en 1987, el Informe Brundtland, el cual estableció que “el desarrollo sustentable es aquel que satisface las necesidades de las generaciones presentes, sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades”¹⁰. El informe ha causado gran impacto hasta el día de hoy ya que permitió llevar a un orden internacional los planteos de las desigualdades ambientales, económicas y sociales y planteó la definición base sobre la que se elaborarían diversas variaciones futuras. No obstante, se produjo con un gran sesgo económico y se lo ha criticado en tanto no establece qué tipo de estructuras socioeconómicas serían sustentables, ni brinda criterios operativos para intentar distinguir los distintos tipos de desarrollo¹¹.

Como respuesta a estas limitaciones planteadas surge el concepto de sustentabilidad, el cual responde a una idea, a una ética del bien común, y se establece desde una visión integral que incluye no sólo factores económicos, sino también morales y culturales. En este sentido, se ha afirmado que

las corrientes latinoamericanas reconocen en el concepto de sustentabilidad una posición ética,

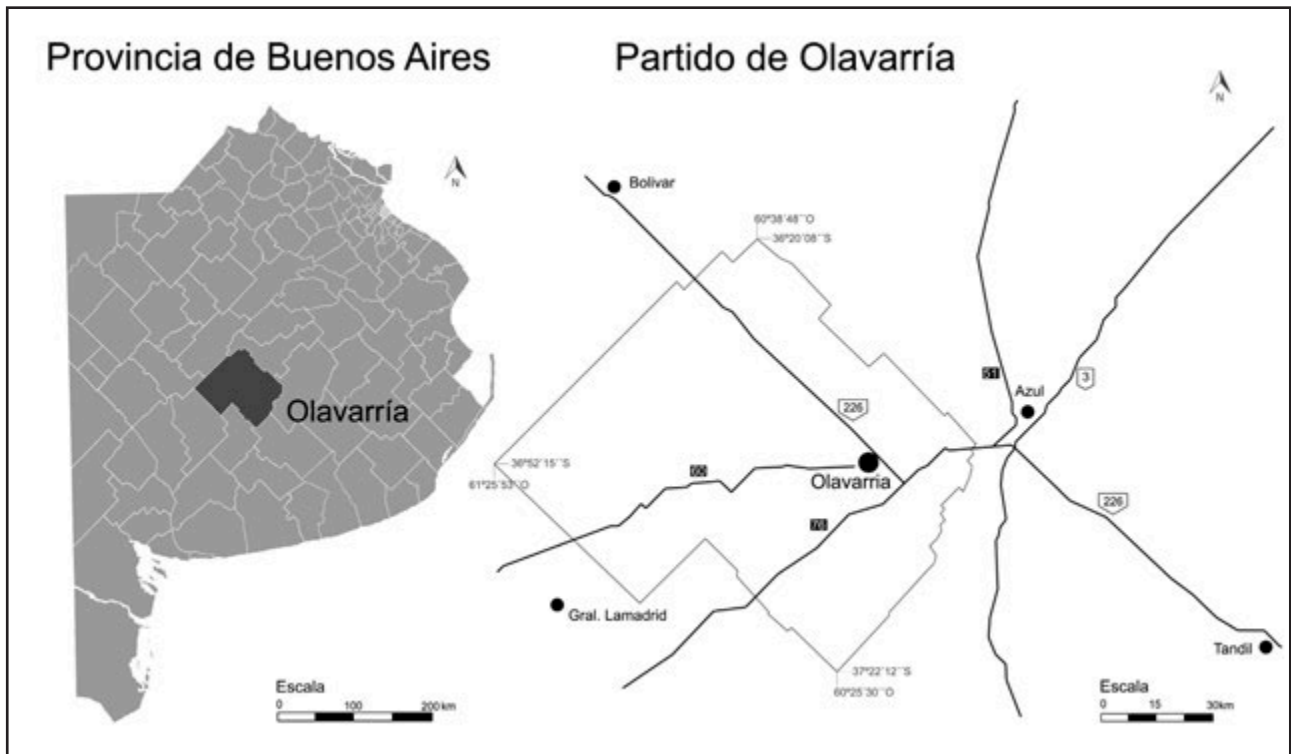


Fig. 1. Ubicación de la Provincia de Buenos Aires y del partido de Olavarría. Imagen: Autora.

como una manera de posicionarse frente a la vida y a los distintos elementos del ambiente; es más un juego de armonización de éticas y racionalidades, con el componente de la cultura latinoamericana¹².

Asimismo, si bien al comienzo las ideas vinculadas a la sustentabilidad surgieron de la ecología y se centraron en el mantenimiento de la base de los recursos naturales —como el de ecodesarrollo—, desde sus inicios sus postulados se orientaron a la búsqueda de la equidad social y a la participación de las comunidades en la planificación y gestión de los recursos, así como el respeto a la diversidad de las culturas¹³.

Desde esta visión integral de la sustentabilidad se identifican diferentes dimensiones de abordaje: la económica, la ecológica, la política y la sociocultural¹⁴. Si bien las tres primeras dimensiones mencionadas están, con mayor o menor incidencia, incluidas desde las primeras definiciones, no es el caso de la dimensión sociocultural o cultural,

la cual ha sido abordada desde distintas perspectivas acorde se entendía a la cultura como un eje transversal a las otras dimensiones o bien como una dimensión en particular.

La dimensión sociocultural suele referirse al acceso a los recursos culturales, incluyendo el respeto y la conservación del sistema de valores, prácticas y símbolos de todas las identidades, la sociodiversidad y la superación del etnocentrismo occidental, entre otros. Se considera también la equidad de género, el sentido del lugar y la participación comunitaria. Acorde al paradigma de la sustentabilidad, la integración de esta dimensión profundiza el sentido de pertenencia de los actores locales y la confianza entre los distintos sectores de la comunidad, siendo estos factores indispensables para una concepción sustentable y territorializada del desarrollo¹⁵.

Aunque la sustentabilidad se generalizó como un objetivo social promovido por todo el

mundo, se generaron a su alrededor múltiples interpretaciones, muchas de ellas incompatibles entre sí que, acompañadas por políticas cosméticas de “enverdecimiento”¹⁶ del estilo actual, no propiciaron cambios profundos, sino más bien una banalización del concepto. Sin embargo se ha afirmado que “revertir esta situación requiere trabajar con medidas que busquen como objetivo el desarrollo de los pueblos, las comunidades locales, a partir de sus propias ideas, proyectos y deseos, revitalizando el sentido de pertenencia, de la autodeterminación nacional, del arraigo al territorio que permita volver al ser, incentivando el respeto y los espacios de pluralidad cultural”¹⁷. En este contexto, para alcanzar la sustentabilidad sociocultural de las comunidades se requerirá, entre otras cuestiones, la preservación de su patrimonio cultural y garantizar que los valores

e identidades sociales perduren en beneficio de las generaciones presentes y futuras.

2.2. La ciudad de Olavarría

Olavarría es una ciudad intermedia menor¹⁸ ubicada en el centro de la provincia de Buenos Aires, Argentina, y cabecera del partido que lleva el mismo nombre. Se conforma por 89.712 habitantes¹⁹, concentrando en ella al 80,3% de la población del partido.

En la ciudad, el patrimonio arquitectónico se encuentra legalmente protegido dentro de la legislación municipal bajo dos ordenanzas. Por un lado, la Ordenanza N.º 2316/98 (ampliada por la Ordenanza N.º 2973/06) la cual delimita un “área de interés arquitectónico patrimonial” en el centro de la ciudad. La



Fig. 2. Ex Edificio Edificadora con modificaciones parciales. Fotografía: Autora.



Fig. 3. Imagen de diarios locales. Fuentes: elpopular.com.ar y enlineanoticias.com.ar.

misma redonda en la preservación de fachadas de edificios antiguos del sector, determinando restricciones y límites al dominio de los inmuebles ordenados.

Por el otro, desde el año 2017 se encuentra vigente la Ordenanza Municipal N.º 3934/16 que establece un listado de bienes del Patrimonio Histórico de Olavarría y establece normas referentes a la “determinación, preservación, restauración, promoción, acrecentamiento y transmisión” de dicho patrimonio (art. 1). Si bien esta ordenanza aporta una visión amplia que incluye “bienes muebles e inmuebles, tangibles e intangibles, materiales y simbólicos que fueran generados o se encuentren ubicados en el ámbito territorial del distrito de Olavarría, urbano o rural, y que, por su significación definen la identidad y la memoria de sus habitantes” (art. 2), su reglamentación refleja una mirada sesgada al patrimonio arquitectónico y, en la actualidad, la lista está integrada sólo por bienes inmuebles pertenecientes a esta categoría patrimonial. Esta norma incluye en su listado de bienes protegidos a los dos edificios cuyos casos se desarrollan en el siguiente apartado.

2.3. Organizaciones civiles en defensa del patrimonio cultural

Como fue mencionado, la ciudad cuenta con manifestaciones culturales potencialmente patrimonializables. Asimismo, siguiendo la tendencia a nivel nacional, ha crecido tanto en población como en extensión territorial, cuestión que ha producido importantes cambios en la configuración urbana. En este contexto, recientemente emergieron distintas organizaciones en defensa de los bienes patrimoniales como reacción ante proyectos de remodelación y/o uso de bienes patrimoniales que parecían incompatibles con su preservación. Existen dos casos que resultan de interés y adecuados para ilustrar el análisis de la sustentabilidad sociocultural del patrimonio cultural de la ciudad.

Por un lado, se encuentra la organización “Patrimonio Histórico de Olavarría” fundada en 2016 y motorizada principalmente por vecinos con conocimientos técnicos que actualmente comparten imágenes antiguas de edificios, monumentos y escenarios urbanos de la ciudad a través de un grupo de la red social *Facebook*. Esta



Fig. 4. Antigua estación “El Provincial” abandonada. Fotografía: Autora.

organización se hizo particularmente conocida por su manifiesta defensa de la conservación del edificio histórico del ex Banco de la Edificadora cuando surgió un proyecto de demolición del edificio histórico y de construcción de cocheras en su lugar. El edificio, ubicado en el centro de la ciudad, fue construido en 1922 bajo un estilo neoclásico para albergar a la antigua entidad financiera de capital local fundada en 1910.

La movilización, promovida en gran parte por esta organización, generó la desestimación del proyecto original, ya que finalmente se realizaron una serie de locales comerciales y se decidió conservar parcialmente la fachada externa. Si bien el edificio sufrió considerables modificaciones irreversibles, como la destrucción total de su interior, la intervención puso un freno a la acción privada y masificó la discusión por la defensa del patrimonio arquitectónico, cuestión que se reflejó en las redes sociales y la prensa local.

Por otro lado, se pudo relevar y analizar el caso de la “Mutual de Arte Popular Macondo Creativa”. Esta cooperativa cultural, que funciona desde 2006 en el Barrio Alberdi, realiza parte de sus actividades en la explanada del edificio de la antigua estación del Ferrocarril Provincial. Este edificio formaba parte del “Ferrocarril del Puerto de La Plata al Meridiano V” que partía desde La Plata hacia el suroeste de la provincia. Inaugurado el 6 de octubre de 1930 prestó sus servicios hasta 1968 que fue clausurado. Desde entonces el edificio ha sido utilizado para múltiples funciones, encontrándose en la actualidad desalojado y tapiado.

El proyecto para localizar ahí la Comisaría N.º 3 movilizó a dicha cooperativa, en conjunto con vecinos organizados en asambleas, logró frenarlo e instaló la idea de utilizar el edificio para un fin cultural, pedido histórico de los habitantes del barrio.

Ambos procesos muestran el involucramiento de distintos sectores de la comunidad en relación al patrimonio cultural, que se convierte en un medio para reforzar el sentido de pertenencia de estos grupos hacia los lugares que habitan. Asimismo, en estos casos se ha recurrido a la organización social y a la búsqueda de concientización masiva de la problemática y la protesta, a través de medios de comunicación y redes sociales. En las dos experiencias relatadas se logró la modificación, en mayor o en menor medida, de los proyectos originales y demandaron la participación de la comunidad en los procesos de decisión sobre el espacio urbano al poder legislativo y ejecutivo municipal, acción no contemplada hasta entonces en las políticas de gobierno. Por consiguiente, se podría considerar que tanto el senti-

miento de pertenencia como el involucramiento de la comunidad dan muestra de la existencia de significaciones, valoraciones y de un sentido del lugar que permiten afirmar que existe en la comunidad local, o al menos un sector de ella, un acercamiento a una sustentabilidad sociocultural del patrimonio cultural.

No obstante, los valores que defienden estas organizaciones relacionados con la construcción y protección del patrimonio varían considerablemente. Por un lado, el grupo "Patrimonio Histórico de Olavarría" posee una mirada más tradicionalista del patrimonio y rescata los valores históricos y estéticos de los bienes, aunque proponiendo usos actuales a las necesidades contemporáneas. Por el otro, la Mutual de Arte Macondo, en conjunto



Fig. 5. Afiche de convocatoria a asamblea de Macondo e imagen de diario local. Fuentes: infoeme.com y facebook.com/MutualDeArtePopularMacondoCreativa.

con vecinos del barrio, recurren a la historia del bien para justificar el principal valor sobre el que trabajan, que es el social, es decir, que resignifican ese bien como un espacio de pertenencia barrial.

De modo que puede afirmarse que aunque los fines para los que se defiende el patrimonio son distintos en cada caso, ambos se centran en una mirada tradicional del mismo que se limita a reconocer los valores históricos y estéticos atribuidos a ciertos tipos de patrimonio arquitectónico que son exponentes de la arquitectura neoclásica, como es el edificio del ex Banco de la Edificadora, o que son referentes de la arquitectura ferroviaria, de características principalmente inglesas, como es el caso de la ex Estación de “El Provincial”. Esta mirada del patrimonio sobre determinados bienes podría interpretarse como una visión parcial de la sustentabilidad sociocultural, ya que se valoran bienes que ponen en evidencia cierto etnocentrismo occidental (se reconocen edificios de arquitectura tradicionalmente europea, aunque distinguidos en la comunidad local no sólo por su valor arquitectónico sino además por su valor histórico-comunitario), sin que ello implique fomentar la diversidad de expresiones culturales existentes. Es decir, la reacción comunitaria se produce en relación con determinados bienes en perjuicios de otros que, aunque poseen valor desde el punto de vista científico, histórico, cultural y social, no despiertan el mismo interés. No obstante, esta valoración genuina de la comunidad no es un hecho heredado e indiscutible, sino que, como se ha visto, es un hecho construido socialmente producto, en ocasiones, de “procesos inconscientes e impersonales de legitimación”²⁰.

Por su lado, a partir del análisis de la normativa de protección patrimonial, se puede observar que desde las instituciones gubernamentales existe un sesgo hacia el patrimonio arquitectónico, sustentando casi exclusivamente en valores históricos y estéticos. Asimismo, la última ordenanza aprobada orienta la protección del patrimonio a obras

históricas de la arquitectura, presentes sólo sobre el cuadrante central de la ciudad, área de mayor antigüedad a contar desde su fundación. Esto promueve una idea de patrimonio excluyente que deja a gran parte de los bienes culturales de la ciudad fuera de dichos parámetros²¹. En coincidencia con este análisis, un estudio referente a la percepción de la comunidad sobre el patrimonio ha concluido que los olavarrrienses poseen una valoración positiva de los paisajes serranos y del patrimonio arquitectónico e intangible de los pueblos mineros ubicados en el Partido de Olavarría, por fuera del ejido de la ciudad²². De acuerdo con este estudio, se podría considerar que existe una fuerte valoración del patrimonio extraejidal y que no siempre se valoriza el patrimonio del entorno en el que se vive día a día.

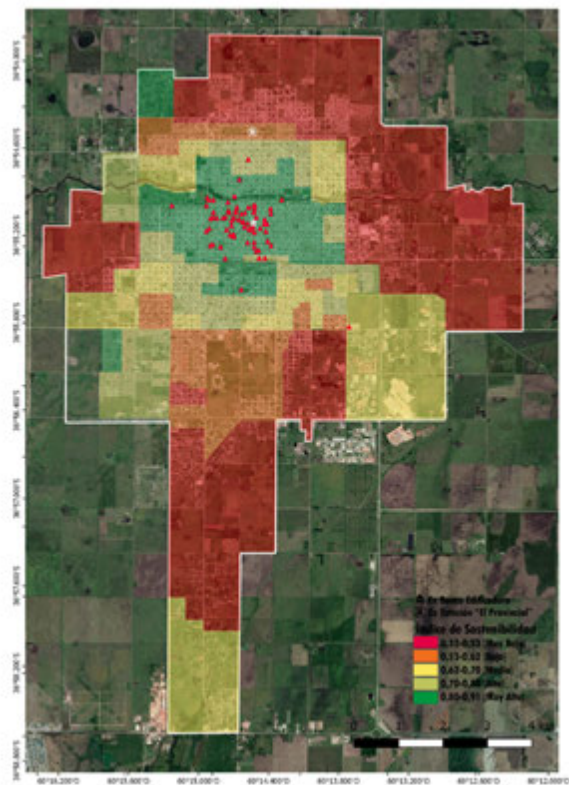


Fig. 6. Localización de bienes patrimoniales registrados en la ordenanza municipal N° 3934/16 dentro del área urbana de Olavarría en conjunto con el índice de sustentabilidad. Imagen: Elaboración personal en QGIS con imagen satelital de Google Earth.

Asimismo, como se refleja en la imagen, la ubicación de estos bienes considerados oficialmente patrimonio se da en las zonas con los mejores índices de sustentabilidad urbana y ambiental²³. Por consiguiente, la construcción cultural del patrimonio y su gestión no sólo se aplica a un área limitada, sino que además se restringe a una parte de la población que posee los mejores índices de habitabilidad, resultando, por lo tanto y de manera paradójica, insustentable socioculturalmente.

3. REFLEXIONES FINALES

Al considerar los dos casos previamente analizados, se puede inferir que los problemas relacionados con la sustentabilidad sociocultural del patrimonio cultural en la ciudad de Olavarría parecen residir principalmente en una construcción hegemónica que se realiza del mismo. Esta construcción evidencia un sesgo eurocentrista propiciado desde una identidad hegemónica que se reproduce en ciertos valores locales, principalmente aquellos reconocidos por la normativa local. En las últimas décadas se han observado avances en la evolución del concepto patrimonio cultural desde la academia y de ciertas organizaciones internacionales como ICOMOS, los cuales reconocen la incidencia de la diversidad cultural en la definición de aquello que es considerado patrimonio, abriendo las puertas a nociones más amplias e inclusivas. No obstante, las políticas públicas y las normativas olavarienses parecieran estar lejos de acompañar este cambio de paradigma, a la vez que promueve una disociación entre lo que es considerado patrimonio y los lugares que se habitan.

Otro rasgo importante de los dos casos analizados es que se reconoce una demanda creciente de parte de la comunidad, motivada por distintos fines, de intervenir y opinar sobre el patrimonio cultural de la ciudad, particularmente cuando se trata de bienes culturales ampliamente reconocidos, como es el caso del patrimonio arquitectónico, y sobre todo de tinte monumental como el edificio del Ex Banco de la

Edificadora. Esta demanda debería ser atendida por las organizaciones e instituciones que gestionan el patrimonio, promoviendo políticas de intervención con un enfoque más participativo. Sin embargo, esta perspectiva dista aún de las prácticas concretas llevadas a cabo en la ciudad de Olavarría, donde la nueva ordenanza de gestión patrimonial (N.º 3934/16) no contempla en su reglamentación prácticas participativas inclusivas, sino que recurre a mecanismos de consulta tradicionales, que no se conjugan con los principios de la sustentabilidad sociocultural.

En función de lo expresado, una construcción sustentable del patrimonio cultural implicaría una visión más amplia del mismo que recupere y conserve la diversidad de valores que le son otorgados y que sea inclusiva de todos los sectores de la población local. Esto permitiría no sólo expandir y enriquecer el campo patrimonial, sino propiciar una valoración social por parte de los diferentes actores sociales de los bienes culturales y los paisajes que ellos mismos producen, usan y protegen. Ello requeriría, por un lado, que desde el Estado o los profesionales en el tema aporten a aquellas comunidades que viven y cuentan con elementos culturales no arquetípicos y contrahegemónicos herramientas concretas que les permitan llevar adelante procesos de valoración y patrimonialización, siendo un primer paso fundamental la información y el conocimiento sobre dichos potenciales bienes. Se debe recordar que el proceso de patrimonialización implica la marcación en el territorio de una simbología seleccionada especialmente para transmitir una identidad determinada, que puede profundizar el sentido de pertenencia de ciertos actores locales y, en consecuencia, la noción de sustentabilidad sociocultural, pero en el mismo proceso excluir otras identidades no representadas por los bienes seleccionados. De modo que, una construcción y preservación del patrimonio basada en su significación cultural promueve el sentido del lugar de la comunidad en su conjunto con el espacio que habita.

NOTAS

¹En este trabajo se reproducen parcialmente resultados de la tesis doctoral de Nahir Meline Cantar en elaboración (Doctorado en Geografía, UNLP). Fue realizado en el marco de las investigaciones desarrolladas por PATRIMONIA, INCUAPA (U.E. CONICET – UNICEN), financiado a través del PICT 0551/16, dirigido por María L. Endere y financiado por la ANPCyT, y de una Beca Doctoral CONICET.

²ENDERE, María. Algunas Reflexiones acerca del Patrimonio. En: ENDERE, María y PRADO, José (Eds.). *Patrimonio, Ciencia y Comunidad. Su abordaje en los Partidos de Azul, Tandil y Olavarría*. Olavarría: UNICEN, 2009, págs. 19-48.

³ICOMOS AUSTRALIA. *Carta de Burra*. Australia: ICOMOS AUSTRALIA, 1999.

⁴DE LA TORRE, Marta. “Values and Heritage Conservation”. *Heritage & Society* (Londres), 60-2 (2013), págs. 155–166.

⁵MANTECÓN, Ana Rosas. “Presentación”. *Alteridades* (Ciudad de México), 16 (1998), pág. 5.

⁶BUSTOS CARA, Roberto. “Patrimonialización de valores territoriales. Turismo, sistemas productivos y desarrollo local”. *Aportes y transferencias* (Mar del Plata), 8 (2) (2004), pág. 11.

⁷Se entiende la territorialización como la creación o expansión de territorios, es decir, a la manifestación de las relaciones sociales que los producen y reproducen mediante acciones propias o apropiadas. MANÇANO FERNANDES, Bernardo. “Movimentos socioterritoriais e movimentos socioespaciais: contribuição teórica para uma leitura geográfica dos movimentos sociais”. *Revista Nera* (Presidente Prudente), 8 (6) (2005), págs. 24-35.

⁸HAESBAERT, Rogério. “Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad”. *Cultura y representaciones sociales* (Ciudad de México), 15 (2013), págs. 9-42.

⁹Las nociones de desarrollo sustentable y desarrollo sostenible suelen utilizarse como sinónimos. Esta situación surge de la traducción de *sustainable* en inglés, que puede traducirse tanto con las palabras sostenible o sustentable en español. Algunos autores adoptan ambos adjetivos como sinónimos, siendo la palabra “desarrollo sostenible” más utilizada en España y en traducciones oficiales, mientras que en América Latina se suele utilizar con mayor frecuencia “desarrollo sustentable”. LÓPEZ RICALDE, Carlos David; LÓPEZ-HERNÁNDEZ, Eduardo Salvador y ANCONA PENICHE, Ignacio. “Desarrollo sustentable o sostenible: una definición conceptual”. *Horizonte Sanitario* (Villahermosa), 2 (2005), págs. 28-34.

¹⁰ONU, Organización de las Naciones Unidas. *Nuestro futuro común. Informe Brundtland*. Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo-ONU, 1987. Disponible en: <http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/42/427>, pág. 23. [Fecha de acceso: 2/02/2021].

¹¹GARCÍA, Daniela y PRIOTTO, Guillermo. *La sustentabilidad como discurso ideológico*. Buenos Aires: Programa de Estrategia Nacional de Educación Ambiental - SAySD, 2008.

¹²RIVERA-HERNÁNDEZ, Jaime Ernesto; BLANCO OROZCO, Napoleón Vicente; ALCÁNTARA-SALINAS, Graciela; HOUBRON, Eric Pascal y PÉREZ-SATO, Juan Antonio. “¿Desarrollo sostenible o sustentable? La controversia de un concepto”. *Posgrado y Sociedad* (San José), 1(2017), pág. 62.

¹³GARCÍA, Daniela y PRIOTTO, Guillermo. *La sustentabilidad...* Op. cit.

¹⁴No obstante, aunque el contenido suele ser similar, la cantidad y denominación de las dimensiones suele variar dependiendo de los autores.

¹⁵AXELSSON, Robert; ANGELSTAM, Per; DEGERMAN, Erik; TEITELBAUM, Sara; ANDERSSON, Kjell; ELBAKIDZE, Marine y DROTZ, Marcus K. “Social and Cultural Sustainability: Criteria, Indicators, Verifier Variables for Measurement and Maps for Visualization to Support Planning”. *AMBIO* (Ciudad de México), 42 (2013), págs. 215-228; GUIMARÃES, Roberto P. *Tierra de sombras: desafíos de la sustentabilidad y del desarrollo territorial y local ante la globalización corporativa*. Santiago de Chile: CEPAL - SERIE Medio ambiente y desarrollo N.º67 – ONU, 2003; GARCÍA, Daniela y PRIOTTO, Guillermo. *La sustentabilidad...* Op. cit.

¹⁶GUIMARÃES, Roberto P. *Tierra de sombras...* Op. cit.

¹⁷GARCÍA, Daniela y PRIOTTO, Guillermo. *La sustentabilidad...* Op. cit., pág. 10.

¹⁸Según criterios establecidos por DI NUCCI, Josefina y LINARES, Santiago. "Urbanización y red urbana argentina: un análisis del período 1991-2010". *Journal de Ciencias Sociales* (Buenos Aires), 7 (2016), págs. 4-17.

¹⁹Datos del Censo 2010. INDEC, Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas*. Base de datos REDATAM (R + SP Process), 2010.

²⁰PRATS, Llorenç. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997, pág. 20.

²¹La delimitación de la planta urbana surge de la superposición del área urbana establecida por la ordenanza municipal N.º 4066/16, aún no homologada por el poder provincial, y el área urbana delimitada según los radios del CENSO 2010 (INDEC 2010). CANTAR, Nahir. "Entre lo rural y lo urbano. Delimitación del área urbana de Olavarría". En: MIKKELSEN, Claudia y PICONE, Natasha (Comps.). *Geografías del presente para construir el mañana, Miradas geográficas que contribuyen a leer el presente*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018, págs. 349-360.

²²ENDERE, María, CHAPARRO, María, PALAVECINO, Valeria, IARRITU, Nora. "Percepciones y reflexiones sobre el patrimonio de los partidos de Azul, Olavarría y Tandil". En: ENDERE, María y PRADO, José (Eds.) *Patrimonio, Ciencia y Comunidad. Su abordaje en los Partidos de Azul, Tandil y Olavarría*. Olavarría: UNICEN, 2009, págs. 49-66.

²³CANTAR, Nahir y ZULAICA, Laura. "Evaluación preliminar de la sostenibilidad ambiental y urbana en la ciudad de Olavarría". *Investigación + Acción*, 20 (2017), págs. 157-174. Disponible en: <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/ia/article/download/181/141>. [Fecha de acceso: 21/04/2020].

FÉLIX DE OVIEDO (1577-1618): ARTE Y NEGOCIOS CON DESTINO A INDIAS

FÉLIX DE OVIEDO (1577-1618): ART AND BUSINESS DESTINED TO INDIAS

Resumen

Días antes de la llegada de la flota de la Nueva España al puerto de San Juan de Ulúa fallecía en la nao capitana Félix de Oviedo, capitán de artillería, comerciante, pintor y miembro de una de las familias de artistas más reputadas de la Sevilla de la época. Gracias a la documentación que se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla trazamos las relaciones personales y profesionales urdidas por la familia Oviedo en México, muestra de las redes familiares y clientelares tejidas en el Nuevo Mundo por quienes abandonaron su tierra natal en busca de nuevas oportunidades y riquezas.

Palabras clave

Artistas, Comercio, Sevilla, Nueva España.

Gloria Espinosa Spínola

Universidad de Almería. España.

Doctora en Historia del Arte y Profesora Titular del Departamento de Geografía, Historia y Humanidades de la Universidad de Almería. Miembro del grupo de investigación HUM806: *Andalucía y América. Patrimonio y Relaciones Artísticas* de la Universidad de Granada. Sus investigaciones se centran en la América virreinal, más concretamente en la emigración de artistas andaluces y el arte novohispano. Autora de varios libros, además de numerosos artículos y capítulos de libros de estas temáticas.

Fecha de recepción: 09/IV/2021
Fecha de revisión: 20/IV/2021
Fecha de aceptación: 22/IV/2021
Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

Days before the arrival of the Nueva España fleet to San Juan de Ulúa port, Félix de Oviedo died on board the nao Capitana. He was a captain of artillery, a trader, a painter and a member of one of the most reputed artistic family of his time. Thanks to the documents kept in the Archivo General de Indias in Seville we can trace the personal and professional relations entwined by the Oviedo family in Mexico, a clue to the familiar and patronage web weaved by all those who left their native land bound to the New World in search of new opportunities and richness.

Key words

Artists, Commerce, Seville, New Spain.

ORCID: 0000-0003-1449-2723

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0004>

FÉLIX DE OVIEDO (1577-1618): ARTE Y NEGOCIOS CON DESTINO A INDIAS

La madrugada del 6 de septiembre del año 1618 fallecía el pintor y capitán de artillería Félix de Oviedo a bordo de la nave capitana de la flota de Indias con destino al puerto de Veracruz. Pocas horas antes, sintiéndose enfermo de gravedad, se dirigió junto con su joven criado Juan Gutiérrez al escribano de navío, Juan Yáñez de Alcántara, para ratificar el testamento dictado meses atrás en Sevilla y por el que nombraba como herederos universales a sus hermanos residentes en la ciudad hispalense, Juan de Oviedo y de la Bandera y María de Oviedo, al tiempo que reconocía como albaceas de los bienes que poseía en Indias a su cuñado Antonio de los Reyes Góngora, al boticario Bernardo de Mansilla y al guarnicionero Juan Bautista de la Plata, todos vecinos de la Ciudad de México. Se inicia entonces un proceso que finalizará el 26 de mayo de 1629 cuando se remate el pleito de acreedores sobre los bienes del pintor, once largos años de litigios que conocemos gracias a la documentación conservada en el Archivo General de Indias de Sevilla y que nos revela una vida intensa dedicada a las artes y a los negocios en un continuo viaje entre los puertos de Sevilla y San Juan de Ulúa¹.

1. LOS OVIEDO Y AMÉRICA

La trayectoria vital y profesional de la familia Oviedo es bien conocida por la historiografía artística, si bien su fortuna crítica gira en torno al que fue el más afamado de sus miembros, Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625), un personaje clave en la Sevilla de la época tal como reconocía el mismo Francisco Pacheco en la alabanza y retrato que le dedicó en su obra *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*², un relato tanto de su quehacer artístico como de las numerosas distinciones que llegó a ostentar, siendo las más significativas las de maestro mayor y jurado de la ciudad hispalense, familiar del Santo Oficio de la Inquisición, además de ingeniero mayor y criado de Su Majestad³.

Ahora bien, la saga comienza con la llegada del escultor y entallador de origen abulense Juan de Oviedo Hernández (1536-ca.1593) a la ciudad de Sevilla a mediados del Quinientos, abriendo taller en el barrio de la Magdalena y manteniendo estrechos lazos laborales con sus cuñados Juan Bautista Vázquez “el Viejo” y Miguel Adán⁴. El matrimonio formado por

Juan de Oviedo y Mariana de la Fe tuvo una numerosa descendencia, con los varones Juan, Antonio, Pedro, Martín (ca.1574) y Félix (1577-1618), y las mujeres Mariana de la Presentación (ca.1569) y María de Oviedo, siendo muy dispares los datos que conocemos sobre cada uno de ellos⁵. Los hijos, que recibieron indudablemente una primera formación en el taller paterno, se dedicaron principalmente al arte de la escultura, caso de Juan, Pedro y Martín, mientras que Antonio y Félix, se inclinaron por otras ramas, como el trabajo en metal y la pintura, respectivamente.

Durante el Quinientos y las primeras décadas del Seiscientos en la ciudad hispalense la vida giraba en torno al puerto, la Casa de Contratación y el tráfico con Indias, puesto que ofrecían una serie de oportunidades a sus vecinos, y los Oviedo no fueron una excepción. De esta manera, junto a los encargos que directamente derivaban de las riquezas americanas que arribaban a la ciudad, y que en el caso de Juan de Oviedo Hernández se materializaron en la ejecución del retablo mayor del convento dominico de la Madre de Dios, promovido por la viuda de Hernán Cortés, doña Juana de Zúñiga⁶, los beneficios podían llegar por diversos medios como oficios, cargos, actividades comerciales⁷ y, por supuesto, a través de relaciones familiares y clientelares.

Y será por el parentesco, principalmente consanguíneo, pero también el asentado en relaciones de paisanaje, afectivas y laborales, la vía principal que usaron los Oviedo en sus vínculos con América, iniciados por el emprendedor Martín quien debió partir para la capital novohispana en 1594, ejerciendo ya como veedor del gremio de escultores y entalladores de la Ciudad de México en 1595⁸. Sin duda, el artífice sevillano marchó en busca de mayores y mejores oportunidades de las que ya disfrutaba en su tierra natal, donde tenía cierto prestigio pero también una fuerte competencia, circunstancia que aún no se producía en los territorios virreinales que, a finales

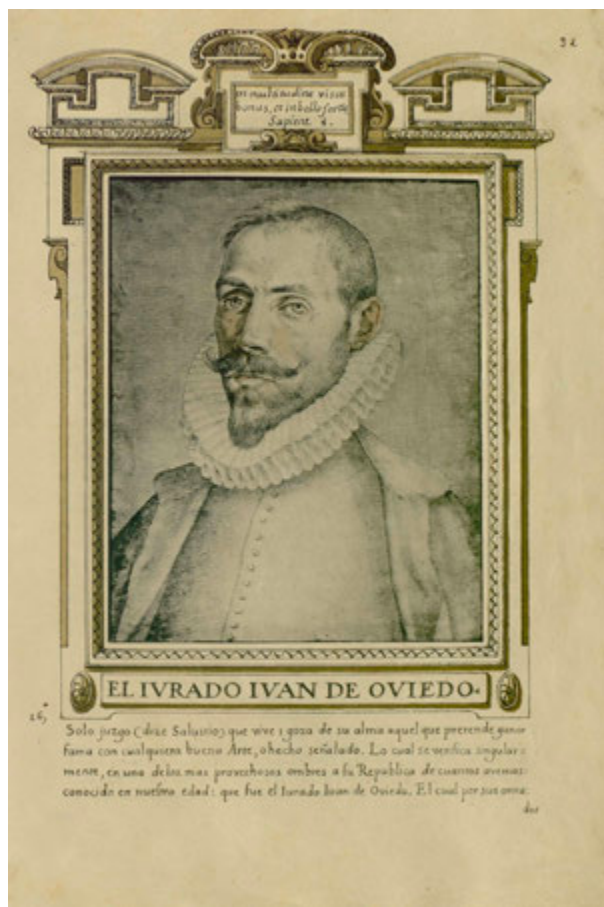


Fig. 1. Francisco Pacheco. Retrato de Juan de Oviedo. Francisco Pacheco, Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones. 1599. Dibujo. Edición de Pedro Manuel Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano. Sevilla: Diputación Provincial, 1985.

del siglo XVI, ofrecían un extraordinario volumen de trabajo debido a la construcción y dotación mobiliar de las numerosas parroquias, conventos y catedrales que se levantaban para la implantación de la fe católica en el nuevo continente.

Así, entre los años 1595 y 1600, la actividad de Martín de Oviedo es más que notable en la capital mexicana trabajando para importantes clientes como las órdenes de la Merced y Santo Domingo con obras de calado, caso de los túmulos funerarios para las exequias del rey Felipe II, erigidos tanto en la catedral de México, como en el convento de predicadores de la misma ciudad, contratados junto a los maestros Juan Salcedo,

Alonso Arias y Pedro Martín Llorente⁹. En marzo de 1599, meses antes de su repentina e inesperada marcha a Lima, Martín escribió a sus hermanos, animándoles a emprender camino hacia la Nueva España y comprometiéndose a pagarles las costas del viaje en caso de realizarlo. A la llamada de Martín, acuden Mariana de la Presentación y Félix, beneficiándose ambos de las amistades y clientela que su hermano se había granjeado antes de su partida hacia el Perú¹⁰.

Mariana de la Presentación, obtuvo su licencia de pasajera de Indias el 21 de mayo de 1599 en calidad de criada de Juan Bautista de Argüello y su familia, viajando según la información que aporta, no sujeta a orden, religión ni matrimonio¹¹. Sin embargo, como fue práctica habitual en la época, lo expresado en la licencia no se correspondía exactamente con la realidad, puesto que el embarco de Mariana como sirvienta fue una mera argucia para abaratar los elevados costes del viaje y asegurar el permiso de las autoridades competentes, tal como se puede deducir del acuerdo alcanzado meses antes en Sevilla entre Juan de Oviedo y Juan Bautista de Argüello, quien recibiría 60 ducados a la llegada de la mujer a México¹². No volveremos a tener noticias de Mariana hasta 1618, cuando es nombrada en el testamento de su hermano Félix como esposa de Antonio de los Reyes Góngora, uno de los albaceas de los bienes del pintor en los reinos de Indias, como ya se ha mencionado¹³.

Félix, muy posiblemente, debió llegar a México al mismo tiempo que Mariana, si bien no hemos encontrado evidencias documentales de su primer viaje ni de su vida en la capital novohispana hasta 1607, momento en el que aparece como testigo en el testamento del pintor Alonso Vázquez, quien fallecía allí el día 13 de abril de ese mismo año¹⁴. La relación entre ambos hombres se inició años atrás en la ciudad hispalense, concretamente el día 3 de noviembre de 1591 cuando a los trece años de edad Félix entró como aprendiz del artista para formarse en el

“arte de pintor de imaginería” por un periodo de cinco años¹⁵. En la Ciudad de México, Félix no solo recuperó viejas amistades, sino que supo rodearse de un nutrido grupo de conocidos y camaradas, clientes y deudores para el negocio de mercaderías en el que convirtió sus frecuentes viajes transoceánicos como capitán de artillería.

En el enjambre de personajes que rodearon al menor de los Oviedo, hay que destacar las figuras de sus ya mencionados albaceas, Bernardo de Mansilla y Juan Bautista de la Plata¹⁶, pues su relación con ambos revela muy bien la dinámica social que se estableció entre el cada vez más numeroso grupo de peninsulares asentados en la capital virreinal. Mansilla, afamado y prestigioso boticario, tenía una de las tiendas más grandes y surtidas de la Ciudad de México, siendo precisamente el abastecimiento de todo tipo de plantas, “drogas y cosas de botica”, la razón de ser de la estrecha relación que llegó a mantener con Félix, pues en España el capitán le compraba buena parte de esos productos¹⁷. Al éxito económico, Mansilla aspiraba unir reconocimiento y prestigio social, pues la documentación que sobre él se conserva en el Archivo General de Indias¹⁸, revela como solicitó en reiteradas ocasiones a la corona el título de boticario real de la Ciudad de México y Reino de la Nueva España. Para ello, Mansilla argumentó tanto méritos propios, no en vano entre las informaciones que aporta en el expediente sobre su buen hacer como boticario se encuentra la dada por el todopoderoso protomédico Jerónimo de Herrera¹⁹, como los familiares, particularmente los de su esposa Isabel Soto Cabezón, nieta de Cristóbal Soto Cabezón, soldado de las huestes de Hernán Cortés en la conquista de México-Tenochtitlan²⁰. De esta forma, Mansilla, como fue habitual en la época, por medio del linaje y del servicio a la corona, en este caso a través de su cónyuge, reclamaba preeminencia y reconocimiento social, rasgos distintivos de la élite criolla novohispana.

Finalmente, Juan Bautista de la Plata era sobrino de Félix de Oviedo²¹. Debió llegar a México hacia 1599²² y, en 1619, se avecindó en unas casas de la Plazuela del Marqués, ejerciendo el oficio de guarnicionero. No sabemos si continuó, de alguna forma, con las ocupaciones mercantiles de su tío, pero sí podemos constatar que mantuvo estrechos vínculos con los parientes y allegados que la familia aún conservaba en Sevilla. Así, no es de extrañar que acudiera en su ayuda el escultor Juan Martínez Montañés, antiguo amigo y estrecho colaborador de su tío Juan²³, cuando quedó endeudado y con gran necesidad tras perder su vivienda en el incendio que arrasó dieciocho casas de la Plazuela del Marqués, pues allí continuaba viviendo con su mujer e hijas diecisiete años después de la muerte de Félix. La generosidad del maestro alcalaíno fue recompensada por Juan Bautista en la flota de 1636 con el envío de “vn caxón con quarenta caxas de mui fino chocolate de Guaxaca que pesa sinco arrobas”, más una libranza de doscientos pesos del préstamo

recibido²⁴, un producto de lujo indiano para quién el guarnicionero tenía en tan alta estima y consideración, como parte de su parentela, tal como revela el tono afectuoso con el que se dirige al escultor en su correspondencia:

Mui desconsolado me ha tenido no auer reseuido carta de vuestra merced en la flota en la que vino el S[eñor] Marqués de Cadereita y en los auisos que después se han ofresido..., oy resiui en esta flota que uino a fin de mes de maio pasado, tengo notable consuelo así por sauer de la salud de vuestra merced y de toda su casa que sea siempre la que deseo²⁵.

2. MERCANCÍAS, NEGOCIOS Y PLEITOS

Respecto a la andadura artística de Félix de Oviedo poco más, hasta el momento, se puede añadir a la noticia de su formación con el pintor Alonso Vázquez antes aludida, un desconocimiento que es extensible al resto de su trayectoria vital pero que es posible comenzar a matizar gracias a las



Fig. 2. Alonso Sánchez Coello (atribuido). Vista de la ciudad de Sevilla. Óleo sobre lienzo. Finales del siglo XVI. Museo de América. Colección Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado.

noticias que se desprenden de la documentación trabajada del Archivo General de Indias. Según su abultado expediente de bienes de difunto, que incluye testamento, codicilo, inventario, almoneda, cartas, declaraciones de testigos y demandas de acreedores, es posible determinar que Félix de Oviedo se dedicó, principalmente en los últimos años de su vida, al oficio de capitán de artillería, rentabilizando sus frecuentes viajes transoceánicos con el comercio de mercaderías²⁶.

Según su testamento, tenía su residencia habitual en la ciudad de Sevilla, en la colación de la Magdalena, pero también, en palabras de su sobrino Juan Bautista de la Plata, poseía “casas de su morada” en la calle Tacuba de la Ciudad de México en las que concertaba algún que otro negocio²⁷. Para el viaje del año 1618, trayecto de ida de la flota a Nueva España, cargó dos toneladas de mercancías de las que pagó sus impuestos correspondientes, embarcadas en las naves capitana, almiranta y en la nao Nuestra Señora de la Candelaria pero, según varios informantes, también introdujo sin el conocimiento del capitán de esta última, Gaspar de Vera Maldonado, un fardo y un cajón que no fueron registrados. Las mercaderías eran las más demandadas por el consumidor indiano de la época, caso de los textiles, con piezas de tela de holandilla, espolín, terciopelo, tafetán y caniquí, pero sobre todo tejidos manufacturados de todo tipo, desde pasamanos de seda, a puntas de hilo, valonas, cuellos y puños, prendas como camisones de hombre, basquiñas de mujer, escarpines, tocados, medias y mantos de seda, además de un número considerable de abanicos y de abalorios femeninos, caso de sortijas de diamantes y zarcillos de vidrio, filigrana y pasta²⁸, artículos de moda muy demandados por las élites mexicanas que de esta manera mostraban su riqueza personal y estatus social. También exportó productos agrícolas, como alcaparras, almendras y, especialmente, canela²⁹, utilizada por peninsulares y criollos para condimentar el chocolate, y que le proporcionaba jugosos beneficios tal como se evidenció en la subasta de sus

bienes donde por tres fardos de canela se pagó la suma de 4.923 reales³⁰. Se completaba el cargamento con productos manufacturados de todo tipo como tinteros de azofar, cuchillos, hebillas, navajas; herramientas propias de carpinteros y entalladores, caso de escofinas, limas, escoplos y gubias; y, finalmente, unas pocas obras de arte, entre las que se encontraban tres lienzos, uno de Cristo y dos de Nuestra Señora, por los que se pagaron un total de 200 reales³¹.

La pública almoneda de las mercancías de Félix de Oviedo se celebró en Veracruz, entre los meses de octubre de 1618 y mayo de 1619, montando en total la cantidad de 45.810 reales, una suma nada despreciable, pero a todas luces insuficiente para hacer frente a las deudas reclamadas a los herederos, que se pueden estimar, según los numerosos acreedores que aparecen en el expediente, en un montante final de 84.500 reales³². Una situación difícil que llevó a su hermana María, y al convento de Santa María de la Gracia de Sevilla donde profesaba, a repudiar todo el legado de su hermano:

dexó por heredera a la madre Sor María de Christo, monja profesada del dicho conuento y mediante su persona a este conuento, es porque somos ynformadas de las muchas deudas que quedaron del dicho Félix de Ouiedo como se contiene en la dicha licencia, y que antes es útil y prouechoso a este dicho conuento repudiar la dicha herencia, por esta presente carta entregamos y conocemos que repudiamos los vienes y herencia del dicho Félix de Ouiedo [...] y es fecha la carta en Seuilla estando en el dicho monesterio a nueue días del mes de março de mil y seiscientos y ueinte años [...]³³.

En cuanto al segundo de los herederos, Juan de Oviedo y de la Bandera, se hizo cargo de los pleitos derivados de los negocios de su hermano, en los cuales tenía participación, al menos, según la documentación manejada, entre los años 1614 y 1618, pues fue el encargado del pago del impuesto del almojarifazgo de esos años, además de financiar a Félix mediante

prestamos monetarios, caso de los 6.000 reales que le debía devolver “para el fin del mes de noviembre que viene del presente año de mil e seiscientos diez y seis, y antes si antes ovieren buelto del tronauaje a España los galeones que de presente se aprestan para ir a las Yndias”³⁴.

3. CONCLUSIÓN

La trayectoria vital de Félix de Oviedo es el relato de aquellos hombres y mujeres que marcharon a Indias en busca de una fortuna esquivada que, sin embargo, les concedía una nueva oportunidad en aquellas lejanas tierras. Así, como otros muchos artistas, emprendió negocios paralelos

a su actividad profesional, en su caso el tráfico de mercancías, una práctica que le reportaba réditos sustanciales de forma rápida, siempre en base al prestigio familiar y a una tupida red de relaciones clientelares y de paisanaje. Con el tiempo, y a pesar de su doble condición de pintor y capitán de artillería, los intereses personales de Félix fueron decantándose por la actividad comercial tal como demuestra su testamento y codicilo. Y si bien no se convirtió en uno de aquellos grandes mercaderes, sí fue el intermediario o como bien lo definió Bernardo de Mansilla, el “encomendero” de sus intereses en la península, comprando y moviendo de puerto a puerto los bienes y productos demandados por sus clientes.

NOTAS

¹Archivo General de Indias (AGI), Contratación 948, N. 25, fols. 1-459. *Bienes de difunto: Félix de Oviedo, Veracruz, 1618-1629*. Quisiéramos agradecer a Jesús Palomero Páramo, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, el habernos facilitado toda la información sobre este expediente que dio a conocer en su trabajo sobre Alonso Vázquez, y a partir del cual hemos ido armando la trayectoria vital de nuestro pintor. Cfr. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. “Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 86 (2005), págs. 169-202.

²PACHECO, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Estudio e introducción de Pedro Manuel Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano. Sevilla: Diputación Provincial, 1985, págs. 57-59.

³Sería muy prolijo en un estudio como el que presentamos hacer una reseña pormenorizada de las investigaciones dedicadas a Juan de Oviedo y de la Bandera y su familia, si bien se deben destacar las siguientes contribuciones: LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández a Juan Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cía., 1929, págs. 68-86; LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cía., 1932, págs. 112-127; LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625)*. Sevilla: San Antonio, 1945; PALOMERO PÁRAMO, Jesús. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983, págs. 234-257, 345-385; PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625): escultor, arquitecto e ingeniero*. Sevilla: Diputación Provincial, 1977. Sobre la labor de Juan de Oviedo como escultor y arquitecto de retablos, cfr. HERRERA GARCÍA, Francisco J. “El retablo sevillano en el tránsito de los siglos XVI al XVII: tracistas, modelos, tratados”. En: GILA MEDINA, Lázaro (Coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Granada: Editorial Arcos/Libros, 2010, págs. 373-402, y sobre la colaboración artística con Martínez Montañés, cfr. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J. “Compañía artística entre Juan de Oviedo y de la Bandera y Juan Martínez Montañés. Una aportación inédita a sus respectivas biografías”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 334 (2011), págs. 163-170.

⁴PALOMERO PÁRAMO, Jesús. *El retablo sevillano...* Op. cit., pág. 234.

⁵Muy pocos son los datos que todavía tenemos de Antonio y Pedro de Oviedo. Del primero, la historiografía no se ha hecho eco pues, dedicado al oficio de espadero, ha pasado totalmente desapercibido. Desconocemos su fecha de nacimiento, y solo aparece documentado en el año 1576, cuando junto a su padre y hermano Juan, otorgan un poder a Pedro de Morales y Francisco de las Navas, para la venta de unas casas que la familia aún conservaba en la ciudad de Ávila. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández...*, Op. cit., pág. 81. En cuanto a Pedro, son igualmente escasas las noticias. En 1586 dice ser de edad de 25 años, por lo que se puede situar su nacimiento en 1561, siendo posiblemente el mayor de los hermanos. Colaboró con su padre en varias obras, caso del desaparecido retablo de Nuestra Señora de la iglesia parroquial de Almargén (Málaga), PALOMERO PÁRAMO, Jesús. *El retablo sevillano...* Op. cit., pág. 244. Lo mismo ocurre con María de Oviedo de la que solo sabemos, gracias a una carta incluida en los bienes de difunto de Félix, que era monja profesa en el convento de Santa María de la Gracia de la orden de Santo Domingo, y que respondía al nombre de Sor María de Cristo. AGI, Contratación 948, N. 25, fols. 170r-173r. 09/03/1620.

⁶Este magno y costoso retablo, hoy desaparecido, fue realizado por Jerónimo Hernández y Juan de Oviedo Hernández, junto a los pintores, Luis de Valdivieso y Antonio de Arfián, entre los años 1571 y 1573, PALOMERO PÁRAMO, Jesús. *El retablo sevillano...* Op. cit., pág. 237. En el mismo convento, y ligado también al patrocinio de la familia Cortés, años más tarde, concretamente en 1590, su hijo Juan de Oviedo y de la Bandera realizó junto a Miguel Adán las esculturas yacentes de Juana de Zúñiga y su hija Catalina Cortés.

⁷Aunque por el momento son pocos los datos que tenemos al respecto, Juan de Oviedo y de la Bandera, como era práctica habitual de los talleres de escultura hispalenses, exportó obras a Indias, concretamente al Virreinato del Perú. Así, en la década de 1590 están documentados dos envíos, uno en asociación con el comerciante Miguel Cartón, residente en la ciudad de Cartagena, y otro para particulares, caso de las hechuras que realizó para Pedro González y Juan Montoya, entre ellas una Virgen de la Candelaria, LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...* Op. cit., pág. 114 y LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo...* Op. cit., págs. 33 y 34.

⁸TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial en México*. Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1962, pág. 116.

⁹AGI. Notaria 1, Vol. 114, fols. 630r-631v. 18/04/1599. Catálogo de Protocolos. Disponible en: <http://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-REM-114-128>. [Fecha de acceso: 5/03/2021]. Dado a conocer por TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. Ciudad de México: Grupo Azabache, 1992, pág. 211.

¹⁰Resulta sorprendente que el 13 de marzo de 1599 Martín escribiera una carta a sus hermanos en Sevilla, invitándoles a que se establecieran con él en México, y poco más de un año después, tengamos documentada su primera obra en el Virreinato del Perú, el retablo de Nuestra Señora de la Piedad de la iglesia conventual de la Merced, que contrató junto a Cristóbal de Ortega el 13 de septiembre de 1601. SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", *Sequialao* (Lima), 10 (1996), págs. 31-32 y 38. No podemos descartar que su marcha esté relacionada con los vínculos profesionales que su hermano Juan mantenía con este territorio, quien este mismo año de 1601 acordó hechuras para el Perú, como ya hemos señalado, LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo...* Op. cit., pág. 33.

¹¹AGI. Contratación 5259A, N.1, R.27, fols. 1r-5r. *Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Mariana de la Presentación*. 09/05/1599. Se describe a Mariana de la Presentación como una mujer de treinta años de edad, mediana estatura, blanca de rostro, con un lunar blanco en la barba y helgada de la parte derecha de la boca. Por su parte, el expediente de su protector, Juan Bautista de Argüello, informa que era de edad de 38 años, que pasaba junto a toda su familia, mujer y tres hijos menores, y lo hacía para establecerse junto a un familiar que le debía favorecer. AGI. Contratación 5259A, N.1, R.26, fols. 1r-6r. *Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Juan Bautista de Argüello y su familia*. 21/05/1599.

¹²LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...* Op. cit., págs. 118-119. Según el documento que dio a conocer Celestino López Martínez del Archivo de Protocolos de Sevilla, el pago lo realizaría Martín en México y, en su defecto, Juan en Sevilla. Los 60 ducados eran el coste del viaje de Mariana de la Presentación y su hija Dorotea. Sin embargo, en la licencia de Mariana que hemos localizado, no se hace referencia a ningún descendiente de la mujer, tampoco hemos encontrado noticia alguna en la búsqueda documental realizada en el Archivo General de Indias. Además, su viaje lo realizó en calidad de sirvienta, fórmula habitual entre las mujeres solteras para viajar a Indias.

¹³AGI. Contratación 948, N. 25, fol. 21v. 25/09/1618.

¹⁴PALOMERO PÁRAMO, Jesús. "Las últimas voluntades y el inventario...". Op. cit. pág. 169.

¹⁵Ibidem, pág. 170.

¹⁶Según la información dada Juan Bautista de la Plata, tenía "casas de su morada en la calle de Tacuba", pero según su testamento era vecino de Sevilla, en la colación de la Magdalena. AGI. Contratación 948, N. 25, fol. 126r. 13/04/1619.

¹⁷En el último viaje de Félix, Bernardo de Mansilla le dio la cantidad de dos mil y veintitrés pesos para la compra de todo tipo de productos farmacéuticos en Castilla, medicinas que fueron vendidas posteriormente en la subasta de los bienes de difunto de Félix, razón por la que Mansilla interpuso en abril de 1619 un pleito de acreedores sobre dichos bienes. AGI. Contratación 948, N. 25, fol. 87r-87v. 17/04/1619.

¹⁸AGI. México 73, R. 9, N.76, fols. 1r-1v; México 230, N.6, fols. 1r-89r y México 1094, L. 20, fols. 68v-69r. 29/05/1617. Sobresale el documento México 230, pues contiene todas las declaraciones de los testigos, méritos de la familia, así como los derechos y obligaciones que reportaría el cargo de boticario real. Además, en el inventario de los bienes de Félix de Oviedo realizado en septiembre de 1618 aparecen entre los documentos que llevaba unos papeles para Mansilla, concretamente "dos reales zédulas ganadas a su pedimento para que informe a la Real Audiencia de México sobre su negocio de ser boticario real". AGI. Contratación 948, N. 25, fol. 11v. s/f.

¹⁹El doctor sevillano Jerónimo de Herrera fue uno de los hombres más prestigiosos de la Ciudad de México, especialmente en cuanto a la política sanitaria se refiere, pues fue protomédico de la ciudad, médico de la Inquisición, catedrático jubilado y decano de la facultad de medicina de la Real Universidad. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Gerardo. “¿Protomédico o protomedicato? Jerónimo de Herrera y la controversia en torno a la instauración del tribunal del protomedicato en la Nueva España. 1620-1622”. *Historia Mexicana* (Ciudad de México), 4 (2018), págs. 1811-1872.

²⁰Cristóbal Soto Cabezón era originario de Almagro (Ciudad Real), participó en las distintas campañas que se dirigieron hacia el norte de México, Michoacán y Nueva Galicia. Fue encomendero en Amecan, provincia de Colima, y en Tezacatepeque y Tuzantlalpan, provincia de México. NETTEL ROSS, Rosa Margarita. *Los testigos que hablan: La conquista de Colima y sus informantes*. Colima: Universidad de Colima, 2007, pág. 215.

²¹En el expediente de los bienes de difunto de Félix de Oviedo, en varias ocasiones, se menciona a Juan Bautista de la Plata como albacea del capitán pero es concretamente en la información presentada por Bernardo de Mansilla cuando se dice que “aunque este testigo es sobrino del dicho capitán no por ello a dexado de decir uerdad”. AGI. Contratación 948, N. 25, fol. 126r. 13/04/1619.

²²“Bienes de difunto de Isabel de la Plata, pasajera que murió en la nao San Antonio”. AGI. Contratación 492A, N.2, R.2, 4, fols. 1r-15v. El día 23 de junio del año 1599, Isabel de la Plata, viuda que viajaba a la Nueva España en compañía de su hijo Juan Bautista, fallece en alta mar tras dictar tres días antes su testamento, nombrando como albacea de sus bienes y tutor de su hijo a un tal Juan Bautista de Argüello. La coincidencia de nombres y fechas, puesto que ese mismo año y aprobadas en el mes de mayo, se dan las respectivas licencias a Juan Bautista de Argüello y su familia, y a Mariana de la Presentación, como su criada, para embarcar hacia México, nos hace pensar que en aquella flota de julio de 1599 viajaban estos tres miembros de la familia Oviedo, todos bajo encomienda a Juan Bautista de Argüello.

²³Juan de Oviedo y Juan Martínez Montañés concertaron, entre los años 1596 y 1602, una compañía artística por la que se comprometían a trabajar conjuntamente en los retablos, esculturas y ensamblajes que contrataran durante esos seis años. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J. “Compañía artística...”. Op. cit., págs. 164 y 167.

²⁴AGI. Contratación 829, N.5, fols. 10r-10v. 12/07/1636. Esta carta entre Juan Bautista de la Plata y Martínez Montañés ha sido referenciada por Aurora Ortega López, pero sin establecer el nexo de unión entre ambos personajes. ORTEGA LÓPEZ, Aurora. “Vida y familia: la documentación familiar de Juan Martínez Montañés”. En: VV.AA. *El dios de la madera. Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial y Universidad Nacional a Distancia, 2018, págs. 42-48.

²⁵Ibidem, fol. 10r.

²⁶En el expediente se incluyen los pagos del impuesto de almojarifazgo entre los años 1614 y 1618, algunos de ellos por partida doble por lo que debió llevar cargamentos tanto en los viajes como tornaviajes de la flota. AGI. Contratación 948, N. 25, fols. 288r-292v.

²⁷AGI. Contratación 948, N. 25, fol. 126r. 15/06/1619.

²⁸En la almoneda de sus bienes se pagaron 2.800 reales por veinticinco sortijas de diamantes pequeños y 656 reales por la misma cantidad de pares de zarcillos. AGI. Contratación 948, N. 25, fols. 45v y 47v. 04/11/1618.

²⁹RAHN PHILLIPS, Carla. “Mercados, modas y gustos: los cargamentos de ida y vuelta en el comercio atlántico de España”. En: VV.AA. *España y América: un océano de negocios. Quinto centenario de la casa de la contratación, 1503-2003*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 187-202.

³⁰AGI. Contratación 948, N. 25, folr. 46. 04/11/1618.

³¹Los lienzos fueron vendidos a Gaspar Triviño, siendo los de “Nuestra Señora medianos y uno de Christo de cuerpo entero”. También llevaba veintinueve letreros dorados del Santísimo Sacramento y de la Concepción de Nuestra Señora, más dos cruces pequeñas con hechuras de Cristo. AGI. Contratación 948, N. 25, fol. 52v. 05/03/1619.

³²Dos fuertes sumas 29.099 y 38.641 reales eran deudas contraídas con solo dos acreedores, Luis López de Molina y Miguel Fernández Pereira, respectivamente. AGI. Contratación 948, N. 25, fol. 72r. 03/06/1619. Se relaciona un tercer acreedor importante, pero de cuantía muy inferior, Juan de Carranza con una deuda de 9.541 reales.

³³AGI. Contratación 948, N. 25, fols. 170r-173r. 09/03/1620.

³⁴AGI. Contratación 948, N. 25, fols. 186r-186v. 29/02/1616.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



DIBUJOS DE UNA PLAZA DE TOROS NEOMUDÉJAR EN JEREZ DE LA FRONTERA, 1893

DRAWINGS OF A NEO-MUDEJAR BULLRING IN JEREZ DE LA FRONTERA, 1893

Resumen

Las plazas de toros, un importante legado patrimonial y arquitectónico en España e Iberoamérica, adoptaron con frecuencia un estilo neomudéjar entre los siglos XIX y XX. Tras revisar su contexto historicista, diversos datos tipológicos y propuestas en Jerez de la Frontera (Cádiz), se analizan los planos inéditos del arquitecto Francisco Hernández Rubio en 1893 para una nueva plaza de toros neomudéjar que no llegó a construirse y se aporta una recreación gráfica digital de su volumetría.

Palabras clave

Arquitectura, Dibujo, Neomudéjar, Plaza de toros.

José Carlos Galán Jiménez

Universidad de Sevilla. España.

José Carlos Galán Jiménez es Arquitecto y Profesor Titular de Escuela Universitaria. Ejerce profesionalmente en el ámbito del patrimonio arquitectónico y su tesis doctoral se centra en la plaza de toros de Jerez de la Frontera.

Antonio Gámiz-Gordo

Universidad de Sevilla. España.

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

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 17/V/2021
Fecha de revisión: 24/VII/2021
Fecha de aceptación: 30/VII/2021
Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

Bullrings, emblematic buildings found in many Spanish and Ibero-American cities, frequently adopted a Neo-Mudejar style between the 19th and 20th centuries. After reviewing their historical context, various typological data, and proposals in Jerez de la Frontera (Cádiz), the study analyzes the unpublished plans by architect Francisco Hernández Rubio in 1893 for a new Neo-Mudejar bullring —finally never built— and provides its digital graphic rendering.

Key words

Architecture, Drawing, Neo-Mudejar, Bullring.

José María Gentil Baldrich

Universidad de Sevilla. España.

José María Gentil Baldrich es Doctor Arquitecto y Catedrático emérito. Es autor de numerosas publicaciones sobre dibujo, geometría, maquetas y perspectiva en el área de conocimiento de Expresión Gráfica Arquitectónica.

ORCID José Carlos Galán: 0000-0002-7332-6541
ORCID Antonio Gámiz: 0000-0001-6188-3167
ORCID José María Gentil: 0000-0003-0926-2800

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0005>

DIBUJOS DE UNA PLAZA DE TOROS NEOMUDÉJAR EN JEREZ DE LA FRONTERA, 1893

Las plazas de toros, también llamadas cosos, son edificios singulares y emblemáticos en muchas ciudades españolas e iberoamericanas. En Jerez de la Frontera (Cádiz) la celebración de corridas y otros juegos taurinos cuenta con una amplia tradición, según ilustran los conocidos dibujos de Anton van den Wyngaerde (hacia 1563-67) en la plaza del Arenal de dicha ciudad, habilitada —al igual que otros enclaves urbanos en aquellos tiempos— para estos festejos populares¹. En 1839 se constituyó una sociedad para construir un coso de madera con dieciséis lados y capacidad para unos 11.000 espectadores. Tras su incendio, la actual plaza fue el resultado de su reforma por el arquitecto Francisco Hernández Rubio en 1894.

En esta investigación se analizan unos planos inéditos, localizados en el Archivo Municipal de Jerez de la Frontera (AHJ, fondo reservado, Hernández Rubio. Plaza de toros), que dicho arquitecto realizó en 1893 para una plaza de toros neomudéjar de nueva planta que no llegó a construirse. Después de revisar el contexto historicista del momento, así como destacados antecedentes tipológicos y la propia obra arquitectónica del autor, se aporta una recreación virtual de su volumetría a partir de los citados planos.

1. EL CONTEXTO HISTORICISTA

En el diseño de plazas de toros entre los siglos XIX y XX, además de la imposición del movimiento solar para el desarrollo de los festejos taurinos, era de gran importancia la elección de un estilo arquitectónico y el uso de ciertos avances tecnológicos que determinaban su imagen formal y urbana.

Debe considerarse que en el siglo XIX los estilos “neos” se asociaron a la identidad nacional: el neogótico se consideraría propio de la nación inglesa, el neogriego de Alemania, el neorenacimiento de Italia, o el neoclásico de Francia. El neomudéjar se vinculó con tradiciones hispanas y fue usado con frecuencia en plazas de toros, pero también en mataderos, mercados, teatros, plazas de abastos y estaciones de ferrocarril. Dicho estilo predominaría entre los cosos de aquel tiempo, aunque los primeros proyectos académicos —algunos no realizados— fueron neoclásicos. Sobre los ideales de los que emanaron los historicismos como fenómeno cultural y artístico, tomando la historia como fuente de inspiración de la arquitectura del XVIII y XIX, sigue vigente el clásico libro de Peter Collins².



Fig. 1. José Martínez y Diego de Ágreda. Patio neonazari, Casa de Agreda en Jerez de la Frontera. 1858. Fotografía publicada por Lacoste. Hacia 1900. Colección particular AGG.

Los orígenes de la arquitectura neoárabe en España estuvieron relacionados con el encargo de la reina Isabel II a Rafael Contreras de un gabinete árabe en el palacio de Aranjuez en 1847³. En una reciente publicación sobre la arquitectura neoárabe en Latinoamérica⁴ se han rastreado los orígenes británicos del neoárabe⁵, a través del arquitecto Owen Jones y la decoración alhambrista del Palacio de Cristal en Hyde Park (Londres) en la primera Gran Exposición Internacional de 1851. En dicha publicación también se analiza el neoárabe en relación con la identidad nacional en España⁶ y el neomudéjar en plazas de toros en América⁷.

Como antecedente historicista en Jerez de la Frontera cabe destacar el patio de la casa Agreda, ubicada cerca de la actual plaza de toros. Está

compuesto con dos plantas y arcos de yeserías neonazaríes en los que una inscripción indica la autoría y datación: “Bajo la inspección de D. Diego de Agreda dibujó y talló estos arabescos José Martínez, natural de Sevilla. Año de 1858”. Asimismo, en la crónica del viaje de Isabel II a las provincias de Andalucía en 1862, publicada por Francisco Tubino⁸, una litografía —obtenida a partir de fotografía, según indica la propia imagen— muestra el arco neomudéjar levantado en Jerez de la Frontera para dicho evento por la empresa del *Ferrocarril*.

La elección de estilos arquitectónicos apropiados resultaría de gran interés en el diseño de la “Rue des Nations” de la exposición de París de 1867, y en sucesivas exposiciones de la segunda mitad del siglo XIX⁹: Viena, 1873; Filadelfia, 1876; París,

1878; Ámsterdam 1883; París 1889; Chicago 1893; Barcelona 1888; París, 1900... u otras posteriores.

La identificación del neoárabe con la identidad española tuvo una acogida bastante favorable, frente a propuestas en favor de un estilo neoplateresco que defendían como arquetipo nacional los edificios de las universidades de Salamanca, Alcalá de Henares o el Ayuntamiento de Sevilla. En este sentido cabe recordar la importancia del discurso de José Amador de los Ríos (1816-1878) de acceso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1859, sobre el mudéjar como estilo y arte propiamente hispánico¹⁰, que después se plasmó en los pabellones españoles para las citadas exposiciones internacionales. Respecto al protagonismo en dicho contexto internacional del ladrillo, como elemento racional y versátil, cabe citar el libro de Pierre Chabat publicado en París (1879)¹¹ y reeditado por la Universidad de Granada (2018).

No debe olvidarse que la definición del estilo mudéjar tuvo una notable repercusión en el pensamiento arquitectónico de la época¹². Posteriormente dicha tendencia ecléctica se asociaría a estilos identificativos de tipologías, o sea, a funciones concretas: mataderos y plazas de toros en neomudéjar; ayuntamientos y casas consistoriales en neoclásico; iglesias o catedrales en neogótico; e incluso bibliotecas en neogriego o cementerios en neo-egipcio. En el caso concreto de Sevilla la influencia del neomudéjar o de la arquitectura de origen árabe tuvo una especial influencia en muchas fachadas del llamado regionalismo arquitectónico en las décadas previas a la Exposición Iberoamericana de 1929¹³.

2. HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LAS PLAZAS DE TOROS, DEL SIGLO XIX AL XX

En dicho contexto historicista los arquitectos Emilio Rodríguez Ayuso (1846-1891) y Lorenzo Álvarez Capra (1848-1901) propusieron en 1874 una plaza de toros de estilo neomudéjar para



Fig. 2. Litografía de Leautier publicada por Tubino. Arco neomudéjar levantado con motivo de la visita de los reyes a Jerez de la Frontera. 1862. Colección particular AGG.

Madrid, conocida como la de la Fuente del Berro, en la carretera de Aragón. Este estilo arquitectónico no era nuevo para Rodríguez Ayuso, responsable principal de su diseño, pues ya lo había usado en el pabellón español de la exposición de París de 1867. Durante mucho tiempo dicha plaza de toros madrileña ha sido considerada como pionera estilística u origen del neomudéjar en edificios públicos, según una monografía de la revista *Arquitectura* titulada "Neo-mudéjar en Madrid" (n.º 125, mayo de 1969) que la incluía como portada.

Sin embargo, existieron otros antecedentes. Los propios arquitectos Rodríguez Ayuso y Álvarez Capra conocerían el coso taurino

que se finalizó en 1866 en Toledo con un discreto estilo neomudéjar. Su propuesta arquitectónica fue inicialmente acometida por los arquitectos Santiago Martín y Ruiz, de la Diputación, y Luís Antonio Fenech, del Ayuntamiento, que presentaron dos proyectos en 1865. Se ejecutó el segundo, en una versión simplificada, con solo una grada. Fue inspeccionado por el arquitecto académico Francisco Jareño y Alarcón (1818-1892) e inaugurado el 18 de agosto de 1866¹⁴.

Como antecedente también deben considerarse ciertos avances técnicos del siglo XIX: la fundición del hierro colado y los ensambles en estructuras roblonadas, ofrecieron nuevas soluciones constructivas para grandes espacios escénicos. Su uso en edificios con apariencias formales del

pasado fue muy importante en la cultura arquitectónica de aquel momento¹⁵.

Los pilares de hierro fundido para graderíos posiblemente se usaron por primera vez en la reforma de Antonio Prat (1769-1836) para el Salón de Cortes —hoy Senado— en 1814¹⁶. Desde entonces se fueron abandonando las estructuras de madera o de piedra que limitaban las luces de los intercolumnios en plazas de toros. Dicha innovación se usaría en gradas lineales para juegos de pelota vasca o frontones públicos en Guipúzcoa, liberando los bajos de los graderíos para otros usos; y también en la posterior rehabilitación del frontón madrileño Beni-Jai, proyectado por Joaquín Rucoba y Octavio de Toledo (1844-1919) y construido en 1894 con una fachada neomorisca¹⁷.



MADRID. 748. Fachada principal de la nueva plaza de toros. J. Laurent y Cia. Madrid.

Fig. 3. J. Laurent y Cia. Fachada principal de la nueva plaza de toros de Madrid. Fotografía sobre papel albúmina. 214x341 mm. 1874. © Biblioteca Digital Hispánica. Madrid. España.

También debe recordarse que en julio de 1859 fue inaugurada la plaza de toros de Valencia, que aunque fue proyectada en estilo neoclásico por el arquitecto Sebastián Monleón y Estellés (1818-1874), por primera vez usó el hierro fundido para graderíos cubiertos en este tipo de edificios¹⁸. Su propuesta inicial para 20.000 espectadores era colosal, pero los problemas de seguridad ciudadana, la falta de presupuesto y la epidemia de cólera de 1854 motivarían la construcción de una plaza más reducida, para 14.000 personas, con 98 metros de diámetro externo y con un ruedo que hoy mide 47,5 metros de diámetro.

Con posterioridad, los arquitectos Rodríguez Ayuso y Álvarez Capra proyectaron la nueva plaza de toros de 1874 de Madrid ya mencionada, tras la demolición de la histórica plaza de la Puerta de Alcalá de 1749. Respondiendo al espíritu historicista que se desarrollaba en Europa, este nuevo edificio contaba con coloridas fábricas de ladrillo, hierro fundido, cerámica vidriada y una cubierta de paneles de zinc, por entonces de moda en la capital; aunque el bicromatismo de las fachadas exteriores de ladrillo no se llegó a ejecutar según lo proyectado inicialmente. Su volumen se diseñó como un prisma de 60 lados, es decir ochavas, con dos plantas cubiertas, una circunferencia externa y un ruedo de 110 y 60 metros de diámetro respectivamente. La puerta grande se formalizó con un volumen que sobresale, marcando la identidad del conjunto y los huecos de cada ochava se conformaron con arcos de herradura¹⁹.

Al arquetipo neomudéjar de Madrid le seguirían otras plazas de toros que seguidamente se reseñan junto a datos tipológicos que en gran parte aparecen en libro dirigido por Díaz Recasens (2004)²⁰.

La plaza de toros de la Malagueta en Málaga fue proyectada por el ya citado Joaquín Rucoba con un trazado poligonal de 16 lados, con 52 metros

de diámetro en su ruedo, juegos de ladrillo en fachada, y fue inaugurada el 18 de junio de 1876 con capacidad para 14.000 personas. La plaza de toros del Bibio en Gijón, construida entre 1886 y 1888 por el arquitecto Ignacio de Velasco, según diseño del arquitecto madrileño Carlos Velasco Peyronnet, se basa en un polígono de 16 lados, con torres al norte y al sur. El coso del Puerto de Santa María (Cádiz) fue proyectado con un estilo premodernista por el arquitecto e ingeniero de caminos Mariano Calderera y Pozán (1846-1916) y se inauguró el 5 de junio de 1880 con capacidad para 14.826 personas. La plaza de toros de Campo Pequeño en Lisboa fue proyectada por el arquitecto Antonio José Dias da Silva en 1887, que había trabajado antes con Rodríguez Ayuso en Madrid. Otros destacados ejemplos fueron la plaza de Quintanar de la Orden (Toledo) de 1879; la plaza de toros de Almería, inaugurada en 1888; la de Almendralejo, ampliada en 1881 y 1912; la de Zamora, proyectada por el arquitecto municipal Martín Pastells y Papell (1856-1926) en 1888, con ladrillo visto en cornisas y pilastras; o la de Baeza, con predominio de la piedra arenisca, en 1891.

A este listado debe añadirse el proyecto neomudéjar no construido de Jerez de la Frontera de 1893, aquí estudiado, al que le seguirían otros destacados ejemplos. La barcelonesa plaza de toros de Las Arenas fue construida en 1900 con ocho torres cuadradas para escaleras y ladrillo bicolor, con aforo de 19.500 localidades. La plaza Monumental de Barcelona, del arquitecto Ignacio Mas i Morell (1881-1953) con la colaboración de Domènec Sugranyes i Gras (1878-1938), que también colaboró con Gaudí en la Sagrada Familia, fue inaugurada en 1914. Ambos casos mantienen una evidente relación con el modernismo catalán.

La plaza de Sanlúcar de Barrameda se construyó en 1900 con ladrillo visto y enjutas de arcos con sillares careados. La plaza de toros de Las Arenas en Caudete (Albacete) siguió el proyecto del

maestro de obras Juan Arellano y la dirección de obras de Francisco Albalat Navajas (1844-1916), Conde de San Carlos, que en 1910 financió este coso de tres pisos con mampostería, ladrillo bicolor, arcos apuntados y de herradura. En Cartagena, la plaza de toros construida en 1854 sobre los restos del circo romano, fue restaurada en 1911 con arcos de herradura en los pisos superiores.

Entre 1919 y 1934 se construiría el ejemplo más espectacular del neomudéjar taurino: la Plaza de Las Ventas de Madrid de los arquitectos José Espeliú y Arruga (1874-1928) y Manuel Muñoz Monasterio (1903-1969), con ladrillo visto y estructura metálica, capacidad para 23.800 espectadores y un ruedo con 61,50 metros de diámetro. Y la plaza de toros de Granada fue proyectada hacia 1928 por el arquitecto Ángel Casas Vílchez (1882-1943) en la avenida Doctor Olóriz, con capacidad para 14.500 personas, torreones flanqueando la entrada principal, arcos de herradura y cerámica vidriada.

Finalmente cabe mencionar la tardía fachada de la plaza de Santa María de Bogotá (Colombia) del arquitecto español Santiago Esteban de la Mora (1902-1988), exiliado y encuadrado en el movimiento del GATEPAC. Se inauguró el 8 de febrero de 1931 y en 1940 fue reformada con cierto estilo neomudéjar²¹.

3. LAS PROPUESTAS PARA EL COSO DE JEREZ EN EL SIGLO XIX

Tras sucesivos incendios y reconstrucciones se quiso poner fin a las instalaciones de madera que, de forma efímera, se venían construyendo para celebrar festejos taurinos en Jerez de la Frontera. En 1839 el capitán de infantería y arquitecto Juan Daura Jover (1791-1845) diseñó un nuevo coso en la calle del Circo, sobre la antigua Huerta del Duende (AHJ fondo reservado cajón 9 n.º53 fol. 1). Tenía un trazado academista neoclásico, con fábrica de piedra arenisca

mixta para el graderío descubierto y madera para las gradas altas. Hoy sigue existiendo gran parte del edificio original con su traza de 16 ochavas.

A mediados del XIX dicho edificio estaría muy mermado estructuralmente, especialmente en su grada alta, que era de madera. Por ello, el Ayuntamiento de Jerez instó en 1862 a la convocatoria de un concurso público para construir un teatro, mercado y circo, es decir, una plaza de toros. El 13 de febrero 1863 se encargaría una nueva propuesta de coso al arquitecto valenciano Sebastián Monleón (AHJ Prot. Mun. t. 116, 1863, ap. n.º 20 obras publicas, fol. 3). Aunque no se han podido localizar los planos de Monleón de esta propuesta, cabe pensar en un trazado clásico similar al construido por dicho arquitecto en Valencia. La importancia de estos equipamientos para la ciudad, llevarían al consistorio a publicar las bases de la licitación en el Boletín Oficial de la Provincia de Cádiz (n.º 41, 1867) y en diarios internacionales, como los franceses “Journal des Debats”, “La France”, y los ingleses; “The Times” y “The Morning Chronicle” (AMJ, fondo reservado, C.1, n.º 89). Sin embargo, la corporación municipal no obtuvo el resultado esperado, quedándose desierta la propuesta para el circo.

En 1869 se puso en marcha la reconstrucción del viejo coso dirigida por el arquitecto José Esteve y López (1828-1901). Obligado a tomar como base los restos constructivos de la plaza de toros que diseñara Daura, Esteve cambió las estructuras de madera por hierro fundido para el remonte, usando madera en los asientos de las andanadas.

Tras otro incendio de dicha plaza en 1891, sus propietarios impulsarían un nuevo proyecto en la prolongación de la avenida de Capuchinos, en un espacio extraurbano conocido como Campo de Instrucción, a unos 500 metros del viejo coso, en el lugar que hoy ocupa el Instituto de Ense-

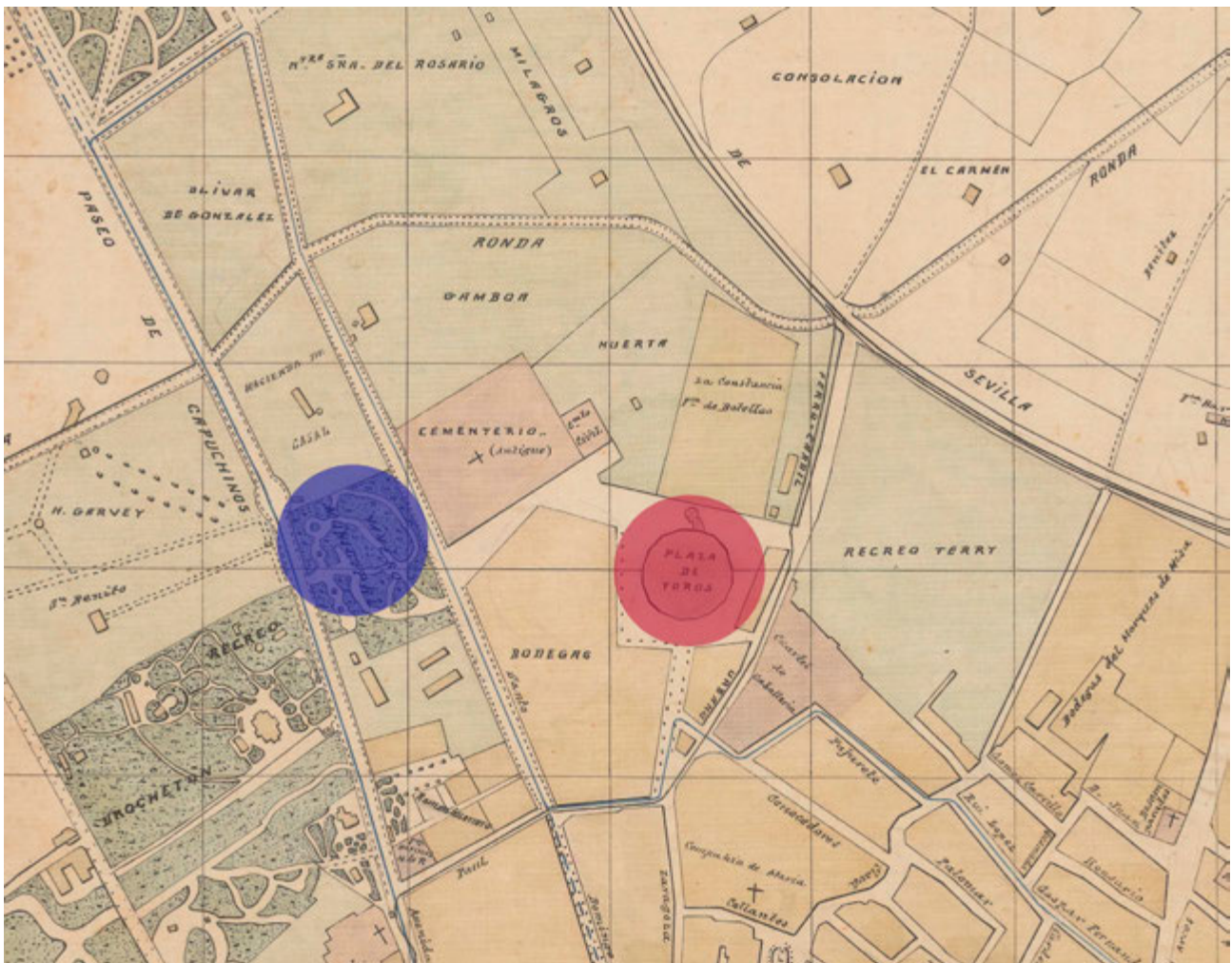


Fig. 4. Ubicación de la nueva plaza de toros (color azul) ubicada en las cercanías de la existente (color rojo) sobre el plano de Jerez de la Frontera de la Sociedad Eléctrica Moderna, 1908. © Archivo Histórico Municipal de Jerez de la Frontera. España.

ñanza Secundaria Padre Luis Coloma. Dicho proyecto, redactado en 1893 por el arquitecto Francisco Hernández Rubio, contaba con planos, memoria y presupuesto. Junto a ellos se conservan bocetos del propio arquitecto sobre soleamiento y la ordenación de su entorno en las cercanías de la actual plaza de toros, en lo que entonces era la periferia de la ciudad, según plano de Jerez de 1908.

Sin embargo, razones de índole económica desaconsejarían su construcción, pues sería más rentable la recuperación del viejo coso proyec-

tado por Daura. Entonces se pidió a Hernández Rubio que rehabilitase los restos del incendio, lo que dio lugar a la plaza de toros hoy existente de la calle Circo, incorporando la actual grada alta con una estructura de hierro fundido roblonado y cierto estilo modernista.

4. RECREACIÓN GRÁFICA DE LA PLAZA NEOMUDÉJAR DE JEREZ

Para recrear gráficamente la propuesta neomudéjar no construida, en primer lugar se ha revisado en el Archivo Histórico de Jerez



Fig. 5. Juan Daura. Plaza de toros de Jerez de la Frontera. 1839. Jerez de la Frontera. España. Fotografía: J. C. Galán, 2021.

el importante legado gráfico de su autor, el arquitecto jerezano Francisco Hernández Rubio (1859-1950). Su fecunda producción arquitectónica cuenta con edificios en Madrid, Huelva, Sevilla, El Puerto de Santa María, Cádiz, Arredondo (Santander), Pizarra (Málaga), Carmona (Sevilla), además de los ubicados en su ciudad natal, que son la gran mayoría. La temática de sus encargos es muy diversa: numerosas actuaciones para edificios de viviendas, además de arquitectura civil, religiosa, deportiva, bodegas y monumentos. Han desaparecido importantes obras suyas, como el Pasaje de Oriente en Sevilla (1891), el conjunto del Tiro de Pichón de El Puerto de Santa María (1903) y el balneario Reina Victoria de Cádiz (1907). Sobre su vida y obra existe una publicación —a modo de catálogo— en la que se dice que este arquitecto estaba “comprendido en la temporalidad del modernismo y sacudiendo los pilares de la estética clásica”²².

Para acometer la recreación gráfica digital se han usado los excelentes planos a escala conservados: un alzado de conjunto, una sección longitudinal y una planta de graderío alto, más algunos bocetos de su autor ya citados.

Se desconoce si existieron más documentos gráficos, aunque cabe suponer que también pudieron dibujarse plantas de accesos y de cubierta, así como un alzado del módulo u ochava del interior del tendido, más otro del módulo de la fachada exterior. En todo caso, los dibujos existentes tienen un nivel de definición suficiente para recrear virtualmente su volumetría. Se han analizado aspectos formales muy diversos de otras obras del propio autor, pero en la recreación se ha preferido omitir ciertas cuestiones constructivas, sobre materiales o colorido, para no desvirtuar los datos disponibles del diseño original.

Esta plaza de toros neomudéjar de Jerez de la Frontera se conforma en planta con 56 ochavas.

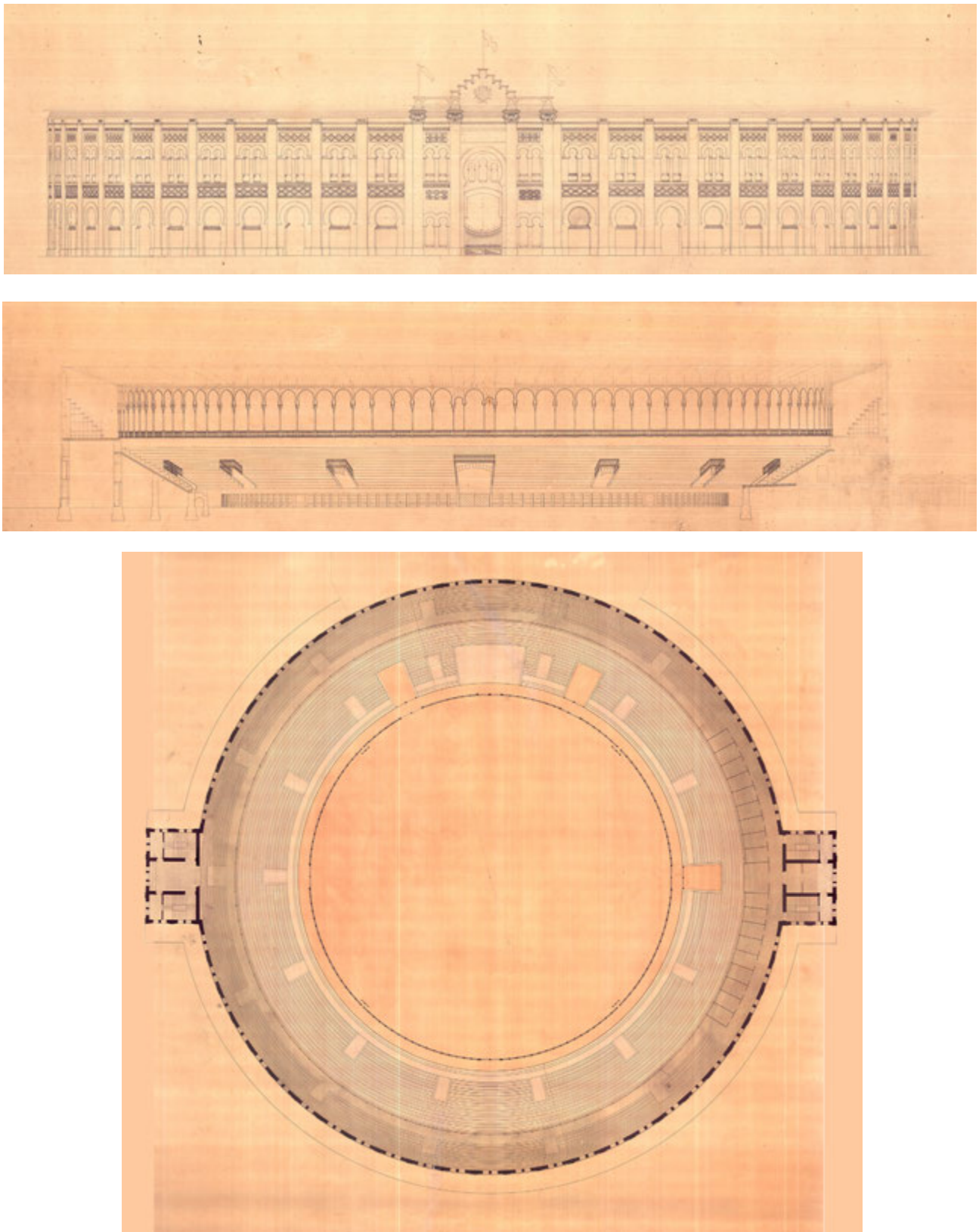


Fig. 6. Francisco Hernández Rubio. Alzado, sección y planta de la plaza de toros no construida en Jerez de la Frontera. 1893.
© Fondo reservado Hernández Rubio, PE 291, Archivo Histórico Municipal de Jerez de la Frontera. España.

El conjunto se puede inscribir externamente en una circunferencia de 94,20 metros de diámetro, y la arena en otra de 57,76 metros. Cuenta con 14 líneas de gradas, 13 salidas de bocanas y las correspondientes desde la arena al patio de caballos y de cuadrillas. Sobre la forma circular sobresalen dos pabellones diametralmente opuestos en los accesos principales. Resulta bastante novedosa la ubicación de la puerta de toriles en competencia con la hegemonía del palco presidencial. Esta modalidad, poco usual en cosos taurinos, tiene su antecedente en la plaza de toros de El Puerto de Santa María²³ y permitiría la celebración de festejos denominados de “plaza partida”, o sea, dos eventos al unísono, para lo cual eran necesarias adecuadas instalaciones. El diseño de Hernández Rubio trataría de mejorar a la plaza portuense, con dos palcos enfrentados para presidir sendos espectáculos.

La sección del edificio se compone con un graderío descubierto más una grada cubierta. Su concepción estructural permitía que los bajos de las gradas pudiesen destinarse a otros usos, como bodegas. El exterior, con una altura de cornisa de 16 metros, presenta una secuencia de arcos de herradura para la planta baja y arcos siameses con arranque y pilastra común en la planta alta. Los vértices de cada ochava quedan enmarcados por pilastras que aportan esbeltez y rompen el carácter longitudinal del edificio. Cada paño de ochava estaría, presumiblemente, decorado por un lado con celosías vidriadas de ladrillo, y por el otro con el resaltado de las fábricas de ladrillo, con una configuración de “rombos zigzagueantes con figuras impares”²⁴. En los pabellones salientes aparece un gran pórtico de entrada con arco de herradura sobre otro rebajado, a modo de descarga del anterior. En el resto de la fachada aparecen módulos con arcos similares. Completa la portada la crestería escalonada, un recurso arquitectónico frecuente en el modernismo, tanto en muros piñones de

naves industriales como en mataderos o estaciones de ferrocarril.

El alzado interior quedó definido en la sección longitudinal del ruedo que corta la puerta del toril y el palco de ganaderos. Dicho alzado cuenta con dos arcos de herradura por ochava, excepto en los palcos presidenciales. Su liviano diseño corresponde claramente a una estructura de hierro fundido. Los soportes o columnas se rematan con capiteles de aspecto nazarí y sobre éstos se dispone un pequeño ábaco. Las enjutas de los arcos estarían rellenas con una especie de celosías.

La grada cubierta tendría un pasillo de distribución adosado a la barandilla del tendido. Para arriostrar el conjunto y soportar el anillo de coronación del borde interior se dispusieron vigas metálicas bajo la cubierta que evacua aguas hacia el interior. Este tipo de cubierta a un solo agua fue después usada por el propio arquitecto para remontar y cubrir la actual plaza en la calle Circo. En la sección también se indica el uso de zanjas corridas de cimentación bajo muros y de forjados de viguetas con entrevigado de roscas de ladrillo.

Debe advertirse que, para facilitar el dibujo a mano con compás y tiralíneas, la planta original aparece representada con forma de circunferencia, para evitar la complejidad gráfica que supone delinear los polígonos equidistantes de las líneas del graderío y de la grada. Los planos de otros cosos de aquel tiempo también usaron un similar patrón gráfico simplificado que contradice su construcción con ochavas. Obviamente dicha dificultad no existe hoy en día con las herramientas informáticas de dibujo. El trazado de la planta en sus distintos niveles y de los módulos de alzados, así como la recreación tridimensional se ha realizado con el programa Sketchup 2020, usando matrices polares y otras herramientas avanzadas de dibujo digital.

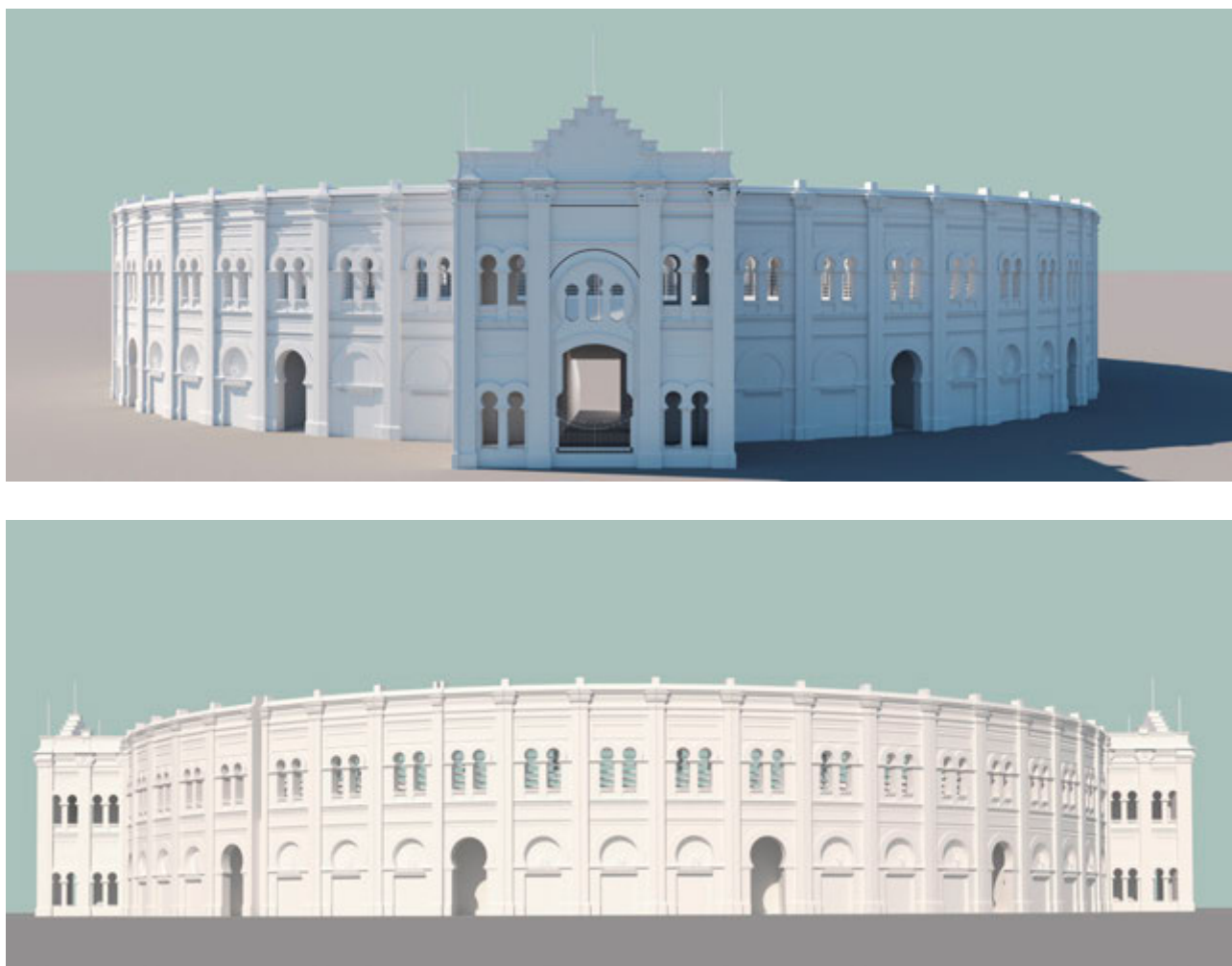


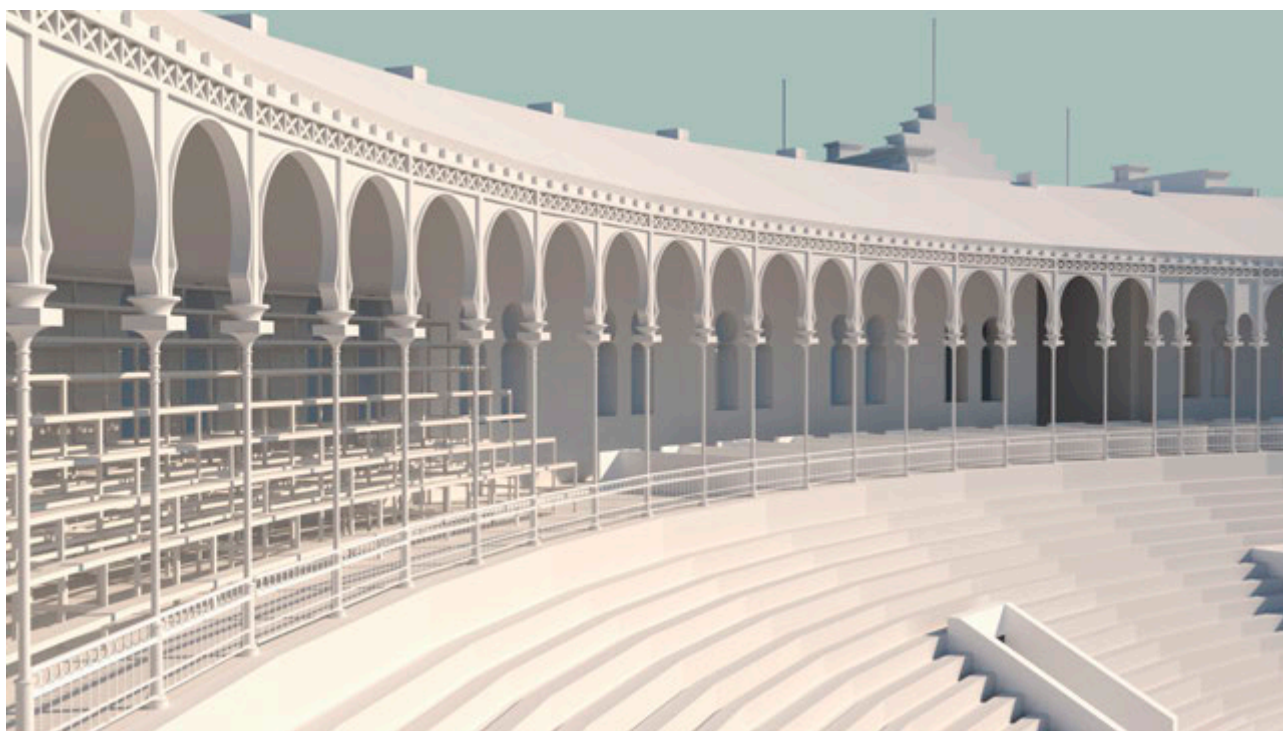
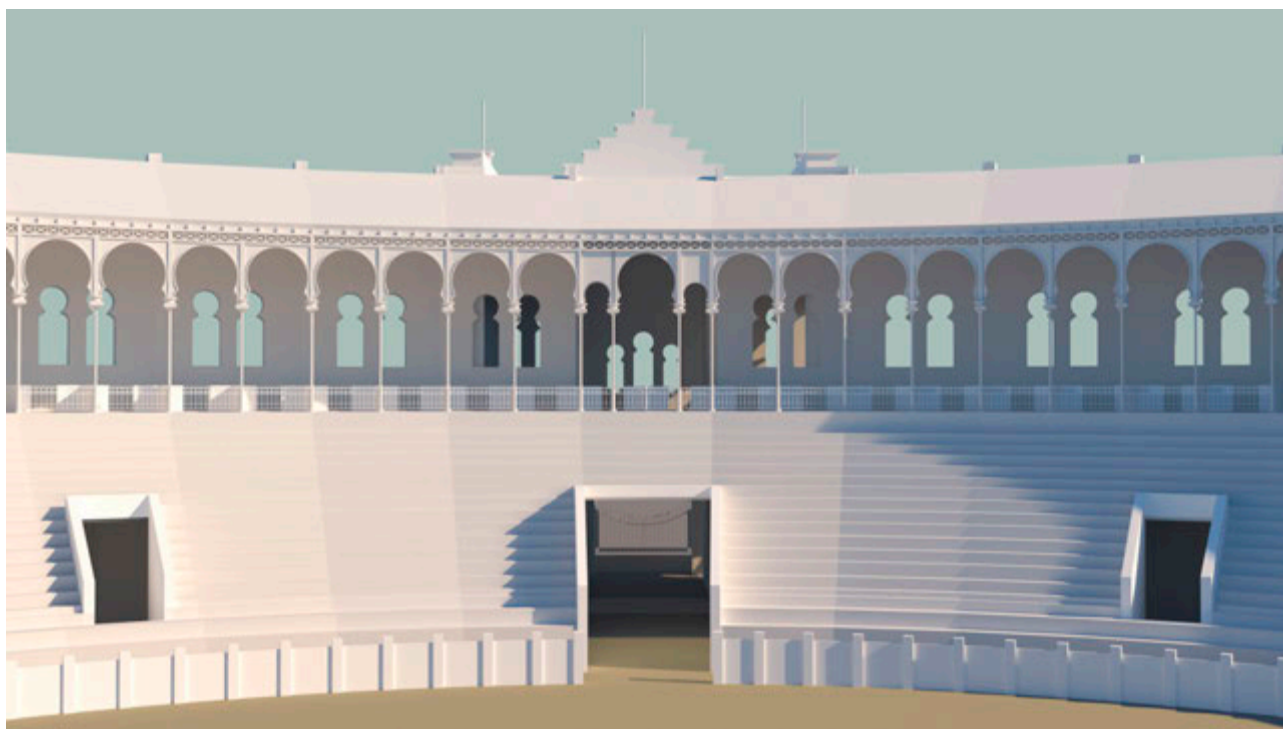
Fig. 7. *Recreación virtual del exterior de la plaza de toros neomudéjar no construida en Jerez de la Frontera (1893).
Imágenes: J. C. Galán, 2021.*

5. CONSIDERACIÓN FINAL

Las plazas de toros constituyen en España e Iberoamérica un valioso patrimonio arquitectónico que, entre los siglos XIX y XX, recurrió con frecuencia al estilo neomudéjar. Como confluencia de un historicismo nacionalista y un racionalismo constructivo, sus formas inspiradas en el pasado se ajustaron a las nuevas exigencias funcionales, compositivas y constructivas de aquel tiempo. Esta investigación arroja luz sobre una desconocida plaza de toros neomudéjar en Jerez de la Frontera, que no

llegó a construirse, a partir de tres planos inéditos del arquitecto Francisco Hernández Rubio datados en 1893.

La documentación del patrimonio arquitectónico desaparecido, o de sus propuestas no construidas, tiene gran interés si se conservan suficientes vestigios o dibujos que permiten una fidedigna reconstrucción gráfica. Debe recordarse que la interpretación icónica de edificios desaparecidos o imaginados tiene una larga tradición en la Historia del Arte. Ya el antiguo caso de las “siete maravillas del mundo” se refería a edificios o



*Fig. 8. Recreación virtual del interior de la plaza de toros neomudéjar no construida en Jerez de la Frontera (1893).
Imágenes: J. C. Galán, 2021.*

jardines antiguos que, desaparecidos en su casi totalidad, se reproducían literariamente para el conocimiento de los interesados. Tan solo cuando se desarrollaron nuevas técnicas gráficas en el Renacimiento, se pudieron interpretar en innumerables colecciones de grabados. Igual sucede con otros edificios simbólicos: la Torre de Babel, el templo de Salomón, que fueron reinterpretados pictóricamente o en estudios supuestamente científicos. Además, no es raro encontrar representaciones escultóricas o maquetas de edificios antiguos en museos y galerías artísticas. Cada época utilizó sus medios técnicos para recrear la

realidad arquitectónica inexistente o perdida y considerada de gran valor.

Los planos de Hernández Rubio definieron con gran claridad la plaza de toros de Jerez, constituyendo un valioso patrimonio gráfico y arquitectónico. Tras revisar su contexto historicista y diversos antecedentes tipológicos, la recreación virtual aportada facilita la visualización, comprensión y difusión de un edificio que hubiese cambiado la fisonomía de la ciudad y que debe considerarse como un destacado referente entre las plazas de toros de su época.

NOTAS

¹KAGAN, Richard (Coord.). *Ciudades del siglo de oro: las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid: El Viso, 1986.

²COLLINS, Peter. *Changing ideales in Modern Architecture (1750-1950)*. Londres: Faber & Faber, 1965 (versión castellana, Barcelona: Gustavo Gili, 1970).

³SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier. *Arquitectura y Restauración Arquitectónica en la Granada del siglo XIX: La familia Contreras*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2014, págs. 293-236.

⁴LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (Coords.). *Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada: Almed, 2016.

⁵RAQUEJO GRADO, Tonia. "Los orígenes británicos del neoárabe: invención y difusión". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (Coords.). *Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada: Almed, 2016, págs. 41-56.

⁶RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "Arquitectura neoárabe en España e identidad nacional". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (Coords.). *Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada: Almed, 2016, págs. 69-82.

⁷REY ASHFIELD, William. "Emblema neomudéjar en América: Las plazas de toros". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (Coords.). *Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada: Almed, 2016, págs. 215-219.

⁸TUBINO, Francisco María. *La corte en Sevilla: crónica del viaje de SS.MM. y AA.RR. a las provincias andaluzas en 1862*. Sevilla: Imprenta de la Andalucía, 1863. Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1013473>. [Fecha acceso: 05/05/2021].

⁹BUENO FIDEL, María José. *Arquitectura y nacionalismo: Pabellones españoles en las exposiciones universales de siglo XIX*. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga, 1987.

¹⁰AMADOR DE LOS RÍOS, José. *El estilo mudéjar en arquitectura*. Discurso leído ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Don José Amador de los Ríos, 19 junio 1859. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1859. Disponible en: <https://n9.cl/j5hnp>. [Fecha acceso: 05/05/2021].

¹¹CHABAT, Pierre. *La brique et la terre cuite. Etude historique de l'emploi de ces matériaux; fabrication et usages; motifs de construction et de decoration choisis dans l'architecture des différents peuples*. París: Morel et Cie. Libraries-Éditeurs, 1879, reedición Universidad de Granada, 2018.

- ¹²RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V* (Madrid), 12 (1999), págs. 265-285.
- ¹³CHAZA CHIMENO, María del Rosario. *Arquitectura neomudéjar en Sevilla 1880-1930*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/23945>. [Fecha acceso: 05/05/2021].
- ¹⁴DEL CERRO MALAGÓN, Rafael. *La plaza de Toros de Toledo 1865-2010. Antecedentes y Noticias de un Coso*. Toledo: Ayuntamiento de Toledo, 2011.
- ¹⁵RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "La Alhambra de Hierro: Tradición formal y renovación técnica en la cultura arquitectónica del medievalismo islámico". En: *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, A Coruña, 22-24 octubre 1998*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 1998, págs. 431-442.
- ¹⁶GENTIL BALDRICH, José María. "Noticia de Antonio Prat, arquitecto del salón de Cortes de 1813". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), 85 (1997), págs. 461-503.
- ¹⁷NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Arquitectura española (1808-1914)". En: *Summa Artis. Historia general del Arte*. Vol. XXX (2). Madrid: Espasa Calpe, 1993, págs. 340-366.
- ¹⁸PEÑIN, Alberto: "La plaza: Arquitectura y ciudad". En: *La plaza de Valencia*. Valencia: Diputación de Valencia, 2001, págs. 84-92.
- ¹⁹NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "El neomudéjar como expresión castiza del historicismo". En: *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973, págs. 227-236.
- ²⁰DÍAZ RECASENS, Gonzalo (Dir.). *Plazas de Toros*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, 2004.
- ²¹ARAMBULA DURÁN, José Fernando. *Plazas de toros de Colombia*. Madrid: Agualarga Editores, 1997.
- ²²MERINO CALVO, José Antonio. *El arquitecto jerezano Francisco Hernández-Rubio y Gómez: 1859-1950*. Jerez: Ayuntamiento de Jerez, 1995.
- ²³GALÁN JIMÉNEZ, José Carlos. "Drawings in Colour. The Royal Bullring of El Puerto de Santa María (Cádiz)". En: MARCOS, Carlos L. (Ed.). *Graphic Imprints. The Influence of Representation and Ideation Tools in Architecture*. Cham: Springer, Cham, 2018, págs. 79-91.
- ²⁴ADELL ARGILÉS, Josep María. *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX. Técnica y forma*. Madrid: Fundación Universidad-Empresa, 1987, pág. 44.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



JULIO PASCUAL. REJERÍA DE CASA DE CERVANTES DEL REAL COLEGIO DE ESPAÑA EN BOLONIA

JULIO PASCUAL AND THE GRILLE OF CASA DE CERVANTES OF THE ROYAL COLLEGE OF SPAIN IN BOLOGNA

Resumen

El rejero toledano Julio Pascual fue uno de los artífices vinculados a la decoración de la Casa de Cervantes del Real Colegio de España en Bolonia. Sus creaciones de hierro forjado tuvieron un lugar destacado en el proyecto ideado por el rector Carrasco, quien mantuvo una estrecha relación con Pascual con el fin de conseguir aquellas obras que mejor se adaptaban a la concepción de la Casa de Cervantes.

Palabras clave

Artes decorativas, Bolonia, Casa de Cervantes, Julio Pascual, Rejería.

Ignacio José García Zapata

Universidad de Granada. España.

Ignacio José García Zapata, Profesor Ayudante Doctor del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Murcia con premio extraordinaria y Doctor en Arti Visive por la Universidad de Bolonia. Su línea de investigación más destacada se centra en el estudio del arte de la platería durante la Edad Moderna y en las artes decorativas en general del siglo XX. Asimismo, en los intercambios artísticos entre España e Italia.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 13/IV/2021

Fecha de revisión: 14/VII/2021

Fecha de aceptación: 14/VII/2021

Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

Julio Pascual, grille manufacturer from Toledo, was one of the makers who took part in the decoration of the Casa de Cervantes from the Royal College of Spain in Bologna. His creations in wrought iron played an important role in the project conceived by the rector Carrasco, who kept a close relationship with Pascual in order to obtain those works which better suited his conception of the House of Cervantes.

Key words

Bologna, Decorative arts, Grille, House of Cervantes, Julio Pascual.

Álvaro Pascual Chenel

Universidad de Valladolid. España.

Álvaro Pascual Chenel, Investigador Senior Distinguido del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Bolonia y doctor en Historia por la Universidad de Alcalá de Henares con premio extraordinario. Su principal línea de investigación se centra en la imagen del poder en el arte español de la Edad Moderna, así como en las relaciones artísticas entre España e Italia.

ORCID Ignacio José García: 0000-0003-0559-7232

ORCID Álvaro Pascual: 0000-0002-0041-8138

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0006>

JULIO PASCUAL. REJERÍA DE CASA DE CERVANTES DEL REAL COLEGIO DE ESPAÑA EN BOLONIA

1. LA CASA DE CERVANTES Y LA CULTURA ESPAÑOLA

La Casa de Cervantes del Real Colegio de España en Bolonia se concibió como un centro destinado a la difusión y promoción de la cultura española en Italia. Esa fue la idea fundacional que formuló el rector Manuel Carrasco en 1926 a través de la memoria descriptiva del proyecto. Carrasco, que dirigió la institución albornociana entre 1917 y 1954, planteó entonces la creación de una gran biblioteca dedicada fundamentalmente a acoger toda aquella obra escrita en castellano, la cual llegaría tanto por la compra directa como a través de donaciones u otras entregas realizadas por editoriales y autores que quisieran contribuir a la formación de sus fondos¹. Aunque la biblioteca aspiraba a convertirse en el eje principal del centro, este contaría además con otros usos y funciones relevantes y ambiciosos para la época. Así, algunas de sus salas albergarían ciclos, cursos y conferencias, también exposiciones, muestras fotográficas, conciertos, proyecciones cinematográficas y una hemeroteca Hispanoamericana, a lo que se sumaría una sección de información turística. Todo ello alrededor de la literatura, la historia, el arte, la geografía y todos aquellos aspectos relacionados con la cultura española, que Carrasco

pretendía acercar llevando a cabo también cursos de español y traduciendo al italiano las obras más representativas de la literatura española². En definitiva, una decidida apuesta porque la Casa de Cervantes contase con una amplia y dinámica programación cultural en Bolonia que sin duda materializaría con creces los anhelos del rector Carrasco, como sucedió en 1947 con la celebración de la exposición sobre el libro español³.

Para materializar físicamente tal proyecto, el rector Carrasco planeó la reforma del antiguo edificio dentro de la isla que ocupa el Real Colegio de España. Destinado originariamente a los graneros, en aquellos momentos tenía escasa utilidad, principalmente alquilado para la venta de leña, carbón y cuero. El edificio contaba con dos alturas y su interior presentaba un espacio único independiente con bóvedas de crucería de ladrillo, siguiendo la arquitectura original del edificio del Colegio del siglo XIV⁴. Dicha construcción ocupaba un lugar privilegiado dada su ubicación en el ángulo que se proyecta hacia el centro de la ciudad. No obstante, se hacía necesaria la adaptación y transformación arquitectónica del mismo para poder constituir el espacio destinado a la proyectada Casa de Cervantes. Para ello se diseñó el correspondiente proyecto de las obras a ejecutar, que corrió a cargo del



Fig.1. Casa de Cervantes. 1927-1930. Real Colegio de España. Bolonia. Italia. Fotografía: Autores.

arquitecto del Colegio, Alberto Gambini⁵. También estuvo involucrado Luis Bellido, arquitecto municipal de Madrid, autor de la Casa del Reloj y del Mercado de Tirso de Molina, entre otros, e involucrado en la restauración de la Casa de Cisneros de Madrid⁶. Al citado experto el rector Carrasco envió los dibujos del proyecto de Casa de Cervantes, para consultarle su opinión acerca de si los planos estaban ajustados al gusto español de la época de Carlos V, en la que se inspiraba el resto de la fachada, con el fin de evitar anacronismos, dada la ausencia de un arquitecto español en Bolonia⁷. La propuesta planteaba la creación de un gran *hall* de ingreso donde se ubicaría una rica escalera volada de madera de arce —que acabaría siendo de nogal— a la veneciana, por la que se accede-

ría a las plantas superiores. Por su parte, en la nave única semienterrada, las obras consistirían en la construcción de algunos muros divisorios para crear dos salones en hilera que ocuparían dos tramos de bóvedas cada uno, así como pequeñas actuaciones de menor trascendencia. La entreplanta, ya preexistente de la construcción anterior, estaría destinada al depósito de libros tras su adaptación para cumplir con dicha función; y, finalmente, la nueva planta principal ofrecería los espacios destinados al director y al secretario, así como un gran salón de actos donde se llevarían a cabo buena parte de las actividades culturales anteriormente citadas⁸. Los trabajos arquitectónicos se llevaron a cabo entre 1927 y 1930⁹, momento en que se inició el proceso de decoración interior. En efecto,

concluida su construcción, Carrasco comenzó una intensa labor para la dotación de la Casa de Cervantes, cuya decoración interior y exterior estaría estrechamente ligada al sentido de esta nueva institución, disponiendo para ello todos aquellos elementos artísticos propios de la cultura visual española, como demuestra la estética seguida por el mobiliario de sus salas. Para su decoración contó directamente con algunos de los artistas más relevantes del momento, caso de los escultores Lorenzo Coullaut Valera y Juan Cristóbal González Quesada, o de los ceramistas Juan Ruiz de Luna de Talavera de la Reina y la Casa González de Sevilla, dos de los principales centros de producción ceramista española. Asimismo, fue notable la repercusión que la Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla en 1929 tuvo en la decoración de la Casa de Cervantes, la cual comenzó justo ese año¹⁰. En aquellos momentos, junto al mencionado Gambini, fue importante la figura del antiguo colegial y arquitecto Jaime Blay (hijo del escultor de Miguel Blay), que por entonces se encontraba en Roma y que realizaría varios dibujos principalmente del vestíbulo y, por lo que ahora más interesa, de los elementos de forja del exterior: balcones y puerta de entrada.

2. EL REJERO TOLEDANO JULIO PASCUAL

Junto a la cerámica y la escultura, otro de los elementos artísticos que tuvieron un grado de importancia mayor en las tareas decorativas de la Casa de Cervantes fue el hierro forjado. El nuevo edificio necesitaba de la rejería para balcones y ventanas, así como de una gran puerta de hierro a modo de cancela para la entrada tal y como deseaba el rector Carrasco. Para satisfacer sus pretensiones, el rector acudió al taller del toledano Julio Pascual para la confección de los hierros artísticos.

El maestro toledano, último de los artistas dedicados a este género en la ciudad imperial, conocida internacionalmente por sus trabajos

en hierro, adquirió durante varias décadas una gran resonancia fruto del amplio número de piezas que llegó a elaborar en el transcurso de su vida. Para la propia ciudad de Toledo realizó innumerables trabajos, entre los que destacaron las rejas de San Juan de los Reyes, del Cristo de la Luz y, sobre todo, de la Capilla Mozárabe de la Catedral Primada. También se ocupó de otras piezas para otros lugares de la península, como Ciudad Real, donde decoró el palacio episcopal; Madrid, donde ejecutó los faroles del Ministerio de Educación, o Aracena, donde

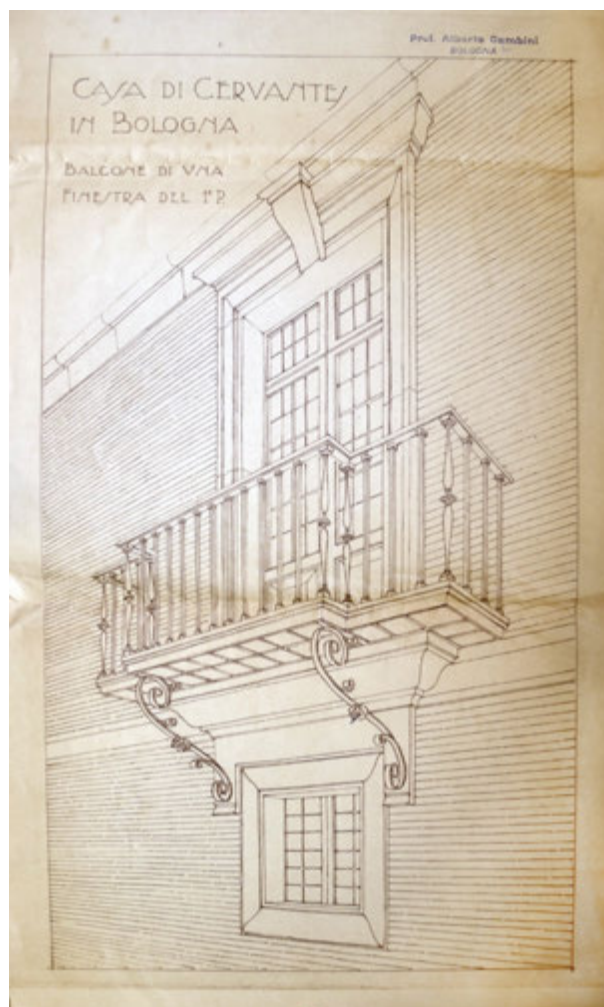


Fig.2. Alberto Gambini. Proyecto para balcón de la Casa de Cervantes. Hacia 1929. Archivo Real Colegio de España. Bolonia. Italia. Fotografía: Autores.

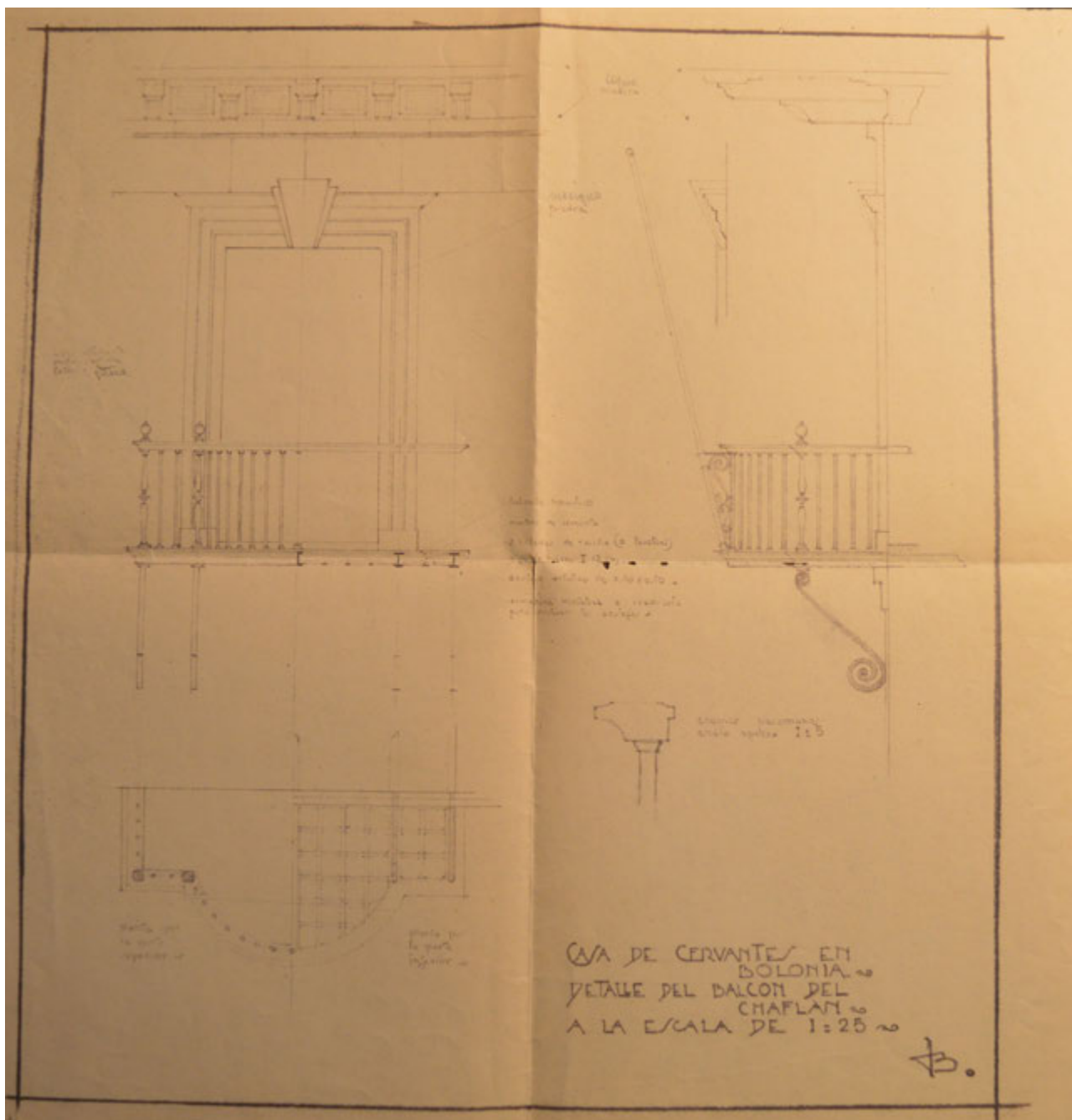


Fig. 3. Jaime Blay. Proyecto del balcón central de la Casa de Cervantes. Hacia 1929. Archivo Real Colegio de España. Bolonia. Italia. Fotografía: Autores.

bajo petición del conde de las Torres Miguel Sánchez-Dalp realizó una serie de rejas en la Iglesia Prioral del Castillo Nuestra Señora del Mayor Dolor. Otro apartado que cubrió Pascual fue el de la orfebrería y otros objetos de culto,

especialmente sagrarios, como el que se ubicó en el Hospital Tavera de Toledo, una corona para la Virgen de la Esperanza de San Cipriano, dos candeleros para la Virgen de la Estrella y el báculo del obispo Miranda, donde además

incluía esmaltes, aspecto en el que destacaba sobresalientemente¹¹. Por último, también fueron importantes sus actuaciones en el campo de la restauración, llegando a desmontar y armar la custodia de Arfe de la Catedral toledana, cuando en 1936 se lo solicitó el gobierno republicano durante la incautación del tesoro catedralicio y, posteriormente, tres años más tarde cuando se lo encargó el cardenal primado Isidro Gomá¹². Su intachable trayectoria fue reconocida en 1928 con la visita del monarca Alfonso XIII a su taller. En 1929 fue también distinguido con la Cruz de Alfonso XII y un año más tarde con el Premio Nacional de Artes Decorativas¹³. En definitiva, Julio Pascual contribuyó con sus creaciones al esplendor del hierro forjado toledano en la primera mitad del siglo XX, impulsándolo también desde la Real Academia de Bellas Artes de Toledo de la que fue director durante dos décadas.

3. JULIO PASCUAL Y LA REJERÍA ARTÍSTICA DE CASA DE CERVANTES

La intervención del artista toledano en la Casa de Cervantes no fue su primera toma de contacto con el Real Colegio de España, dado que una década antes ya había elaborado diversas piezas para la institución. En enero y marzo de 1921, Julio Pascual respondió a las peticiones del rector Carrasco, quien le solicitó presupuestos sobre candeleros, diversas lámparas, faroles y una cancela; piezas que se deben encuadrar dentro de las restauraciones acometidas en el Colegio durante el primer cuarto del siglo XX. De este modo, el maestro de la forja le envió el precio de diferentes candeleros en función de su altura, de entre los que el artista recomendaba los de 1,50 metros de altura, conforme a los que hay en la Capilla Mayor de la Catedral de Toledo, dado que, según él, más altos resultarían desproporcionados; el coste de una lámpara octogonal; el de una verja con friso y coronamiento repujado con el escudo de España, inspirada en la del Baptisterio del citado templo; y el de

tres faroles diferentes: el primero en chapa de hierro, el segundo en hierro forjado y repujado, y el tercero en chapa de hierro estañada¹⁴.

Satisfecho el rector por estos trabajos, que él mismo supervisó en Toledo, volvió a contar con el artífice manchego en agosto de 1929. Ese año le envió una carta en la que enaltecía las virtudes y el éxito del artífice, así como la patriótica empresa que suponía la Casa de Cervantes, solicitándole el presupuesto más ajustado para un grupo de balcones y rejas destinadas al nuevo edificio de Casa de Cervantes, para lo cual adjuntaba una serie de dibujos realizados por Jaime Blay y Alberto Gambini¹⁵. Se trataba de seis balcones con un cuerpo central saliente, más otro diferente con el saliente en forma semi-circular que iría situado en la fachada, sobre la puerta de ingreso. De igual modo, las rejas eran seis, correspondientes a sus respectivos vanos. A ellas se añadía una pequeña reja interior de carácter meramente decorativo para la ventana del cuarto del portero, que daba al vestíbulo.

A principios de septiembre Julio Pascual escribía con el presupuesto solicitado y ofrecía detalles relativos al esmero de su fabricación en hierro forjado y cincelado a mano. En cuanto a la reja interior señalaba que “puede hacerse una labor fina [...] y como motivos en los medallones y frisos escenas del Quijote y alguna cabeza representando a Cervantes, escudo de España etc”. Con todo ello, el artista toledano aseguraba que “dado el carácter de la institución y el cariño con que se haría esta obra puedo adelantarle que su valor sería superior al presupuesto y que dejaríamos bien puesto el pabellón de España”, y esperaba que fuesen “asequibles estos precios” y verse “favorecido con su encargo”¹⁶.

Sin embargo, el precio pareció excesivo a Carrasco que, al poco de recibir el presupuesto, escribía al duque del Infantado en los siguientes términos: “¡lástima que las rejas y balcones no podrán hacerse en Toledo, como hubiera sido

de desear, ya que aquí trabajan muy diversa e inferiormente el hierro, pero piden demasiado caro allá!”¹⁷.

A pesar de ello, con el tesón y la astucia que le caracterizaba, Carrasco estaba decidido a no renunciar a su planteamiento inicial de que todos los elementos decorativos principales de un centro que llevaba por nombre el del espa-

ñol más universal, fuesen efectivamente realizados en España. Por ello, con una mezcla de practicidad y elegante prosa retórica con que gobernaba todos los asuntos, el rector volvía a dirigirse a Julio Pascual con elogiosas y zalame-
ras palabras hacia su trabajo pues “tratándose de una exposición oficial permanente de la hermosa industria española del hierro forjado en el extranjero, estoy seguro de que pondrían bien



Fig.4. Julio Pascual. Boceto rejas para balcón de Casa de Cervantes. 1930. Archivo Real Colegio de España. Bolonia. Italia. Fotografía: Autores.

alto el pabellón español y de que el herraje de la Casa de Cervantes en Bolonia causaría la admiración de los italianos” y puesto que “no quisiera renunciar a mi ilusión de hacer ver en esta tierra en que tanto presumen de arte, lo que son capaces de realizar nuestros artistas, confío en que nos concederá alguna reducción que permita la ejecución del trabajo”; e insistía en que, llegado el caso, se encargaría personalmente “de que en los periódicos figure su nombre en relación el [al] mérito del trabajo y al sacrificio de precio que Vd. haga”¹⁸.

Las negociaciones no debieron ser sencillas y, aunque finalmente Julio Pascual elaboraría todo el trabajo de forja, se decidió suprimir el balcón semicircular de la fachada principal y sustituirlo por una reja con el fin de reducir el presupuesto inicial. En uno de sus viajes a España, Carrasco pasó por Toledo para supervisar la marcha del encargo. Sin embargo, a pesar de los acuerdos a los que llegaron ambas partes, Pascual no cumplió con los plazos establecidos, y aún a finales de marzo de 1930 ni siquiera habían comenzado el trabajo. Julio Pascual se excusó alegando la gran cantidad de encargos que ya tenían comprometidos previamente, y que debido a la falta de operarios habían tardado más de lo previsto en concluir. Pascual ofrecía entonces terminar el trabajo en unos sesenta días, modificando además ligeramente las plantas de los balcones, pero sin que afectase al dibujo inicial. Con ello podrían ganarse hasta doce días en la fabricación y, sobre todo, una considerable rebaja en el coste total, que debía sumarse a la de la eliminación del balcón central. Para la construcción de los balcones solicitaba las medidas exactas del hueco bajo la parte del saliente de los balcones, entre ménsula y ménsula, y adjuntaba un interesante y rápido esbozo a pluma a modo explicativo¹⁹. Por aquellos momentos debían también haber emprendido las negociaciones para el encargo de la cancela del portón de acceso, que no estaba incluida en la petición inicial de Carrasco. En este sentido, Julio Pascual se ofrecía a enviar al rector algunos dibujos y un presupuesto.

Carrasco se lamentó del contratiempo, que conllevaba además tener que dejar instalados los andamios de la fachada en espera de que llegaran los herrajes. No obstante, confirmaba el encargo confiando en que se acabase todo el trabajo en los sesenta días prometidos. Autorizaba a Pascual a introducir los ligeros cambios en las plantas de los balcones de los que, sin embargo, solicitaba que le enviase antes un dibujo que reflejase cómo quedarían tras las modificaciones, para que fuese examinado y aprobado por el arquitecto del Colegio. Igualmente, demandaba el envío de un pequeño apunte para la reja que habría de sustituir al balcón central. En cuanto a la cancela para la puerta principal, y a pesar de haber recibido ya otros proyectos y presupuestos de empresas italianas, Carrasco aceptaba el envío de algún diseño o modelo, y precios para su examen y consideración, siempre que pudiese tenerla lista en el plazo establecido. Al respecto incluía ciertos detalles explicativos de las características que ésta debía tener: que fuese preparada para el revestimiento en cristal, que se pudiese abrir completamente en dos hojas, que llevase un pequeño postigo, etc. Finalmente, indicaba las medidas de los huecos bajo los balcones señalados a través de un dibujo²⁰.

La respuesta no tardó en llegar. Pascual incluía dos bocetos con las soluciones que planteaba respecto de los cambios en las plantas de los balcones, conservándose el primero de ellos, que apenas modificaba el diseño inicial. La segunda propuesta planteaba simplificar la planta y ganar así margen para hacer el friso de la parte superior del balcón, característica de los balcones antiguos de España, con lo que ganarían en suntuosidad. Julio Pascual adjuntaba también un bello boceto para la pequeña reja decorativa interior, ya citada anteriormente. Tal como indicara en su primera misiva, proponía como motivos decorativos escenas del Quijote en el friso, con



Fig. 5. Julio Pascual. Dibujo preparatorio reja del vestíbulo de Casa de Cervantes (izq.) y Reja del vestíbulo de Casa de Cervantes (der.). 1930. Archivo Real Colegio de España. Bolonia. Italia. Fotografía: Autores.

las cabezas del ingenioso hidalgo y Sancho en los extremos del mismo; en el medallón central un retrato de Cervantes; y los escudos de España en el coronamiento de la reja, y el de Alcalá en la parte inferior. Este es el diseño que, en efecto, acabaría ejecutándose con ligerísimas modificaciones²¹. Emplazaba asimismo a enviarle en una próxima carta un dibujo con una propuesta para la reja exterior que debía sustituir el balcón central. En relación con la cancela, advertía que no estaba en condiciones de comprometerse a tenerla lista dentro del plazo de los sesenta días establecido por ser una obra compleja de gran labor y dedicación²².

En este fluido intercambio de misivas, el rector tuvo a bien considerar como más adecuado y dar el visto bueno a la segunda propuesta para la planta de los balcones. En cuanto a la cancela, Carrasco enviaba a Pascual un dibujo que había encargado seguramente a alguna de las empresas que por entonces estaban trabajando en el proyecto de la reproducción de la tumba del cardenal Albornoz, “por si completándolo con una cabeza de Cervantes en el círculo de la crestería [...] pudiera servir para la cancela de entrada”. Es muy probable que se trate del espectacular proyecto de rejería que se conserva en el archivo del Colegio y que incluye un apéndice del semicírculo superior



Fig. 6. Desconocido. Proyecto de reja para la cancela de Casa de Cervantes. Hacia 1930. Archivo Real Colegio de España. Bolonia. Italia. Fotografía: Autores.

que puede ser colocado sobre el dibujo general para que el rector eligiese entre el diseño de dos medallones: o bien el retrato del Cardenal Albornoz entre dos figuras antropomórficas, o el de Cervantes entre dos leones. En cualquier caso, Carrasco esperaba que Julio Pascual le enviara tanto el prometido dibujo para la cancela, como el de la reja de la parte alta de la fachada principal que debía sustituir al balcón central. De igual modo, si finalmente acordaban la ejecución de la cancela, el rector le concedía algo más de tiempo fuera del plazo ya establecido para rejas y balcones²³.

A finales de abril de 1930 Julio Pascual envió finalmente el boceto de la reja de hierro forjado y repujado para la puerta de acceso al edificio, así como el presupuesto incluyendo la armadura para los cristales. El montaje propuesto exigía

eleva el dintel por encima del punto del arco, quedando una puerta de 2,40 metros de altura. Ésta podría abrirse tanto en los dos semicírculos como sin ellos, dando la elección al rector para que eligiera el modo de apertura. También llevaría en el zócalo una chapa de palastro guarnecida para evitar que los cristales llegaran hasta el suelo. Adjuntaba también dos pequeños apuntes para la reja de la ventana sobre la puerta, que es la que acabaría forjándose²⁴.

Una vez examinadas las propuestas, el rector Carrasco determinó una serie de matices al respecto. La primera precisión se refería a unas modificaciones que él mismo había realizado para evitar tener que elevar el dintel y adjuntaba un dibujo explicativo. El segundo

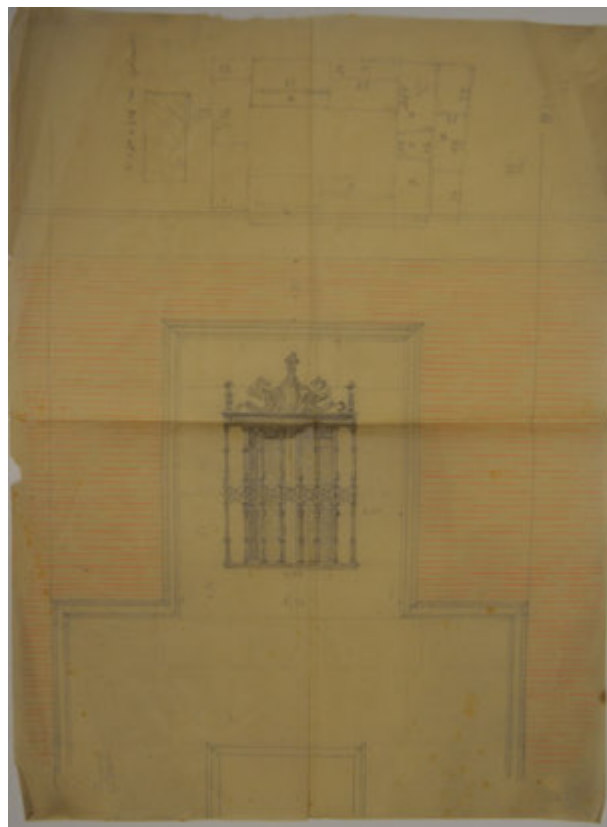


Fig. 7. Julio Pascual. Dibujo preparatorio para la reja alta de la fachada de Casa de Cervantes. Hacia 1930. Archivo Real Colegio de España. Bolonia. Italia. Fotografía: Autores.



Fig.8. Julio Pascual. Reja de los balcones de Casa de Cervantes. 1930. Real Colegio de España. Bolonia. Italia. Fotografía: Autores.

matiz hacía referencia a la elección ya anticipada anteriormente del retrato de Cervantes, siguiendo como modelo el controvertido cuadro con la efigie contemporánea del escritor atribuido a Juan de Jáuregui, mientras que “en los dos escuditos laterales pueden ponerse en uno un león y en el otro un castillo”. En tercer lugar, solicitaba la inclusión de un pomo para no tener que depender de la llave siempre que se quisiera abrir la puerta, y por último que sólo abriesen las dos hojas centrales. Carrasco expresaba su deseo de que todo el material llegase antes de su vuelta vacacional a España en la segunda quincena de julio²⁵.

Finalizados todos los requerimientos y aclaradas las dudas, pasaron dos meses sin noticias, y ante la ausencia de la llegada del material, el

rector tuvo que remitir una misiva a Toledo a principios de agosto de 1930 preocupado por el estado de los encargos, ya que tenía suspendidas las obras y el andamio seguía colocado en espera de la llegada de los herrajes. Se preguntaba si el considerable retraso se debía a que habían esperado a tener lista la cancela —encargada en último lugar— con el fin de realizar una única expedición que incluyese todos los elementos —balcones, rejas y cancela—. Ante su inminente marcha a España, Carrasco dejaba también indicaciones sobre el envío a través de su habitual agente en el puerto de Génova²⁶.

Se desconoce la fecha exacta de la llegada de todos los elementos en forja, aunque fue sin duda dentro de este año de 1930. A finales de



Fig.9. Julio Pascual. Reja de las ventanas de Casa de Cervantes. 1930. Real Colegio de España. Bolonia. Italia. Fotografía: Autores.

agosto Pascual anunciaba que los balcones y rejas estaban terminados hacía tiempo y que, en efecto, estaba a la espera de la conclusión de la cancela para enviarlo todo junto en una sola expedición, cosa que calculaba para mediados de septiembre. A pesar de no haber cumplido con los plazos en repetidas ocasiones, sí solicitaba en cambio el pago de alguna cantidad adelantada²⁷. La factura de las ocho rejas, los seis balcones y la puerta lleva fecha de 23 de diciembre de 1930²⁸ que Carrasco satisfizo de inmediato²⁹.

La cancela llegó con un documento sobre las instrucciones para su montaje³⁰. Aunque sabemos que Pascual envió un dibujo con su propuesta para la puerta, desconocemos su aspecto, pues no se ha conservado. Tal como puede apreciarse en las fotografías, es evidente que lo que acabaría finalmente forján-

dose responde casi punto por punto al dibujo “italiano” que creemos que Carrasco envió a Pascual. Las únicas salvedades son que no llegaron a incluirse los escuditos laterales que menciona Carrasco, y que para el retrato de Cervantes se llegó a una solución intermedia, pues finalmente se colocó entre dos figuras antropomórficas. En cuanto a las seis rejas de las ventanas del piso bajo, son todas iguales variando tan sólo los coronamientos, tal como planteara Carrasco desde el principio³¹, que incluyen los elementos heráldicos distintivos del escudo de España: la granada, el castillo, el león, las bandas de Aragón, las cadenas de Navarra y la flor de lis.



Fig.10. Julio Pascual. Reja de la puerta principal de Casa de Cervantes. 1930. Real Colegio de España. Bolonia. Italia. Fotografía: Autores.

A pesar de los retrasos, Carrasco siguió contando con el rejero español, y dos años después le encargó tres lámparas de hierro forjado y repujado y media docena de faroles de diferentes medidas³². Si bien, por entonces, también había tomado partido en estos trabajos en hierro, aunque en menor medida, una empresa boloñesa que hizo las hechuras de diferentes hachones para la fachada y otros elementos decorativos

del Colegio, todos ellos conformados por un dragón y con el escudo del cardenal Albornoz³³.

Muchos años más tarde, aún en 1948, Carrasco volvía a ponerse en contacto con Julio Pascual para encargarle un atril de hierro³⁴, testimoniando de este modo el mantenimiento de una larga relación que, aunque en algunos momentos no exenta de ciertas tensiones, acabó siendo fructífera.

NOTAS

¹Acerca del rector Manuel Carrasco, véase: PASCUAL CHENEL, Álvaro y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. "Il Rettore Carrasco e i primi interventi nel Reale Collegio di Spagna nel periodo interbellico". *Intrecci d'Arte Dossier* (Bologna), 2 (2017), págs. 108-118.

²ARCEB (Archivo Real Colegio de España en Bolonia). Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, Proyecto Casa de Cervantes, *Casa de Cervantes en Bolonia. Memoria explicativa del proyecto de instituir en Italia un centro español de difusión culturales con aquella denominación*. 04/05/1926.

³En la actualidad esta función aún la sigue desempeñando, como bien documentan las dos últimas exposiciones que se han llevado a cabo en Casa de Cervantes: en 2014 acerca de las miniaturas que forman parte del Archivo del Colegio; y en 2016 sobre la figura de Miguel de Cervantes con motivo del IV centenario de la publicación de la segunda parte del Quijote, exposición que ha sido incluida dentro del Programa Oficial del IV Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes.

⁴Sobre el cardenal Albornoz y el Real Colegio de España en Bolonia, véase: GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo. "De Albornoz, Gil". En: *Diccionario Biográfico Español*. Vol. III. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009, págs. 426-433 y GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. *Dietro il muro del Collegio di Spagna*. Bologna: Clueb, 1998.

⁵ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio, B. 812, Proyecto Casa de Cervantes. *Preventivo di spese per la sopraelevazione di un fabbricato di proprietà del R. Collegio di Spagna in Bologna*. Casa de Cervantes. 23/11/1926.

⁶En la que, por cierto, trabajó con el alfar Ruiz de Luna, GONZÁLEZ MORENO, Fernando. *El Arte Redivivo. I Centenario de la Fábrica de Cerámica Ruiz de Luna "Nuestra Señora del Prado"*. Talavera de la Reina: Excmo. Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2008, pág. 20.

⁷ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio, B. 812, Proyectos y Presupuestos obras. *Carta del Rector Manuel Carrasco a Luis Bellido*. Sin fecha.

⁸ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio, B. 812, Proyecto Casa de Cervantes, fols. 1-4. *Casa de Cervantes. Memoria descriptiva del proyecto de obras para la instalación de la nueva institución*. Sin fecha.

⁹Estos trabajos consistieron en la demolición del techo preexistente, construcción de nuevos muros perimetrales, división de los espacios interiores, pavimentación, nuevo techo, cornisa decorativa y, fundamentalmente, la construcción del nuevo piso superior. Véase al respecto ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio, B. 812, Proyecto Casa de Cervantes. *Relación sobre el estado actual de las obras para la instalación de la Casa de Cervantes*. 11/03/1929.

¹⁰PASCUAL CHENEL, Álvaro y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. "El impacto de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en la decoración de la Casa de Cervantes del Real Colegio de España en Bolonia (Italia)". En: *I Congreso Internacional sobre la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929* (en prensa).

¹¹TÉLLEZ, Guillermo. "Julio Pascual, el último gran rejero español". *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* (Toledo), 4 (1969), págs. 109-117; CASTAÑOS FERNÁNDEZ, Emiliano. "Julio Pascual, artista". *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* (Toledo), 4 (1969), págs. 118-122; PALENCIA, Clemente. "Julio Pascual, académico". *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* (Toledo), 4 (1969), págs. 123-125; LÓPEZ-FANDO, Alfonso. "Julio Pascual, visto por su médico". *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas*

de Toledo (Toledo), 4 (1969), págs. 126-128; PASCUAL MARTÍN, Julio. "Rejeros y rejas de la Catedral de Toledo: discurso de apertura del curso académico 1960-1961, leído por el entonces director don Julio Pascual Martín, y no impreso entonces por extravío del original". *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* (Toledo). 8 (1977), págs. 111-116. Especialmente, para la vida y obra de Julio Pascual, véase: TAKKENBERG-KROHN, Renate. *Hierros artísticos Julio Pascual*. Toledo: Soliss, 2014.

¹²LOZANO, Raquel. "La restauración como excusa: Julio Pascual, Pablo Rodríguez y Toledo". *Pátina* (Madrid), 17-18 (2014), págs. 72-90.

¹³PALENCIA, Clemente. "Julio Pascual...". Op. cit., págs. 123-125.

¹⁴ARCEB. Carteggio Rettore Carrasco, B. 1 (1917-1941), C21, fasc.1, cartas, llegada de Carrasco al rectorado y demás...1917-1922, *Carta de Manuel Carrasco al duque del Infantado*. 15/01/1921; ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta de Julio Pascual al Rector Manuel Carrasco*. 09/03/1921.

¹⁵ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta del Rector Manuel Carrasco a Julio Pascual*. 19/08/1929.

¹⁶ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta de Julio Pascual al Rector Manuel Carrasco*. 01/09/1929.

¹⁷ARCEB. Carteggio del Rettore Carrasco, Correspondenza con il Duque del Infantado 1923-1949, fascicolo 1, *Carta del rector Manuel Carrasco al duque del Infantado*. 05/09/1929.

¹⁸ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta del rector Manuel Carrasco a Julio Pascual*. 13/09/1929.

¹⁹ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta de Julio Pascual al Rector Manuel Carrasco*. 27/03/1930.

²⁰ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta del Rector Manuel Carrasco a Julio Pascual*, 01/04/1930.

²¹En la importante recopilación de obras de Julio Pascual elaborada por Takkenberg aparece otro dibujo de esta reja, véase: TAKKENBERG-KROHN, Renate. *Hierros artísticos...* Op. cit., págs. 172-173.

²²ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta de Julio Pascual al Rector Manuel Carrasco*. 07/04/1930.

²³ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta del Rector Manuel Carrasco a Julio Pascual*. 14/04/1930.

²⁴ARCEB. Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta de Julio Pascual al Rector Manuel Carrasco*. 23/04/1930.

²⁵ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta del Rector Manuel Carrasco a Julio Pascual*. 02/06/1930.

²⁶ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta del Rector Manuel Carrasco a Julio Pascual*. 05/08/1930.

²⁷ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta de Julio Pascual al Rector Manuel Carrasco*, 21/08/1930.

²⁸ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Factura de Julio Pascual a Manuel Carrasco para la Casa de Cervantes en Bolonia*. 23/12/1930.

²⁹ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta de Julio Pascual al Rector Manuel Carrasco*. 31/XII/1930.

³⁰ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, Carta de Julio Pascual al Rector Manuel Carrasco*. Sin fecha.

³¹ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, *Correspondencia sobre materiales españoles para la obra, "Las rejas son seis que deben ser iguales variando todo lo mas en tres de ellas el dibujo de la coronación", Carta del Rector Manuel Carrasco a Julio Pascual. 19/08/1929.*

³²ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, Facturas, *Carta de Julio Pascual al Rector Manuel Carrasco. 23/05/1932 y 09/07/1932; y facturas de 21 y 23/05/1932.*

³³ARCEB. Casa de Cervantes, Cartaggio B. 812, Proyectos y presupuestos obras. *Carta de Armando y Calisto Casadio al Rector Manuel Carrasco. 12/09/1929.*

³⁴ARCEB. Carteggio del Rettore Carrasco, C 46-50, 1942-1950. *Carta de Julio Pascual al Rector Carrasco. 04/03/1948.*

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



EL ORATORIO DE SAN FELIPE NERI DE LA ANTIGUA DESPUÉS DEL TEMBLOR DE SAN MIGUEL

THE ORATORY OF SAINT PHILIP NERI OF LA ANTIGUA AFTER THE EARTHQUAKE OF SAN MIGUEL

Resumen

Los daños y desastres causados por los terremotos, es un tema recurrente en la historiografía de los bienes culturales americanos. El presente escrito narra la compleja situación que vivieron los sacerdotes del Oratorio de San Felipe Neri de la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala después del terremoto del 29 de septiembre de 1717. Además de exponer los daños a su edificio, se puntualizará en las afectaciones en la zona por la irrupción de sus actividades religiosas y sociales.

Palabras clave

Escuela de Cristo, La Antigua Guatemala, Oratorio de San Felipe Neri, Patrimonio cultural edificado, Terremoto de 1717.

Erika B. González León¹

Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México.

Doctora en Historia del Arte por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Estudiosa del patrimonio artístico novohispano, sus investigaciones recientes se centran en la cultura visual y escrita de la Congregación de San Felipe Neri, en la devoción a la Virgen de Loreto y santa Rosa de Lima, con estas temáticas ha publicado y participado en foros nacionales e internacionales. Actualmente, realiza una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 02/I/2021
Fecha de revisión: 01/II/2021
Fecha de aceptación: 24/III/2021
Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

The damage and disasters caused by earthquakes, is a recurring theme in the historiography of American cultural assets. This writing narrates the complex situation experienced by the priests of the Oratory of Saint Philip Neri the city of Santiago de los Caballeros, Guatemala after the earthquake of September 29, 1717. In addition to exposing the damage to its building, it will be prompted in the affectations in the area by the irruption of their religious and social activities.

Key words

Built cultural heritage, Earthquake of 1717, La Antigua Guatemala, Oratory of Saint Philip Neri, The Holy School of Christ.

ORCID: 0000-0002-7202-5552

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0007>

EL ORATORIO DE SAN FELIPE NERI DE LA ANTIGUA DESPUÉS DEL TEMBLOR DE SAN MIGUEL

1. LA CONGREGACIÓN DE SAN FELIPE NERI TRAS EL TEMBLOR DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

La mañana del 29 de septiembre de 1717 una serie de terremotos asolaron la antigua ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, dañando más de mil casas en el centro y dos mil más en los barrios adyacentes². En varias relaciones de hechos se describe a la ciudad en estado ruinoso con daños en edificios tan importantes como la catedral; se contabilizaban más de 700 muertos, la ceniza que arrojó el Volcán de Agua lo cubría todo, el ganado estaba enfermo y las cosechas se perdían³.

Ya desde el 27 de agosto de 1717, el Volcán de Fuego, ubicado a 17 km al sur, inició su actividad, se registraron algunas erupciones y temblores que alertaron a la población⁴. A partir de ese día se replicaron los movimientos de tierra, cada vez más violentos y estrepitosos, esto se debió a la conjunción de dos actividades geológicas diferentes, una volcánica y otra tectónica⁵. Lo sucedido el 29 de septiembre fue el resultado de un sismo que tuvo réplicas de diversas magnitudes, siendo la última la que terminó de afectar los edificios y causó mayores estragos. Entre

los templos dañados se encontraba el Oratorio de San Felipe Neri⁶, fundado en 1664 gracias al entusiasmo del padre Bernardino de Obregón y Obando⁷. Para entender la dinámica social y religiosa de esta Congregación en la zona, es necesario mencionar algunas pautas de su establecimiento.

La iglesia se levantó en el barrio de San Francisco, en los límites de la ciudad, en el lugar donde se encontraba la ermita franciscana de la Vera Cruz que atendía a la población indígena del área⁸. El padre Bernardino quería que los felipenses desempeñaran la misma labor educativa que desarrollaban fundaciones anteriores, como la de la ciudad de México, se enfocara en la práctica de los ejercicios Espirituales y, además, estableció junto al templo principal la Santa Escuela de Cristo. Antes de continuar es necesario hacer una precisión, ya que es común leer en la historiografía guatemalteca que la Santa Escuela y el Oratorio son una misma congregación y que pertenecen al orden monacal, aunque no es así⁹. La Escuela era una corporación más parecida a una cofradía donde el clero secular y la feligresía (hombres) podían llevar a cabo la práctica de ejercicios espirituales y de virtud. Su origen se debe



Fig 1. Diego de Porres. Oratorio de San Felipe Neri. Hacia 1730. Antigua Guatemala. Guatemala. Fotografía: A autora, 2018.

a la iniciativa del filipense Juan Bautista Ferruzzo quien deseaba establecer una institución que persiguiera imitar el modelo de vida de Cristo¹⁰. Por ello, también es una inexactitud decir que la Escuela es un antecedente del Oratorio de Guatemala o que éste se fundó después del temblor de 1717. Las dos son instituciones independientes, dedicadas a labores específicas pero que, en este caso, estaban bajo la administración de los felipenses y sus edificios permanecían contiguos.

Aunque no se conocen reportes explícitos de las actividades que realizaban los oratorianos en la zona, después del temblor de 1717 la estabilidad que mantuvieron por más de 50 años se trastocó. Los informes que tras el terremoto se enviaron a la atención del rey Felipe V, evidenciaron los

daños que padeció su conjunto religioso, en ellos le solicitaban dos mil pesos para la reconstrucción de su templo. Al recibir estas misivas el rey ordenó que se hiciera una visita y le manifestaran el estado del edificio, de las rentas de la Congregación y que, además, se le comunicara la situación real de la ciudad, sus casas, iglesias y personas. En la “visita de ojos” realizada el 11 de junio de 1720, tres años después de los terremotos, y encabezada por el Maestro mayor Diego de Porres¹¹, se registró que la parroquia de los Remedios, el convento de San Agustín, la Catedral, el Hospital de San Pedro, el Colegio de la Compañía de Jesús¹², por mencionar algunos, se encontraban en estado óptimo pues recibieron un beneficio económico en 1718; no se podía decir lo mismo del Oratorio de San Felipe Neri.

El conjunto religioso de los oratorianos lo comprendían: su templo, un claustro con sus respectivas dependencias, un oratorio que seguramente correspondía a la Escuela de Cristo y una biblioteca. Si bien, se comentaba que era pequeño, tenía todos los espacios adecuados para poder llevar a cabo las labores de prédica, meditación y enseñanza, pero que todo ello se encontraba en franca ruina y con los cimientos expuestos, “tanto que se atribuye a milagro del Santo Felipe de Neri, mantenerse [en pie] dicha iglesia”¹³. La Congregación la formaban diez sacerdotes y tres hermanos legos que vivían en pequeños cuartos de paja en el patio que había junto a la iglesia, situación que ponía en riesgo la salud de los felipenses más ancianos. Además, al no contar con una casa, no podían ingresar nuevos miembros y temían su desaparición.

En el plano espiritual, al no poder llevar a cabo el oficio de la misa al interior del templo, habilitaron en la plazoleta frente a la iglesia un pajar donde colocaban al Santísimo y desde ahí se realizaban actos religiosos, lo cual consideraban como una afrenta. Tampoco había espacio para realizar los ejercicios espirituales, por lo que se practicaban en un patio interior, las mujeres por las mañanas y los hombres por las tardes, evitando así cualquier indecencia. Esta situación llevaba 14 meses y los oratorianos necesitaban una respuesta urgente.

La comunidad beneficiada por las labores espirituales de los oratorianos, los apoyó durante esta catástrofe. Según se asentó en este informe, el propio presidente gobernador del reino, Francisco Rodríguez de Rivas, participaba en las labores de reconstrucción y los auxiliaba económicamente:



Fig 2. Diego de Porres. Santa Escuela de Cristo. Hacia 1730. Antigua Guatemala. Guatemala. Fotografía: Autora, 2018.

vimos dicho maestro mayor y yo, escribano, a su señoría en persona dando piedras a los vecinos españoles que sirven de peones para comenzar a llenar dichos cimientos, habiendo puesto en la mañana de este día la primera piedra dicho Señor Presidente con grande edificación [...] y dando su señoría el caudal para la piedra de limosna [...]”¹⁴.

En el informe de esta visita se enfatizó que quienes ayudaban a la Congregación eran en su mayoría españoles o criollos, “principales caballeros de la ciudad”, que si bien no contaban con recursos, pues los terremotos causaron estragos en su fortuna, contribuían con su mano de obra. Esto se contrapone con la información sobre el barrio de San Francisco en el que, supuestamente, estaba asentada la población indígena. Los felipenses, en general, se vinculaban a la élite económica de la zona donde se establecían, atendiendo las necesidades espirituales de la población de origen español o criollo. Hasta el momento, el único registro que tengo de su actuar sobre feligresía indígena es en la ciudad de Querétaro en México, ya que su fundación se justificó porque velarían por las necesidades espirituales de este sector¹⁵.

Retomando el informe de Diego de Porres, éste recomendaba la factura de una nueva iglesia a la mayor brevedad posible, pues lo poco que quedaba del edificio anterior amenazaba con venirse abajo. Según la tasación, aún y con la ayuda dada por el Gobernador General y los fieles, se necesitaban para la reconstrucción de la Santa Escuela 4.000 pesos, y solo para la iglesia, sin tocar la casa, 25.000 pesos. Por lo que respecta a las rentas, los oratorianos contaban con varias fincas de capellanías que les servían de manutención, también afectadas por los terremotos, por lo que tenían ingresos insuficientes.

A los felipenses se les concedió el auxilio y la renovación de su iglesia. La obra inició de inmediato y “en breve tiempo celebraran los padres el estreno de su escuela, hallándose con iglesia segura, fuerte hermosa por su disposición, per-

fecta por su arte, grande por su tamaño”¹⁶. Para finales de 1720 se reportaron algunos avances en la factura de la iglesia, sin embargo, en 1728 el prepósito Pedro Meléndez, solicitó de nueva cuenta el apoyo real. En dicho año envió misivas donde evidenció la situación de la Congregación: se hallaba empobrecida, tanto que era incapaz de solventar los gastos de aceite y vino para la celebración del oficio divino, y no tenía los medios necesarios para la manutención de los sacerdotes que la integraban. En las cartas enfatizaba su miseria y enaltecía las labores que desempeñaban los felipenses sin importar la estrechez económica. Ello evidenció que la fábrica de su iglesia no se concluyó¹⁷.

Para estos años, los oratorianos servían de ayuda a la Catedral y, durante las confesiones anuales, eran los que desahogaban el gentío que se reunía. Además, se dedicaban a la administración de los sacramentos y la prédica en las cárceles, labor que no solo realizan “en la lengua castellana, sino en la cachiquel a muchos indios que en dichas cárceles se hallaban presos”¹⁸. Asimismo apoyaban en los hospitales a los enfermos a bien morir y continuaban realizando los ejercicios espirituales, labor esencial para dicha hermandad.

De nueva cuenta se solicitó una visita y la recopilación del testimonio de los vecinos. En el informe derivado de esta inspección la totalidad de los interrogados alabaron la empresa realizada por los oratorianos, enaltecieron sus labores de apoyo a la Catedral, la tarea educativa en los jóvenes y, sobre todo, elogiaron la práctica de los ejercicios espirituales. En el plano económico, mostró a los felipenses casi en la miseria, en varias ocasiones se mencionó que tuvieron que solicitarles a otras iglesias la limosna del aceite y vino para el oficio de la misa. Además, eran incapaces de crecer como comunidad, pues no contaban con un sitio adecuado donde vivir y, aunque sí tenían un molino de trigo extramuros de la ciudad, estaba grabado con más de

25.000 pesos de censo que apenas producía lo suficiente para pagar los réditos¹⁹.

Del edificio se señala que, “aun siendo de admirable de fuerte y primera arquitectura, está totalmente desnudo de adorno, y sin los principales retablos de la capilla mayor, crucero y la sacristía sin ornamentos”²⁰. Su iglesia, aunque en pie, no tenía los ornamentos necesarios, sucedía lo mismo en el resto de las dependencias, aún y con el apoyo que recibieron años atrás. Esto les impedía officiar misa y hacerse de limosnas y capellanías para sufragar gastos. Para colmo, su principal benefactor, el gobernador Francisco Rodríguez de Rivas, dejó el cargo en 1724 y les retiró el apoyo económico.

Ante tal panorama, el rey, de nueva cuenta, decidió auxiliar a los felipenses para construir una vivienda digna y adornar decorosamente el templo. Les otorgó una limosna anual para la compra de vino, aceite y cera. Para llevar a buen término lo estipulado, el 27 de septiembre de 1730, se encargó la labor a los principales artífices de la ciudad, los cuales tenían que entregar un dictamen sobre el coste total de los trabajos. Se asignó para tal fin a Diego de Porres como maestro mayor de obra, Antonio de Gálvez²¹ como maestro ensamblador y a Joseph de Monzón para el adorno. Porres, sugirió que las viviendas debían hacerse de nuevo, ya que eran cinco aposentos muy pequeños, maltratados y apuntalados desde el temblor de 1717, con las paredes de cal y canto y los cimientos abiertos por lo que necesitaría 10.000 pesos, para la conclusión del mismo. A ello se le sumaban 8.000 pesos para las labores de carpintería que correrían a cargo de Joseph de Cáceres.

Por su parte, Antonio de Gálvez tasó su trabajo en 5.800 pesos, con ello terminaría el altar mayor que se encontraba en blanco, sin dorar, y realizar los colaterales que faltaban. Finalmente, el maestro sastre Joseph de Monzón necesitaba 1.500 pesos para ornamentar la iglesia, sacristía

y vestir a la Congregación. El presupuesto, que ascendía a los 25.000 pesos, fue entregado al presidente y oidores de la Real Audiencia el 22 de diciembre de 1730. Sobre esta fecha quiero hacer un paréntesis ya que si bien la mayoría de las fuentes consultadas²² explican que para este año el Oratorio de San Felipe Neri y la Escuela de Cristo ya estaban terminadas, este documento arroja una información diferente. Y es que para finales de 1730 apenas se estaba comisionando la obra, por lo que resulta imposible que en escasos días se concluyeran los trabajos de remodelación del templo.

Al parecer los trabajos continuaron y llegaron a buen término. A la par, los oratorianos recuperaron su posición dentro de la sociedad antiguëña, ello se deduce por una disputa que entabló el prepósito, Pedro Martínez de Molina con el obispo Pedro Pardo de Figueroa en 1744²³. Esta desavenencia tiene su origen en la interpretación que los oratorianos hacen de sus constituciones, que los “exenta de toda intervención de su gobierno espiritual y temporal, económico y político”²⁴. Esta situación les generó varios desacuerdos, hay registro de las controversias suscitadas en la ciudad de Lima y en San Miguel de Allende en México²⁵, donde los obispos intentaron realizar visitas e inspecciones a las casas y colegios de los oratorianos y se les impidió. Fue durante el siglo XVIII cuando la tensa relación con las autoridades mitrales, respaldadas por el Real Patronato, quedó registrada en los “recursos de fuerza” contra la Congregación, los cuales son determinantes al momento de estudiarlos, ya que gran parte de lo que se sabe sobre estas fundaciones oratorianas es gracias a la información que se generó durante las querellas.

Regresando a la disputa entre el prepósito y el obispo, esta se originó porque este último les ordenó que abandonaran su conjunto religioso y se mudaran a la ermita del Carmen, para que en el sitio que desocuparan se mudaran las religiosas de Santa Teresa²⁶, ya que también los con-

ventos femeninos fueron seriamente afectados por los constantes temblores²⁷. Ante la negativa de mudanza, el obispo solicitó realizar una visita a la Congregación, la cual fue negada y el mitrado interpuso un recurso de fuerza que derivó en la aprehensión del prepósito Pedro Martínez y en una amenaza de excomunión a los felipenses. Además del hito histórico que marca esta controversia, gracias a ella se conoce la apariencia de su casa. La aprehensión del prepósito se llevó a cabo en una de las habitaciones del claustro de los oratorianos, que fue abierta a la fuerza, lo que indica que, para 1744, ya se había concluido su vivienda y tenían habitaciones que con puertas y ventanas.

Tras la captura del prepósito, uno de los hermanos subió al campanario para tañer las campanas y llamar a la gente en auxilio de los oratorianos. Los fieles que se encontraban al interior del templo participando en el ritual eucarístico se reunieron en los “claustros y corredores de la vivienda [...] diciendo que no se ejecutaría la prisión, que primero correría sangre”²⁸. Ante tal amenaza, la comitiva tuvo que salir por la portería, anotando que en el cementerio y la plazoleta de la iglesia se encontraba más bulla. Tras este episodio se ordenó la prisión domiciliaría del prepósito so pena de excomunión. La anterior narración confirma que en el pasado quedaron los cuartos de teja que amenazaban ruina y que, por el contrario, el conjunto se encontraba de pie dando los servicios religiosos pertinentes y con un claustro de adecuadas dependencias.

Finalmente, el prepósito, para defenderse, escribió a la Audiencia informando de lo recto de su comportamiento como sacerdote al tiempo que señalaba los aportes que había hecho a la casa. A su “costa se ha dado a su iglesia alhajas preciosas, cálices, custodia, guion de plata, ornamentos y he dorado el retablo de Nuestra Señora de los Dolores, que en parte a mi costa y en parte a mi solicitud se han hecho los claustros de bóveda de dicha Congregación”²⁹. Esto confirma que el conjunto arquitectónico tuvo un

largo, pero efectivo, proceso de remozamiento y construcción durante la segunda mitad del siglo XVIII. También, el apoyo que obtuvieron los felipenses por parte de los fieles en esta querrela con el obispo, expone su importancia en el tejido social y religioso de la zona. Esta impronta solo podría darse con un templo consolidado y en ejercicio de sus funciones.

Desafortunadamente para los oratorianos, la ciudad padecía de constantes terremotos y, el 29 de julio de 1773, día de la festividad de santa Marta, un nuevo sismo asoló a los antigüeños. El Oratorio sufrió nuevos daños, según el padre Pedro Martínez de Molina, el templo podría repararse con 2.000 pesos pues ya se habían gastado cerca de 150.000 pesos en su reedificación, lo que confirma la conclusión de las obras. Ante lo devastador del panorama se sugirió que la ciudad fuese trasladada a un valle con menos movimientos telúricos, decisión que contó con los votos en contra de los oratorianos. Como lo registra Christophe Belaubre la mudanza conllevaba también la pérdida de capellanías, “potreros, molinos, alfares, tenerías, huertas de hortalizas, edificios, solares, patios de la ciudad y otros bienes”³⁰. Es decir, que dicho traslado supondría la pérdida del 75% del capital con el que contaban los felipenses. Sin embargo, la iniciativa encabezada por el padre Pedro Cortés y Larraz³¹, siguió su marcha y convencieron a las autoridades eclesiásticas y civiles de trasladar la ciudad a lo que sería la Nueva Guatemala de la Asunción. A los oratorianos, en particular, se les ubicó cerca de lo que sería el Palacio Real, a unas cuerdas de la catedral. Su mudanza se realizó en 1776, sin embargo, para 1884 su edificio fue demolido, por lo que regresaron de nuevo a la La Antigua, donde permanecen hasta hoy.

2. REFLEXIÓN FINAL

“Las catástrofes tienen relación directa con la memoria y con la historia. Son acontecimientos que conectan una gama de sentidos acumula-

dos, olvidados, imaginados con materialidades y paisajes destruidos y/o esperados”³². Estos escenarios de desastre son imprescindibles para entender las dinámicas sociales de las ciudades que se vieron afectadas por el terremoto de 1717 y los subsecuentes. El expediente que sustentó esta investigación, ubicado en el Archivo General de Indias, consta de más de 1300 páginas, en las que se da cuenta de lo sucedido durante este desastre, su impacto en la región de Centroamérica y la resiliencia de sus habitantes que tuvieron que convivir con el desastre. Los protagonistas de esta calamidad aparecen en el documento retratados en toda su complejidad, inmersos en relaciones sociales y de poder. En diversas ocasiones se mencionan las rogativas públicas organizadas desde la catedral con objeto de aplacar a la tierra y aliviar a los antigüeños, los cuales vieron como su vida se transformaba después de los sismos de 1773.

En el caso de la ciudad de Santiago de los Caballeros, hoy conocida como La Antigua Guatemala, la catástrofe se volvió parte de su escenario cotidiano y habitual. Tanto que, su paisaje urbano enmarcado por los volcanes activos y sus ruinas, derivaron en la declaratoria por parte de la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad³³. Este complejo escenario es parte de la identidad de los antigüeños y guatemaltecos. Es en estos contextos de desastre donde una sociedad puede evaluar su actuar, sus dinámicas y las relaciones que establece con su entorno.

Para la Congregación del Oratorio el terremoto significó la transgresión de su espacio y cotidianidad. Si bien fue la última institución religiosa establecida en el Reino de Guatemala durante el periodo hispánico, mantuvo una labor constante en la prédica del Evangelio y la divulgación de la religión. Una de las labores más exitosas, y por la cual fue reconocida, era la práctica de los ejercicios espirituales, tarea que desempeñaron en otras ciudades como Lima, México, Querétaro, Guanajuato y Sevilla. En La Antigua, se apoyaron de la Santa Escuela de Cristo para desarrollar esta labor.

En el barrio de San Fernando aún se conserva el conjunto religioso que sobrevivió a tantas calamidades y que por más de tres siglos ha arropado a los oratorianos. No se puede decir lo mismo del edificio que ocuparon en la Nueva Guatemala, el cual fue demolido tras la expulsión de los felipenses con el gobierno liberal de Justo Rufino Barrios (1871). Sin embargo, su presencia trascendió gracias a la imagería religiosa que de ellos se conserva, como el *Jesús Nazareno*³⁴. Esta investigación procuró aportar información nueva y precisa sobre los trabajos que desempeñó el arquitecto Diego de Porres y otros artífices de la época. En todo caso, aún falta camino para entender la importancia de los oratorianos en la sociedad antigüeña, los alcances de sus prédicas y devociones. Esta es sólo una breve contribución al estudio de una institución religiosa poco conocida y apreciada.

NOTAS

¹Programa de Becas Posdoctorales de la Coordinación de Humanidades, becaria del Instituto de Investigaciones Bibliográficas asesorada por la Dra. Marina Garone Gravier.

²MÓVIL BELTETON, José Antonio. *Historia del arte guatemalteco*. Guatemala: Editorial ServiPrensa, 2002, pág. 139.

³Información ubicada en el AGI (Archivo General de Indias). Guatemala 309, 1315 fols.

⁴Ibidem.

⁵PEREDO HUERTAS, Giovanni y MONTERO POHLY, Walter. “La secuencia sísmica de agosto a octubre de 1717 en Guatemala. Efectos y respuestas sociales”. En: GARCÍA ACOSTA, Virginia (Coord.). *Historia y desastres en América Latina*. Perú: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Red de Estudios Sociales en Prevención de Desastres en América Latina, 1996-1997, Vol. 1, págs. 298- 299.

⁶La Congregación del Oratorio fue fundada en 1575, por el florentino Felipe Neri, su antecedente es la Cofradía de la Santísima Trinidad, llamada de los Pobres, con sede en la iglesia de San Salvatore in Campo en Roma, donde se atendían las necesidades de los viajeros pobres y enfermos. Allí, Felipe Neri y sus pocos adeptos, se dedicaban a la “continua oración y meditación, se entretenían con suavísimos coloquios celestiales” es por ello que los denominaban oratorianos. Al crecer el número de congregantes y actividades, el santo florentino, decidió fundar una comunidad religiosa apegada al espíritu del Concilio de Trento, que fortaleciera la vocación de los sacerdotes y se sustentara en la pobreza, humildad, caridad y disciplina. Con ello se defendía el clero regular y los sacramentos y se condenaba toda heterodoxia. La Congregación desde sus constituciones mostraba las diferencias que la separan de otras hermandades religiosas: sus miembros no tenían que permanecer en clausura, aunque sí debían vivir en comunidad. Se regirían por la voluntad de permanencia, es decir, podían abandonar el instituto cuando así lo desearan, y sus miembros no estarían obligados a renunciar a sus bienes y propiedades. MARCIANO, Juan. *Vida del Glorioso Padre y patriarca S. Felipe Neri, fundador de la Congregación del Oratorio en Nápoles, y traducida al castellano por Don M. De B.* Tomo I. Madrid: Establecimiento tipográfico de D.N. de Castro Palomino, 1853, pág. 51; *Constituciones y estatutos generales de la Confederación del Oratorio de San Felipe Neri. Estatutos Federales Mexicanos*. Guanajuato: Congregación del Oratorio de Guanajuato, 1996, págs. III- IV.

⁷Bernardino Obregón y Obando nació en Granada, Nicaragua, el 2 de julio de 1629, fue hijo de Francisco de Obregón y María de Obando. Estudió en la ciudad de Guatemala, en el Colegio de la Compañía de Jesús, además pertenecía a la Orden tercera franciscana. Tuvo la intención de fundar un convento de recolección. Sin embargo, la vida lo llevó al establecimiento del Oratorio de San Felipe Neri y la Santa Escuela de Cristo, de donde fue prepósito hasta su muerte sucedida en 1683. VÁZQUEZ HERRERA, Francisco. *Vida y virtudes del hermano Pedro de San José de Betancur, (con ampliaciones a la relación de la vida y virtudes, escrita por el R.P. Manuel Lobo S.J.)*. Guatemala: Guatemala C.A., 1962, págs. 120- 129. GARBAYO SANDINO, María y FERRAZ LORENZO, Manuel. “Paralelismo entre las obras de Pedro de Betancur y Bernardino de Obregón”. *Avances en enfermería* (España), 2, XXI (julio-diciembre 2003), págs. 54- 65.

⁸Fue el Papa Inocencio XI quien la instituyó canónicamente mediante la bula del 25 de mayo de 1683. A partir de 1689, la ermita se convirtió en Congregación de San Felipe Neri, lo cual fue confirmado por Clemente XI en 1704. Interrumpiendo una importante labor misional, los terremotos de 1717 resquebrajaron el templo y la casa conventual. No obstante, ambos quedaron reedificados en 1730. PARDO, José Joaquín, ZAMORA CASTELLANOS, Pedro y LUJÁN MUÑOZ, Luis. *Guía de la Antigua Guatemala*. Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra, 1969, págs. 189-190.

⁹Vid. UBICO CALDERÓN, Mario Alfredo. *Datos históricos de Jesús Sepultado y otras imágenes de la Escuela de Cristo: la Antigua Guatemala*. La Antigua Guatemala: Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas, Escuela de Historia, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2001, págs. 27-29.

¹⁰LABARGA, Fermín. *La Santa Escuela de Cristo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2013, págs. 47-50.

¹¹Diego de Porres, era hijo de Joseph de Porres, quien había realizado trabajos en la iglesia de San Pedro, el Hospital de Belem y la conclusión de la Catedral de la Antigua Guatemala. Su participación después del terremoto de 1717 se concentra en la restauración de algunos edificios, tasar el suelo de la catedral y valorar el costo de la restauración del hospital de San Pedro y el templo de San Felipe Neri, donde queda encargado de la obra. LUJÁN MUÑOZ, Luis. *Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1968; CHINCHILLA AGUILAR, Ernesto. *Historia del Arte en Guatemala. Arquitectura, pintura y escultura*. Guatemala: Departamento Editorial “José de Pineda Ibarra, 1965, págs. 90-95.

¹²AGI. Guatemala 309; DÍAZ GÓMEZ, José Antonio. “La proyección histórico-patrimonial de la espiritualidad filipense más allá de los Oratorios: la implantación de la Santa Escuela de Cristo en las jurisdicciones diocesanas de Granada y Guadix”. *Chronica Nova* (Granada), 43 (2017), págs. 187-216.

¹³LUJÁN MUÑOZ, Luis. *Guatemala...* Op. cit.

¹⁴AGI. Guatemala 309, fol. 2v.

¹⁵MONTERROSA PRADO, Mariano. *Oratorio de san Felipe Neri en México, y un testimonio vivo, la fundación del Oratorio de San Felipe Neri en la villa de Orizaba*. México: Centro de Asistencia y promoción, 1992, pág. 188. También, AGI. México 716.

¹⁶AGI. Guatemala 309, fols. 31v-32v.

¹⁷Ibidem.

¹⁸Ibíd.

¹⁹AGI. Guatemala 369, fol. 8r.

²⁰Ibidem, fol. 5r.

²¹Antonio de Gálvez fue maestro ensamblador y carpintero. En 1720 se le contrató para realizar un monumento en la Iglesia de San Francisco y fue el encargado de reedificar el Hospital de San Pedro en 1736. LUJÁN MUÑOZ, Luis. *Guatemala...* Op. cit., pág. 207.

²²BONET CORREA, Antonio. "Ciudad y arquitectura en Guatemala. Siglos XVI, XVII y XVIII". En: *El país del quetzal. Guatemala maya e hispana*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, págs. 127- 130; LUJÁN MUÑOZ, Jorge. "Sebastiano Serlio, Martín de Andújar y Joseph de Porres, y las catedrales de Santiago de Guatemala y Ciudad Real de Chiapas". En: *Antología de artículos de historia del arte, arquitectura y urbanismo*, Guatemala: Universidad del Valle de Guatemala, 2006, págs. 67-89; RODAS ESTRADA, Juan Haroldo. *Jesús de las tres potencias*. Guatemala: Caudal, 1996, págs. 43-94; ÁLVAREZ POLANCO, Rafael. *Antigua. Su historia, monumentos, personajes. Sucesos y leyendas*. Guatemala: Editorial Vile, 2000, págs. 65-68; CHINCHILLA AGUILAR, Ernesto. *Historia del Arte...* Op. cit., pág. 94.

²³AGI. Guatemala 383.

²⁴DE LA TORRE VILLAR, Ernesto. "El Colegio de estudio de San Francisco de Sales en la Congregación de San Miguel el Grande y la mitra michoacana". *Estudios de Historia Novohispana* (Ciudad de México), 7 (1981), pág. 166.

²⁵Para conocer a detalle estos procesos revisar: QUIXANO ZAVALA, Manuel. *La Venerable Congregación del Oratorio de N.S.P. Felipe Neri de la villa de San Miguel el Grande, obispado de Michoacán, expone los motivos con que ha resistido ser visitada en cuanto tal, y en cuanto Casa de Estudios en los respectivo a su gobierno interior económico y académico, y para no separar de sus deliberaciones al P. Dr. D. Benito Díaz de Gamarra*, México: Impreso por D. Felipe de Zúñiga, 1782; DE LA TORRE VILLAR, Ernesto. "El Colegio...". Op. cit., págs. 161-198. CASTELLANOS GARCÍA, Rafael. "Un episodio del pleito entre el Colegio de San Francisco de Sales en San Miguel el Grande y el obispo Juan Ignacio de la Rocha, 1782". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* (México), 127, XXXII (2011), págs. 119- 150; GONZÁLEZ LEÓN, Erika B. *La colección de arte de la Congregación de San Felipe Neri en San Miguel el Grande*. Tesis de grado. México: UNAM, 2019, págs. 184-190.

²⁶AGI. Guatemala 383.

²⁷CHINCHILLA, Rosa Helena. "Terremotos y vida conventual en la Guatemala del siglo XVII". *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 39 (2017), págs. 100-109.

²⁸AGI. Guatemala 383, fol. 8r-v.

²⁹AGI. Guatemala 383, fol. 7v.

³⁰BELAUBRE, Christophe. "El traslado de la capital del Reino de Guatemala (1773-1779). Conflicto de poder y juegos sociales". *Revista Historia*, 57-58 (2008), págs. 33-34, 36 y tabla 3.

³¹CORTÉS Y LARRAZ, Pedro. *Descripción geográfico-moral de la diócesis de Guatemala*. Tomo I. Guatemala: Biblioteca Goathemala, Vol. XXX, 1959, págs. 24-32.

³²ONETTO PAVEZ, Mauricio. "Terremotos recordados, temblores olvidados. Interpretaciones sobre los orígenes de la memoria telúrica en Chile". *Revista de geografía Norte Grande* (Chile), 59 (2014), pág. 189.

³³La declaratoria por parte de la UNESCO se realizó el 26 de octubre de 1979 e incluyó al Parque Nacional de Tikal.

³⁴RODAS ESTRADA, Haroldo. *Jesús...* Op. cit., págs. 139-143.

**EL SEVILLANO JOSÉ DEL POZO.
VIAJERO Y PROFESOR DE DIBUJO EN LIMA (PERÚ)
THE SEVILLIAN JOSÉ DEL POZO.
TRAVELLER AND DRAWING TEACHER IN LIMA (PERU)**

Resumen

El presente artículo analiza la trayectoria profesional del pintor sevillano José del Pozo en la ciudad de Lima de finales del siglo XVIII. El estudio explora las razones proyectadas por el pintor y su producción artística a través de su carrera en la Expedición Malaspina y el establecimiento de su escuela de dibujo y taller. El espacio temporal que desarrollaremos comprenderá entre los años de 1789 hasta 1801.

Palabras clave

Escuela de dibujo, Expedición científica, José del Pozo, Lima, Pintura.

Anthony Michael Holguín Valdez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

Licenciado en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Candidato a magister en Arte Peruano y Latinoamericano por la misma institución. Miembro adherente del grupo de investigación Literatura y Arte: prensa, cultura visual y redes trasatlánticas entre Europa y América Latina, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Actualmente, trabaja como investigador independiente.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 07/X/2020
Fecha de revisión: 29/XII/2020
Fecha de aceptación: 10/I/2021
Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

This article analyses the professional career of the Sevillian painter José del Pozo in the city of Lima at the end of the 18th century. The study explores the reasons projected by the painter and his artistic production through his career in the Malaspina Expedition and the establishment of his drawing school and workshop. The temporal space that we will develop will comprise between the years 1789 and 1801.

Key words

Drawing school, Lima, José del Pozo, Painting, Scientific expedition.

ORCID: 0000-0003-0661-3070

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0008>

EL SEVILLANO JOSÉ DEL POZO. VIAJERO Y PROFESOR DE DIBUJO EN LIMA (PERÚ)

1. INTRODUCCIÓN

La labor del dibujante de las expediciones científicas requería poseer una cierta exigencia en la observación. La representación verista y el acto de observar estaban íntimamente unidos al artista viajero que se convirtió en un integrante crucial de las expediciones científicas y un factor determinante de su éxito¹. El propio Alejandro Malaspina, mientras se preparaba para poner en marcha su expedición, explicaba que los artistas serían “casi el alma del viaje, pues representarán al vivo aquellas cosas que en vano aun la pluma más diestra se esforzaría de describir”². Éste hecho es crucial y demuestra la precisión del registro visual de la naturaleza lograda por el artista, así lo explica el botánico Juan Tafalla y el dibujante Francisco Pulgar en una carta que remiten al virrey del Perú, Francisco Gil de Taboada, en marzo de 1794: “las instrucciones del método que debemos observar en nuestros viajes excursiones y formación de los dibuxos, y descripciones, para el mejor éxito de nuestra comisión, las que observaremos con la mayor exactitud, y zelo a fin de desempeñar nuestro cargo”³. Los agregados de la Expedición Botánica a Perú y Chile anuncia-

ban el ejercicio preciso de la observación, y para ello recurrían a la herramienta del dibujo como recurso primordial, que se complementaba con la descripción escrita del naturalista.

En las Reales Cédulas que se conceden a los expedicionarios del siglo XVIII se determina, además de la duración de la empresa, que la finalidad de la misma era no sólo promover los progresos de las ciencias, sino también, aumentar el comercio y que se formen colecciones de productos naturales para enriquecer el Gabinete de Historia Natural y el Real Jardín Botánico de la Corte⁴. Una de las últimas expediciones científicas de la Edad Moderna, la capitaneada por Alejandro Malaspina y José de Bustamante (1789-1794), fue la más ambiciosa de todas las exploraciones científicas que la Corte promovió durante la centuria. Ésta fue planteada desde su inicio como una expedición político-científica alrededor del mundo y tuvo múltiples objetivos, entre los que se encontraba el registro visual a través de dibujos y pinturas. Como anota Daniela Bleichmar, las imágenes desempeñaban la función de mediadoras entre el campo y el gabinete, ya que no solo encarnaban y transportaban observaciones, sino que también realizaban múltiples

bosquejos de lugar, de distancia, de tiempo y de actores humanos. Del mismo modo, las imágenes, como serie de objetos, actuaban como avatares visuales que sustituían a los objetos perecederos o intransportables, aquellos que permanecían invisibles y desconocidos fuera de su entorno local⁵.

Para conducir semejante proyecto se construyeron dos corbetas, la *Descubierta* y la *Atrevida*, capitaneadas por Alejandro Malaspina⁶ y José Bustamante⁷, respectivamente. Los viajeros zarparon del puerto de Cádiz con rumbo a Montevideo el 30 de julio de 1789, transportando un equipo multidisciplinar compuesto por cartógrafos e hidrógrafos de la Real Armada, así como un equipo de ilustradores. Entre los dibujantes expedicionarios que arribaron a la Lima se hallaba el artista sevillano José del Pozo.

José del Pozo estudió pintura en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, institución que trató de seguir la tradición y enseñanza a través de las obras de Bartolomé Murillo. El verso de Cándido María Triguero exclamaba: “Llamo los Profesores, / Propuso que los lienzos le copiasen/ de Murillo, y en ellos estudiasen”⁸. Éste verso se desarrolla en el contexto de los discursos aclamados por Francisco Bruna y Ahumada, protector y presidente de la academia sevillana. En efecto, la firmeza de continuar modelos iconográficos y técnicas artísticas de la pintura barroca del siglo XVII, tuvo vigencia durante el último tercio de la centuria sevillana⁹. Tuvo entre sus maestros a Pedro del Pozo, director de la escuela, y Juan Espinal, director de la clase de pintura, habiendo influenciado éste último a José del Pozo con sus composiciones de volúmenes y los espacios en profundidad¹⁰. Por lo tanto, la técnica “naturalista” y el manejo de la perspectiva serían dos herramientas indispensables para el oficio del pintor expedicionario, en los que el propio Malaspina tuvo interés.

2. LA EXPLORACIÓN CIENTÍFICA DE UN PINTOR SEVILLANO

Una empresa tan grande como la expedición Malaspina requería de los servicios de los pintores, que llevaban el mandato de “retratar el Imperio”. Para dar cuenta del espacio americano estos artistas contaban con un modelo especialmente eficaz en las vistas de ciudades, y, ciñéndose a las tareas científicas —determinación de latitudes y longitudes, registro cartográfico, estudio de ejemplares de flora y fauna, observaciones astronómicas y elaboración de vocabularios— siguieron un método que se trasladó a la producción de imágenes, basado en la serie y la comparación¹¹. Luego de aprobado el proyecto de viaje presentado al rey por Alejandro Malaspina, en el que deberían ir dos dibujantes formando el equipo científico, se encargó al teniente de navío don José Espinosa la selección de aquéllos en Madrid¹². En el contexto del momento, hubo grandes dificultades para la contratación de un dibujante de perspectiva, tal y como lo recoge Malaspina en una carta remitida al ministro de marina, Antonio Valdez, el día 26 de noviembre de 1788. En ella plantea que quizá sea más fructífera esta búsqueda en Sevilla o Valencia “donde estas Artes están en algún grado de adelantamiento”, dejando de lado la opción de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde no hallaron el perfil del artista que demandaban¹³:

Me avisa en este correo Don Josef Espinoza de la suma difilcutad, ó casi imposibilidad de encontrar los dos dibujantes ó Pintores de Perspetiva; Avía pensado por consiguiente solicitarlos á Sevilla, y Valencia, en donde estas Artes están en algún grado de Adelantamiento; pero temo mucho que no hallándose en Madrid puedan allarse ni Medianos en estas otras ciudades, y como á la verdad, dos facultativos de esta especie, serán casi el Alma del viaje, pues representarán al vivo, aquellas cosas, que en vano aun la pluma mas diestra se esforzaría de describir, [...] escribo a el mismo tiempo á Don Francisco Bruna á Sevilla, y finalmente me tomo la libertad de recordar á V.E. que en el caso de no hallarse profesores Nacionales de satisfacción, será fácil [...] hacerlos venir de

Ytalia, dotados ciertamente de mayor variedad de ideas, y desde luego mucho mas baratos [...]

Resulta llamativo que se califique a los pintores como “el Alma del viaje”, siendo su tarea representar “al vivo” los motivos escogidos, es decir, registrar estos modelos al natural. Es cierto que la retórica y labor del artista de las expediciones se ocupa de retratar a sus modelos con el mayor detalle descriptivo, empero, el propio Malaspina identificó la necesidad de establecer los límites de los naturalistas, científicos y pintores, puesto que la escritura complementa a la parte visual.

Luego de un arduo proceso para la contratación del pintor se consiguió convocar al Brulote de las Reales Brigadas, don Erasmo de Somacy, según da cuenta una misiva que envía Alejandro Malaspina al ministro don Antonio Valdés el 10 de marzo de 1789¹⁴. Sin embargo, el nombramiento de pintor a Erasmo de Somacy, para tripular la corbeta *Descubierta*, no se concretó debido a las exigencias impuestas por la empresa. El día 16 de junio, Antonio Valdés se dirigió a Malaspina, debido a que la vista de la comisión encargada al capitán de fragata don José Mendoza para realizar el viaje a Europa, pareció que Somacy pasara al servicio de dicho capitán como encargado de dibujo y se buscara un reemplazante “que mas conveniente sea en quanto á la elección de [un] Pintor de perspectiva para la expedición de su cargo”¹⁵. Pero en la práctica el pintor de perspectiva debería acoplar soluciones como coherencia compositiva y la sencillez del trazado según la propuesta neoclásica de la época¹⁶.

El reemplazo no se hizo esperar y en una misiva fechada el 30 de junio de 1789, Alejandro Malaspina comunicó a Antonio Valdés que habían llegado los instrumentos adquiridos en Londres al tiempo que le daba cuenta de que habían encontrado al pintor sevillano José del Pozo:

Ha fondeado en esta Bahía [de Cádiz] ayer 29 la Embarcación que trae los Ynstrumentos adquiri-

dos en Londres; y á el mismo tiempo me avisa el Oidor Decano de la Real Audiencia de Sevilla Don Francisco Bruna, que había accedido á mis propuestas Don Josef del Pozo eccelente sujeto para pintar de Perspectiva, de mui buena Educacion, algún caudal de Geometría, y una grande Robustez sobre una edad de 32 años. Atento a la facultad [...] con las condiciones pactadas por el mismo Bruna¹⁷.

Como se puede apreciar, se distingue a José del Pozo como un “eccelente sujeto para pintar de Perspectiva”, y, además, se informa de su calidad educativa. No obstante, Carmen Sotos señala que el estilo del pintor prefirió el uso del color y la decoración ya que su interés era realzar lo agradable de la vista: fue un buen retratista, pero con un gran defecto de irregularidad, capaz de hacer trabajos de gran calidad junto a otros que parecen más de un aprendiz que de un pintor de su categoría¹⁸. Así las cosas, el 4 de julio de 1789, tras la aceptación de José del Pozo a unirse a esta aventura, este dirige la siguiente misiva de agradecimiento a Malaspina:

Muy Señor mio y mi Dueño [...] me honra como no meresco, y le repito las mas exprecivas gracias por la eleccion que ha hecho de mi para que le acompañe en su viaje al Golfo de Filipinas que va a emprender de orden del Rei en los términos que expresa el papel que vuestra se ha servido dirigirme y queda en mi poder espero merecer a la bondad de vuestra su proteccion¹⁹.

La primera escala de la expedición fue el puerto de Montevideo, donde Pozo se dedicó a la historia natural, pues según cuenta Malaspina en una carta el país no proporcionaba vistas interesantes, por lo que los pintores se dedicaron a realizar dibujos de botánica y zoología²⁰. Sobre esta etapa aún se conservan una serie de dibujos del territorio americano meridional, entre las que se encuentra una de las primeras aguadas de José del Pozo. La lámina en cuestión ilustra la representación de tres motivos (botánica, fauna y paisaje), donde se ve un ave aleteando que poliniza una flor delante de un paisaje conformado por arbustos y una ladera rocosa.



Fig. 1. José del Pozo. Ave. Aguada sobre papel verjurado. 29 x 34 cm. 1790. © Museo Naval de Madrid. Madrid. España.

Por lo general las láminas de este género artístico fueron elaboradas en papel verjurado con aguadas de colores y toques de albayalde. En cambio, en otros casos, los dibujos de retratos y perspectivas de paisajes emplean lápices de carbon además de dichas aguadas. Un ejemplo son las obras que realizó en la región de la Patagonia (Argentina), como la *Concurrencia con los Patagones en el Puerto Deseado*, donde la escena se construye sobre un eje central establecido por dos personajes, identificados con el cacique Junchar y el capitán Alejandro Malaspina. La idea planteada por Pozo fue agrupar los personajes en una suerte de friso sin interrupción o cortes abruptos. En cuanto a los registros de paisajes, los más representativos fueron los de la Capitanía General de Chile, donde se puede

apreciar la técnica del *sfumato*, efecto vaporoso que capta la perspectiva y la profundidad de la composición, y, además, subraya detalles significativos como los contrastes lumínicos de los edificios que sirven para potenciar la rotundidad de la obra.

3. ESTABLECIMIENTO EN LIMA Y FUNDACIÓN DE LA ESCUELA DE DIBUJO

Luego de una larga estancia de cinco meses en la ciudad de Lima, las corbetas la *Descubierta* y la *Atrevida*, al mando de Alejandro Malaspina, abandonan el puerto de El Callao rumbo a Guayaquil el día 20 de septiembre de 1790. Sin embargo, sorprendentemente, José del Pozo abandonó la expedición y se estableció en la

capital del virreinato peruano, donde quedó ejerciendo su oficio de pintor en un contexto diferente al sevillano.

Debido al doliente estado de salud del pintor, se hizo necesario que abandonase la expedición a la espera de su mejoría para retornar a España. Sin embargo, durante los primeros meses de estadía José del Pozo se adaptó al clima del entorno y consiguió ejercer una carrera artística independiente que se prolongaría hasta sus últimos años en la ciudad de Lima, tanto así que rechazó diferentes oportunidades para regresar a España. Por lo tanto, la exclusión del pintor de la expedición confirmaba la imposibilidad de un retorno a su ciudad natal.

Evidentemente, las expectativas resueltas por el pintor durante la etapa expedicionaria no fueron en vano, su compromiso asignado como artista oficial llegó a cosechar sus propios frutos debido a que realizó un corpus importante de dibujos y pinturas que acompañaron los primeros cuadernos de trabajo realizado por el grupo de científicos de Malaspina, estos fueron enviados al ministro de marina, Antonio Valdés, en vísperas de su salida del Puerto de Callao²¹, el 15 de setiembre de 1790. En esta misma fecha José del Pozo desertaba del grupo de expedición, la causa fue una enfermedad contraída en la ciudad de Lima que “le impide continuar en la expedición”. Incluso la máxima autoridad del virreinato peruano, el virrey Francisco Gil de Taboada y



Fig. 2. José del Pozo. *Concurrencia de los Patagones en el Puerto Deseado*. Dibujo sobre papel verjurado. 43 x 67,7 cm. 1790. © Museo Naval de Madrid. Madrid. España.



Fig. 3. José del Pozo. Vista de la ciudad y puerto de Valparaiso. Sacada desde la punta del castillo viejo de San Antonio (Chile). Dibujo sobre papel verjurado. 41 x 62,3 cm. 1790. © Museo Naval de Madrid. Madrid, España.

Lemos, expresó lo sucedido con el pintor en una misiva dirigida al capitán Malaspina²².

Finalmente la estancia definitiva de José del Pozo en Lima se consolidó a mediados de mayo de 1791, cuando se negó a embarcarse hacia España. Esto conllevó la suspensión de la gratificación ordenada por el ministerio de la Real Hacienda, lo que a su vez obligó al pintor a fundar su escuela de arte para resolver su medio de sustento económico. La misiva dirigida al ministerio de la Real Hacienda, el día 14 de mayo, expone:

A el pintor que vino destinado en las corbetas de la Marina De la Descubierta, y Atrebida que se quedó en esta ciudad [de Lima] se le ha hecho saber que en la presente estación regrese infa-

liblemente a España, mas como ya han salido quatro Buques y en ninguno lo ha verificado prevengo que vuestro que si no executa su embarque en alguno de los dos restantes nombrados Concordia y Magdalena le suspendan luego que se haga a la Vela el ultimo, la gratifiacion que por esas caxas reales se le contribuye²³.

Después de doce días transcurridos de la misiva del virrey Francisco Gil, se anunció en la sección de “Nuevos establecimientos de buen gusto” del periódico el *Mercurio Peruano* la apertura de la *Escuela de Diseño* de José del Pozo, lo que suponía el inicio de la enseñanza artística en Lima desde el mirada ilustrada. La nota publicada expone:

Don Joseph del Pozo, profesor de Pintura, individuo de la Real Academia de Sevilla, comisionado

para el ramo de Dibujo y Pintura en las Corvetas de S.M. Descubierta, y Atrevida, obligado por sus achaques habituales á no poder seguir el destino y viajes de esta expedición, ni á regresar por ahora á los Reynos de España, se ha propuesto el laudable objeto de sacar partido a beneficio público de los momentos desocupados, que le proporciona su actual situación. Hecho cargo de la viveza y general aptitud de los ingenios Peruanos, ha abierto una Escuela de Diseño (previas las licencias necesarias) el Lunes 23 del corriente, en la Casa número 817, sita enfrente de la cerca de Santo Domingo²⁴.

El hecho de que contara con las “licencias necesarias” para establecer su escuela demuestra los vínculos que tuvo el pintor con la burocracia local, posiblemente el virrey Francisco Gil habría intercedido semanas atrás por el pintor, lo que podría explicar la rápida licencia obtenida por el establecimiento. De otro modo no resulta extraño que asimismo pudiera publicar el anuncio en un periódico respaldado por autoridades locales. De esta manera la Escuela del Diseño de José del Pozo es uno de los primeros esfuerzos pedagógicos que estuvieron orientados hacia el ámbito exclusivamente privado²⁵, al tiempo que se oponía a la tradicional actividad artística de Lima, sujeta a los talleres “artesanales” o “mecánicos”²⁶.

Sabemos por los protocolos notariales que José del Pozo el 13 de julio de 1791 cumplía un año de residencia en la esquina de Valladolid²⁷ bajando hacia el convento de Santo Domingo²⁸, es decir, que para esta fecha había estado alejado del grupo de expedicionarios de Malaspina, quienes, por entonces cohabitaban con los religiosos camilos en el pueblo de la Magdalena²⁹. Durante el mes de junio del mismo año se le suspende definitivamente la gratificación por no regresar a España³⁰, hecho que no se vuelve a mencionar hasta el año de 1795, en España, donde la esposa del pintor continuaba intentando, infructuosamente, repatriarlo³¹ y, por otra parte, Pozo había renunciado a la plaza de conserje de la Real Academia de Dibujo de Sevilla³².

El tiempo destinado para el aprendizaje en la Escuela de dibujo del sevillano fue, para los hombres, “desde las siete á las nueve de la noche, en todos los días de trabajo”; en cambio, para las mujeres se anticipaba por medio de una cita con el profesor, “quien dará en su casa las lecciones diarias desde las quatro á las seis de la tarde”. Como vemos los horarios son *post meridiem*, por ello creemos que durante el ejercicio de la Escuela, las comisiones y contratos del pintor había constituido un taller de pintura que le solventó económicamente.

Sabemos por una escritura de “contrata”, fechada el 25 de mayo de 1793, que José del Pozo fue convocado por José de Rivero, asentista del Real Coliseo de Comedias, para “pintar y dirigir el teatro desde el telón”³³. Años más tarde el sevillano es requerido por el comerciante español Diego Antonio de la Casa y Piedra³⁴, síndico de la capilla de San Diego de Alcalá en el convento franciscano de Lima, para elaborar dos lienzos de gran formato sobre los milagros del santo. Estas pinturas fechadas en 1795, según el recibo de pago, y denominadas *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias y Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*, son ejemplos paradigmáticos de su primera producción limeña, perteneciente al estilo temprano de Murillo. Los modelos que utiliza el pintor para el primer cuadro son preferentemente estampas flamencas, especialmente la composición del *Rey Ciro muestra a Daniel la imagen del dios Bel* del grabador Theodor Galle, y los dibujos de indios patagones asociadas a las ilustraciones de la expedición Malaspina. Es interesante la composición palaciega del segundo cuadro en una suerte de friso de personajes en parangón con los dibujos de los patagones en el Puerto Deseado. En ambas pinturas se advierte una composición y una técnica ordenadas, pero, además, sencilla y equilibrada con predominio del colorido sobre el dibujo.



Fig. 4. José del Pozo. *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias*. Óleo sobre lienzo. 250 x 210 cm. 1795. © Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Lima, Perú.

Sin embargo, la Escuela de dibujo no permanecería activa en las dos décadas siguientes del siglo XIX. La decadencia inició a razón de un juicio al pintor que tuvo que afrontar contra María Rivera, madre de una alumna de su escuela. El hecho sucedió en abril de 1798 y la culminación del proceso se resolvió en mayo de 1800³⁵. Por la información proporcionada en este juicio sabemos el único nombre relacionado con esta escuela de dibujo junto al de José del Pozo. Se trata de Antonia Herencia, que contaba con catorce años cuando fue alumna, misma que, al parecer, sostuvo una relación sentimental con el pintor³⁶. A consecuencia del juicio tuvo que afrontar diversas citaciones para comparecer, sin embargo, a muchas de ellas no asistió.

A pesar de los problemas que padeció en la primera etapa de la Escuela de dibujo y de su taller

de pintura, José del Pozo instalaría su nuevo taller a mediados del año de 1801. El contrato de arrendamiento para su nueva casa lo negoció con Don Felipe Sancho Dávila, un importante funcionario limeño³⁷, quien le arrendó una propiedad ubicada en la calle de Plateros de San Agustín³⁸. Durante el transcurso de cinco meses las deudas de alquiler de la vivienda le llevaron a trasladar su taller³⁹. Esto provocó al pintor expresar su desconcierto y declaró “no ser deudor” alguno del arrendamiento⁴⁰, y, más adelante, el ocho de octubre se le exigió la salida de la casa “que se halla continuamente cerrada”, y se determinó finalmente el traspase de la vivienda a José Torres, un maestro sombrerero⁴¹. Durante las vicisitudes laborales en las décadas siguientes José del Pozo suspendió la actividad de la Escuela de dibujo, a causa del juicio que le



Fig. 5. José del Pozo. *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*. Óleo sobre lienzo. 250 x 210 cm. 1795. © Museo Convento de San Francisco y Catacumbas de Lima. Lima, Perú.

atormentaba y afectaba. No obstante, el taller de pintura permaneció en actividad hasta sus últimos trabajos, donde aún seguía las fórmulas del trampantojo y los efectismos barrocos en las decoraciones teatrales para la Casa de Comedias de Lima en 1829⁴².

4. CONCLUSIÓN

Creemos que a lo largo de este artículo se ha evidenciado cómo el sevillano José del Pozo experimentó tres actitudes diferentes durante su estancia americana. La primera en el oficio del pintor de expedición en la empresa de Malaspina, trabajo ligado a las labores de los científicos y naturalistas que le permitió ejer-

citar la visión y observación descriptiva de los objetos y paisajes de la América meridional. Más tarde, llegó a fundar su Escuela de dibujo en Lima, practicando la pedagogía artística para una clase social vinculada a las autoridades locales, proyecto que se vio truncado por un proceso judicial relativo a su relación con una de las alumnas de la escuela. Por último, la producción artística de Pozo reflejó las enseñanzas recibidas en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, desarrollando trabajos para la Casa de Comedias y para los franciscanos de Lima (unas pinturas hagiográficas de la capilla de San Diego de Alcalá), que muestran la presencia de las fórmulas barrocas por él practicadas hasta sus últimos encargos en 1829.

NOTAS

¹BLEICHMAR, Daniela. *Visible Empire. Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. Chicago: Chicago University Press, 2012, pág. 85.

²Ibidem, pág. 85.

³Archivo General de la Nación (AGN). GO-CO 2, legajo 207, expediente 1987, fol. 1r. Años antes los científicos habían remitido una carta a los ministros de la Real Hacienda con el motivo de “suplicar a ve. Se sirva mandar a los SS⁶ Mntfros nos entreguen dos resmas de papel común y cortado para describir, y conservar las Producciones naturales que acopiásemos en la Expediz⁷”. AGN. GOB I 2, legajo 1119, fols. 1r y 2r.

⁴CALATAYUD, María. *Catálogo de las expediciones y viajes científicos españoles a América y Filipinas. (Siglos XVIII y XIX). Fondos del Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales*. Madrid: Museo Nacional Ciencias Naturales, 1984, pág. 15.

⁵BLEICHMAR, Daniela. “The Geography of observation: Distance and Visibility in Eighteenth-Century Botanical Travel”. En: DASTON, Lorraine y LUNBECK, Elizabeth (Eds.). *Histories of scientific observation*. Chicago: University of Chicago Press, 2011, pág. 392.

⁶Nace Alejandro un 5 de noviembre de 1754 en la localidad italiana de Mulazzo, de la que su padre, Carlo Morello, era marqués. Igual de notable resulta la línea materna, pues su madre, Caterina Meli Lupi, pertenece al linaje de los príncipes de Soragna. Llegado joven a la ciudad de Roma y más tarde su viaje a España, ingresando en la gaditana escuela de guardiamarinas de Cádiz, en el año 1774. Su carrera en la Armada española fue brillante, y participó en significativas campañas militares, como el asedio a Gibraltar del año 1780. Era capitán de fragata cuando, en julio de 1789, partió a bordo de la *Descubierta* rumbo a Montevideo, comandando la expedición que le hizo famoso. Al regreso, en marzo de 1795, alcanzó el grado de brigadier. GALERA GÓMEZ, Andrés. *Las corbetas del rey. El viaje alrededor del mundo de Alejandro Malaspina (1789-1794)*. Bilbao: Fundación BBVA, 2010, págs. 16-17.

⁷José Bustamante y Guerra, junto a Malaspina, presentan el 10 de septiembre de 1788 al ministro de Marina su proyecto para realizar un “viaje científico y político alrededor del mundo”. Bustamante será la mano derecha del primer comandante, corriendo idéntica suerte. Al regreso, la situación cambió: Malaspina es encarcelado en el castillo de San Antón y a José Bustamante se le nombra gobernador de Montevideo. Ibidem, pág. 22.

⁸TRIGUEROS, Cándido. “Elogio de los Quadros de Bartolome de Murillo”. En: *Distribución de Premios a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Escuela de Sevilla, en la junta publica de veinte y uno de Noviembre de 1782*. Sevilla: Oficina de D. Josef de San Román y Codina, 1782, pág. 66.

⁹Sobre un panorama general de la pintura sevillana del siglo XVIII, véase: VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir, 1986.

¹⁰PERALES, Rosa. *Juan de Espinal*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981, pág. 40.

¹¹PENHOS, Marta. "La ciudad como paisaje: estética y política en algunas representaciones de la expedición Malaspina (1789-1794)". En: RODRÍGUEZ, Inmaculada y MÍNGUEZ, Víctor (Eds.). *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Castellón: Universitat Jaume I, 2011, págs. 317 y 320.

¹²SOTOS SERRANO, Carmen. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de Historia, 1982, pág. 67.

¹³Archivo del Museo Naval de Madrid (AMNM). AMN 0682, manuscrito 2219, documento 003, fol. 2r-v; BLEICHMAR, Daniela. *Visible Empire... Op. cit.*, pág. 85.

¹⁴En dicho documento se adjunta una lista de los individuos que formarán la completa dotación de la oficialidad en cada una de las corbetas. SOTOS SERRANO, Carmen. *Los pintores... Op. cit.*, pág. 67. Los documentos figuran en: AMNM. AMN 0682, manuscrito 2219, documento 005, fol. 7r-v.

¹⁵AMNM. AMN 0176, manuscrito 0278, documento 043, fol. 49r.

¹⁶ÁLVAREZ, Gabriela. "Las conexiones entre el pensamiento de Alejandro Malaspina y la representación visual de la Expedición en la Patagonia (1789-1794)". *Magalania* (Magallanes), 38 (2010), pág. 11.

¹⁷AMNM. AMN 0485, manuscrito 1407, documento 003, fol. 12r-v.

¹⁸SOTOS SERRANO, Carmen. *Los pintores... Op. cit.*, pág. 75.

¹⁹AMNM. AMN 0177, manuscrito 0279, documento 064, fol. 83r-v.

²⁰SOTOS SERRANO, Carmen. *Los pintores... Op. cit.*, pág. 69.

²¹"Es Tiempo yá, que las corvetas Descubierta y Atrevida abandonen estas orillas [del Puerto de Callao], y que V.e. reciba los Resultados de sus taréas, sino con todo aquel orden, y claridad, que exigiría el publicarlas [...] no fuera temeridad el asegurar a V.erª. que esta Redaccion nos há costado tantos desvelos, como la Navegacion misma [...] Nos importa demasiado el que lleguen á manos de V.e. quanto antes estos Resultados, para retardar su remesa hasta la salida de los Buques mercantes, que regresarán á Europa: así embiaremos con los primeros correos toda la parte del trabajo, que puedan conducir [...] Son cinco queadernos, ó tomitos, y tres cañones de oja de lata, los q̄ componen la Remesa actual: el estado, ó Yndice de lo contendio en cada caxa, que acompañamos ahora enterará V.erª. de lo que forma la total remesa, q̄ ira con el primer Navío, que regrese á Cadiz, ácia principios de Diziembre [de 1790]". AMNM. AMN 0485, manuscrito 1407, documento 005, fol. 15r-v.

²²"A consecuencia de lo que v.s. me expone en 3 del presente he dado orden para que solo se considere a D^o. José del Pozo Pintor de la corveta Descubierta desde el 15 del presente la gratificación de Mesa, por el tiempo que permanezca en esta ciudad hasta su regreso a España en la primera ocacion que se presente, de que cuidaré, ya que su actual estado de salud le impide continuar en la expedición". AMNM. AMN 0177, manuscrito 0281, documento 061, fol. 83r. Desde Sevilla Francisco de Bruna intercedería para que la familia del pintor se le asigne el sueldo recibido de su trabajo en la expedición. En una carta escrita en Sevilla y fechado el 16 de marzo de 1791, Francisco de Bruna expone a Antonio Valdés: "Se interesa p^a. que se continúe el sueldo al Pintor D. Jose del Pozo que llevó Malaspina; y no falten a su mujer las asistencias que la dexó". Más adelante dice que debido "de aver quedado enfermo en Lima, se le avia suspendido su asignación por un efecto preciso de la ordenanza [...] A presencia de todo lleno de compasión recurro a la bondad se le continúe su asignacion, porque á la verdad por amor al servicio de el Rey, he sido io el instrumento de su ruina". AMNM. AMN 0591, manuscrito 1827, documento 010, fols. 63-64 [1v].

²³AGN. GO-CO 2, legajo 206, expediente 1693, fol. 2r.

²⁴"Nuevos establecimientos de buen gusto". *Mercurio Peruano* (Lima), 42 (1991), pág. 66.

²⁵WUFFARDEN, Luis. "Avatares del Bello Ideal. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825". En: MÚJICA, Ramón (Coord.). *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006, pág. 120.

²⁶El contexto de las artes pictóricas de Lima debió ejercer lo impuesto por la Real Cédula española del primero de mayo de 1785 que permitía la práctica libre de "la profesión de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura, y arquitectura", acogerse y ejercitarla sin

“estorbo ni contribución alguna”, pero en la práctica local debió percibirse confusa, pues, no se tiene muchos registros en la práctica. CORONAS, Santos. *El libro de las leyes del siglo XVIII. Tomo quinto. Libros XVIII A XVIII (1782-1787)*. Madrid: Boletín del Estado y Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2003, pág. 3052.

²⁷La calle Valladolid pertenece actualmente a la cuadra 2 del jirón Callao. BROMLEY SEMINARIO, Juan. *Las viejas calles de Lima*. Lima: Edilibros, 2005, pág. 316.

²⁸“En la ciudad de los Reyes del Perú en trece de Julio de mil setecientos noventa y uno ante mi el escribano Dⁿ. Manuel Carrillo y Sancho Davila Presvitero a quien doy fee que conozco, como capellan propietario de la capilla un colativa que fundó D^a Igneis de Orellana Religiosa Profesa de velo Negro en el monasterio de la Pura y Limpia Concepción de N^{ra} Sra. Confese haber recibido de Dⁿ José del Pozo ciento y quince p^s. que el ha pagado por el corrido de un año cumplido de este presente mes de julio y año de la fecha por el censo de tres mil ochocientos p^s pagos de impuestos sobre la casa que posee en la Esquina de Valladolid bajando el Convento de Santo Domingo para el de San Agustín Frontera a la casa y balcones del Señor Marqués de Casa Concha [...]”. AGN. Pedro Josef de Angulo, protocolo n^o 52, fol. 266.

²⁹GALERA GÓMEZ, Andrés. *Las corbetas del rey...* Op. cit., pág. 64.

³⁰Los funcionarios del ministerio de la Real Hacienda, Manuel de Villaroz y Matías de la Cuesta, ordenan al comisario de Guerra que, desde el día 4 de junio de 1791, suspendan la gratificación al pintor por no embarcarse rumbo a España. AGN. GO-CO 2, legajo 206, expediente 1693, fol. 1.

³¹Los documentos referentes a la resolución de la instancia de María Antonia Hernández, esposa de José del Pozo, da cuenta para que se auxilie económicamente hasta el regreso de su marido que en 1795 había renunciado a regresar a España. también se incluye la correspondencia de Antonio Valdés con el duque de Alcudia y Malaspina sobre el mismo tema. Las fechas de los documentos comprenden de 18 de octubre de 1794 y 24 de febrero de 1795. AMNM. AMN 0682, manuscrito 2219, documento 026, fols. 58-66.

³²El virrey Francisco Gil dio cuenta al Real Ministerio de Hacienda de la renuncia hecha por Pozo de la plaza de Conserje de la Real Academia de Dibujo de Sevilla. AMNM. AMN 0682, manuscrito 2219, documento 026, fols. 65v-66r.

³³AGN. Gervasio de Figueroa, protocolo n^o 466, fols. 265v-267r.

³⁴Diego Antonio de la Casa y Piedra (1750-1806) fue un comerciante natural de Burgos, España. Activo en Lima como mercader desde 1777, llega a ser miembro de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles (convento dominico de Lima) y la Hermandad de San Diego de Alcalá (convento franciscano de Lima). Desde 1795 hasta 1804 trabaja como administrador de obras de la catedral de Lima, junto a Matías Maestro y el arzobispo Domingo González de la Reguera. Fue coleccionista de pintura devocional y contrato con varios artifices de Lima. HOLGUÍN VALDEZ, Anthony. *Los lienzos de San Diego de Alcalá de José María del Pozo y Tóxada. El último pincel del barroco sevillano en el epílogo virreinal*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2019, págs. 121-130. Disponible en: <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/11649>. [Fecha de acceso: 29/01/2020].

³⁵“D^a. María Rivera, puesta á los pies de R.C. con la debida veneración dice, que la suplicante, se halla en la mayor consternación, q^{ue}. Pueda afligir á humana creatura, con el rapto de una hija nombrada D^a. Antonia Herencia a quien seduxo un pintor europeo nombrado Jose del Pozo”. AGN. Real Audiencia Causas Civiles, legajo 372, expediente 3420, fol. 2r.

³⁶“D^a. Antonia me expuso muchas veces q^{ue}. Pozo no lo havia seducido sino q^{ue}. ella de su voluntad, y p^{or}. Librarse de los continuos malos tratam^{en}to^s. de su madre, se havia huido de su casa”. AGN. Real Audiencia Causas Civiles, legajo 372, expediente 3420, fol. 5r.

³⁷Felipe Sancho Dávila, Caballero de la Orden de La Montesa, regidor y teniente general de Dragones de Carabayllo y alguacil de la Real Audiencia, cuñado del marqués de Corpa, dueño de la chacra *Pariache*, en Ate. Tenía actividades comerciales además de un navío. VEGAS DE CÁCERES, Ileana. *Economía rural y estructura social en las haciendas de Lima durante el siglo XVII*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pág. 152.

³⁸El nombre refiere que durante el siglo XVII hubo un crecimiento en número de maestro y oficiales plateros en la ciudad que, en efecto, esta calle se ubicaron algunos de esos artifices, por lo que tomó nominativo de Plateros de San Agustín. Sin embargo, hasta los años postreros del siglo XVIII se conocía a esta arteria urbana como cuadra de San Agustín porque terminaba frente a la iglesia y convento de éste nombre. BROMLEY SEMINARIO, Juan. *Las viejas calles...* Op. cit., pág. 269.

³⁹Don Felipe Sancho Dávila informa que “se lo arrendé a D. José del Pozo de ejercicio dibujante verbal^mto. mi escritura, mi plano determinado y por el precio de treinta pesos mensuales, de los cuales le dexé los respectivos al prim^{er}. mes p^{er}. q^{ue}. con ellos contrase la primera extensión de otra casa en los cinco meses que ha corrido del arrendm^{en}to. lo ha verificado tal primera; y por el contrario me

tiene la casa en la mayor porquería, y perjuicio, y a con sus bestias y con multitud de gallos, lleno el corral de estiércol y también el patio". AGN. CA-JO 1, legajo 143, expediente 2564, fol. 1r.

⁴⁰José del Pozo firma la petición al alcalde ordinario de Lima. AGN. CA-JO 1, legajo 143, expediente 2564, folio 4r.

⁴¹"Que habiendo solicitado de la salida de Dⁿ José del Pozo, varias y repetidas veces de hacerle saber el decreto de en frente, no pudo ser habido en su casa que se halla continuamente cerrada, concluyo motivo, y de estas prevenido por el mencionado decreto se haga presente el día de mañana, le deje papel a José Torres Maestro sombrero". AGN. CA-JO 1, legajo 143, expediente 2564, fol. 5r.

⁴²KUSUNOKI, Ricardo. "Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX". *Fronteras de la Historia* (Bogotá), 11 (2006), pág. 204.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



EJEMPLOS DE VIRTUD: LOS SANTOS FUNDADORES DE LA SACRISTÍA DE SAN PEDRO EN LIMA

MIRRORS OF VIRTUE: THE FOUNDING SAINTS OF THE SACRISTY OF SAN PEDRO IN LIMA

Resumen

El artículo analiza los retratos de Santos Fundadores en la sacristía del Colegio Máximo de San Pablo de la Compañía de Jesús, hoy iglesia San Pedro de Lima, una sacristía de la mayor importancia en la historia visual del Perú virreinal. Un primer propósito de la investigación es explorar las relaciones entre la serie y sus fuentes grabadas europeas. Un segundo propósito es una lectura teológica y holística de los lienzos en relación al espacio de la sacristía jesuita en la Lima de los años 1660-1680.

Palabras clave

Arte hispanoamericano, Historia del arte europeo, Historia religiosa, Jesuitas, Perú.

Cécile Michaud

Pontificia Universidad Católica del Perú.
Lima, Perú.

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Estrasburgo, Francia (2003). Sus investigaciones se centran en los intercambios artísticos, especialmente entre la Europa barroca y la América virreinal. Ha publicado como autora y editora, entre otros, los siguientes libros: *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal* (2009), *Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic* (2015); *Arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo* (2020).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 18/V/2021
Fecha de revisión: 08/IX/2021
Fecha de aceptación: 09/IX/2021
Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

The article analyzes the portraits of Founding Saints in the sacristy of the Colegio Maximo de San Pablo of the Society of Jesus, now San Pedro church, in Lima, a sacristy of major importance in the visual history of viceroyal Peru. A first purpose of this research is to explore the relationships between the series and its European engraved sources. A second purpose is a theological and holistic interpretation of the canvases in the context of the whole space of the Jesuit sacristy in the Lima of the years 1660-1680.

Key words

European art history, Hispanic American art, Jesuits, Peru, Religious history.

ORCID: 0000-0001-7261-1597

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0009>

EJEMPLOS DE VIRTUD: LOS SANTOS FUNDADORES DE LA SACRISTÍA DE SAN PEDRO EN LIMA

“Sin embargo verán en aquellos pequeños espejos los rasgos de su perfección eminente”.

P. Binet S. J., *Abrégé des Vies des Principaux Fondateurs des Religions de l’Eglise...*, 1634¹.

1. INTRODUCCIÓN

El 20 de octubre de 1687, a horas de la madrugada, la Ciudad de los Reyes, el puerto del Callao, así como toda la costa central del Virreinato del Perú, de Chancay a Pisco, sufrieron uno de los terremotos más funestos de su historia, con sus respectivas réplicas, no menos violentas, a lo largo de varias semanas. Pocos meses después, la *Letra annua de la Provincia del Perú* correspondiente a los años 1685-1688, mandada a Roma para informar sobre los acontecimientos vividos, relataba los graves daños sufridos en Lima que, afortunadamente, no derribaron la iglesia del Colegio Máximo de San Pablo:

[...] basta decir que quedo la Ciudad sin templos, sin torres ni palacio, sin casas ni abitacion a lo menos con poquisimas seguras. Quedo nuestro templo absolutamente bueno, y de los templos grandes de Lima el único: sus arcos y bobedas firmes hacían sombra a los que no hallaban otras

igleçias en que guaxeserce [guarecerse]. [...] La bobeda de la sacristía despidió un gran pedazo, y aunque sirve y á servido como antes, por no aver el daño passado a las paredes, nos aflige no verla en su antigua hermosura, pero ya la está reco-brando².

121

Este relato trágico, que busca sin embargo tranquilizar a las autoridades romanas de la Sociedad de Jesús, nos da una información valiosa sobre la Sacristía de la iglesia del Colegio Máximo de San Pablo en Lima, dentro de la cual se encontraban una serie de lienzos que son el objeto de esta investigación: la Serie de los Santos Fundadores de religiones³. De autoría desconocida, de factura y estado de conservación muy variados, esta serie presenta, en primera instancia, un interés muy particular en cuanto a sus fuentes iconográficas europeas y los significados que se le puede otorgar a partir de éstas, adecuándolos al contexto de la Compañía de Jesús en la Lima virreinal.

El relato citado arriba nos da, además de indicaciones precisas sobre los daños sufridos por la sacristía durante los violentos temblores de 1687, un probable *terminus ante quem* para la creación de los lienzos: el autor habla de la



Fig. 1. Sacristía del antiguo Colegio Máximo de San Pablo, hoy Iglesia de San Pedro. Entre 1638-1687. Lima, Perú. Fotografía: Manuel González Olaechea.

122

hermosura de la sacristía⁴, por lo cual podemos suponer que para esta fecha estaba culminada su decoración y, por tanto, también la serie de los santos fundadores.

El *terminus post quem* es un poco más complejo de determinar. En la *Letra anual* correspondiente a los años 1660, 1661 y 1662, se habla de la visita en 1661 del virrey Conde de Santisteban, enfatizando la arquitectura y decoración excepcional de la Penitenciaría: “La primera entrada fue por nuestra hermosa penitenciaría, cuya pieca, como en otras letras se haya escrito es tal que no se le halla semejante en muchas

partes de Europa según testifican todos los que de allá vienen”⁵.

Pese a la minuciosa descripción del recorrido del virrey por los espacios del Colegio Máximo de San Pablo, en ningún momento se habla de la sacristía. Por otro lado, en su *Historia eclesiástica de la provincia del Perú de la Compañía de Jesús* (ca. 1674), el Padre jesuita Jacinto Barrasa comenta que, después de inaugurarse el tercer templo en el año 1638, “restava para perficionar todo el edificio desta cassa, el acabarse una excelente sacristía, y penitenciaría, que avia de tomar todo el lado meridional de la Iglesia” y alaba a conti-



Fig. 2. Anónimos. Serie de los santos fundadores (detalle). Óleos sobre lienzo enmarcados en retablos de madera dorada. Entre 1660-1680. Iglesia de San Pedro. Lima. Perú. Fotografía: Autora.

nuación la Penitenciaría, pero sin una palabra para la Sacristía⁶. Aunque estas omisiones en las fuentes documentales son difíciles de interpretar y no pueden llevarnos a conclusiones definitivas, se podría deducir que la decoración completa de la sacristía aún estuvo en proceso hasta 1680 y que, por lo tanto, los lienzos que nos ocupan en este artículo datan de hacia 1660-1680⁷.

Estos lienzos representan a los santos fundadores de religiones. Colocados de manera muy opulenta en marcos de madera dorada, constituyen un friso en cada pared lateral de la sacristía, así como, junto con una Inmaculada, en la pared de entrada. Los marcos, flanqueados de columnillas y ornamentados con follajes en alto relieve, conforman un conjunto decorativo tan imponente que se asemejan a retablos. Junto con los demás elementos iconográficos y decorativos que, hasta el día de hoy, o bien son visibles en la sacristía —lienzos,

azulejos, pintura mural— o bien están desaparecidos pero fueron mencionados en inventarios de los siglos XVIII y XIX⁸ —más lienzos, efigies de cobre, estatuas de madera, medallas—, este conjunto escultórico-pictórico conformó en la época virreinal, y sigue constituyendo, una creación de la mayor relevancia dentro de la historia visual americana de la Compañía.

En el Cuaderno de diligencias del Colegio Máximo de San Pablo realizado en 1767, que se conserva en el Archivo Nacional de Chile, se mencionan “veinte y un lienzos, de dos varas de alto y vara y cuarta de ancho, de los Patriarchas de todas las ordenes religiosas”⁹. Sus fuentes iconográficas

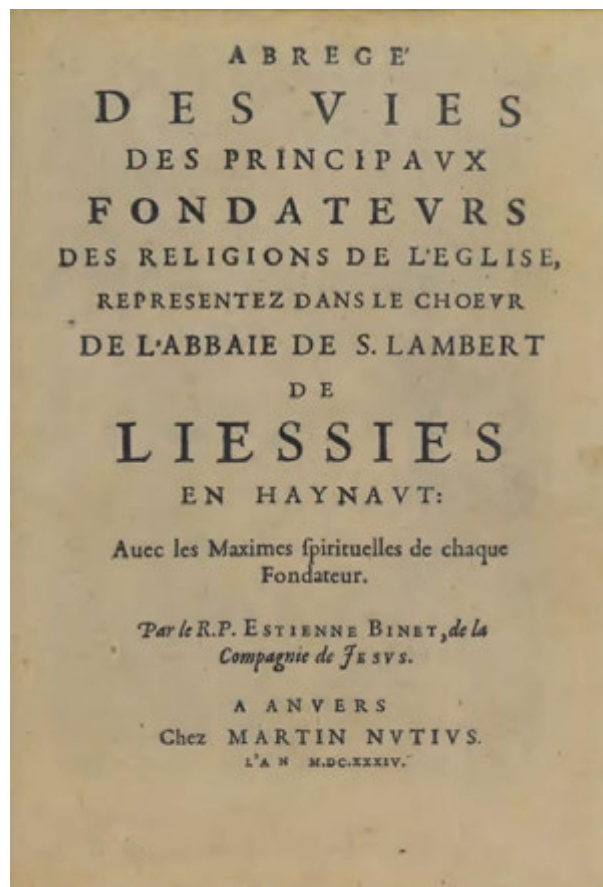


Fig. 3. Binet, Estienne. Abrégé des Vies des Principaux Fondateurs des Religions de l'Eglise, représentés dans le Choeur de l'Abbaye de Saint Lambert de Liessies en Haynault. Amberes: Martin Nutius, 1634. Fotografía: archive.org.

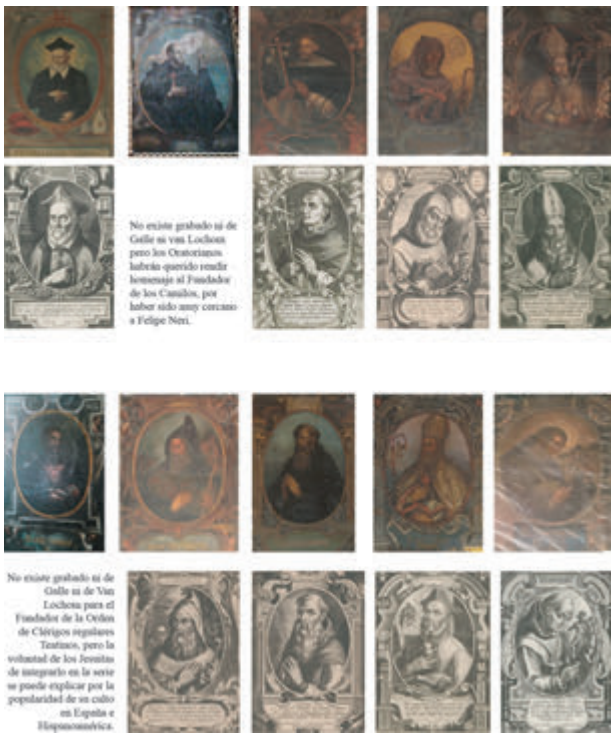


Fig. 4. Anónimos. Serie de los santos fundadores en el orden actual sobre el muro lateral derecho desde el testero hacia la entrada, con sus grabados correspondientes de Cornelis Galle o Michel Van Lochom: San Felipe Neri (s. XIX), San Camilo de Lelis (s. XIX), Santo Domingo, San Francisco de Paula, San Basilio, San Cayetanus, San Antonio, San Guillermus, San Agustín, San Juan de Dios. Óleo sobre lienzo. Entre 1660-1680. Iglesia de San Pedro. Lima. Perú. Fotografías: PESSCA y Autora.

ya están identificadas¹⁰: se trata de grabados del artista flamenco Cornelis Galle el Viejo (1576-1650), quien trabajó de manera recurrente para la Compañía de Jesús en Amberes, su lugar natal. Las planchas grabadas fueron publicadas en esta ciudad en 1630, y posteriormente, en 1634, ilustraron el *Abrégé des Vies des Principaux Fondateurs des Religions de l'Eglise, représentés dans le Choeur de l'Abbaye de Saint Lambert de Liessies en Haynault*. El autor de este libro es el padre jesuita Estienne Binet (1569-1639).

Como lo da a entender el título del libro del padre Binet, estos grabados se basan en unos lienzos, hoy desaparecidos, que se encontraban en el coro

de la abadía benedictina Saint Lambert de Liessies, un pequeño pueblo hoy en el norte de Francia, en la región histórica de Haynaut. Estos lienzos que, como nos comenta el padre Binet, tenían a su vez versiones más antiguas¹¹, desgraciadamente fueron destruidos durante la Revolución Francesa, por lo cual se conserva de ellos solamente la huella visual, podríamos decir, de los grabados. Pero, además, el frontispicio del libro ostenta un grabado adicional, muy útil para los fines de esta investigación, donde aparece el coro de la iglesia, con medallones ovalados encima de la sillería que, ante toda evidencia, representan, aunque de manera somera, los lienzos que sirvieron de fuente para los grabados de Galle.



Fig. 5. Anónimos. Serie de los santos fundadores en el orden actual sobre el muro lateral izquierdo desde el testero hacia la entrada, con sus grabados correspondientes de Cornelis Galle o Michel Van Lochom: San Ignacio (s. XIX), San Norbertus, San Juan de Mata, San Pedro Nolasco, San Pachomius, San Francisco, San Benedictus, San Bruno, San Bernardus, San Pablo de Tebas. Óleo sobre lienzo. Entre 1660-1680. Iglesia San Pedro. Lima. Perú. Fotografías: PESSCA y Autora.



No existe grabado de Galle ni de Van Lochoom para el co-fundador de la Compañía, pero su papel en la historia de la orden vuelve obvias las razones de su presencia en la serie limeña.

Fig. 6. Anónimos. Serie de los santos fundadores sobre el muro de entrada en su presentación actual, con sus grabados correspondientes de Cornelis Galle o Michel Van Lochoom: San Francisco Javier, Santa Clara. Óleo sobre lienzo. Entre 1660-1680. Iglesia de San Pedro. Lima. Perú. Fotografías: PESSCA y Autora.

Un primer propósito de este artículo es, por tanto, investigar las relaciones que se pueden tejer entre los lienzos originales del coro de Liesies, descritos por el padre Binet, y el significado que el jesuita les otorgaba, y los grabados que hizo a partir de ellos Cornelis Galle. Un segundo propósito es la interpretación de estos grabados nuevamente en forma de lienzos con su correspondiente escenificación en el contexto de la sacristía jesuita del Colegio Máximo de San Pablo en la Lima de los años 1660 a 1680. Tanto el Padre Vargas Ugarte¹² como Luis Eduardo Wuffarden¹³ comentaron brevemente los lienzos limeños desde un enfoque iconográfico y estilístico. Me propongo plantear aquí interrogantes que permitan arrojar nuevas luces sobre la serie y, con ella, sobre la misma sacristía.

2. EL PADRE BINET Y LOS LIENZOS DEL CORO DE LIESSIES: ESPEJOS DE VIRTUD

Estienne Binet empieza su *Abrégé* con la siguiente frase: “Estuve encantado, pasando por vuestra abadía tan famosa. Vi ahí tres tipos de santos: vivos, muertos y otros en pintura”¹⁴. Aclara cómo fue alojado por el abad de Liesies y cómo quedó tan maravillado por la abadía, en particular por la serie de Padres fundadores del coro de la iglesia, que decidió escribir sobre ella.

La Abadía de Liesies es definida por el padre Binet como “tant célèbre” (tan famosa)¹⁵. De

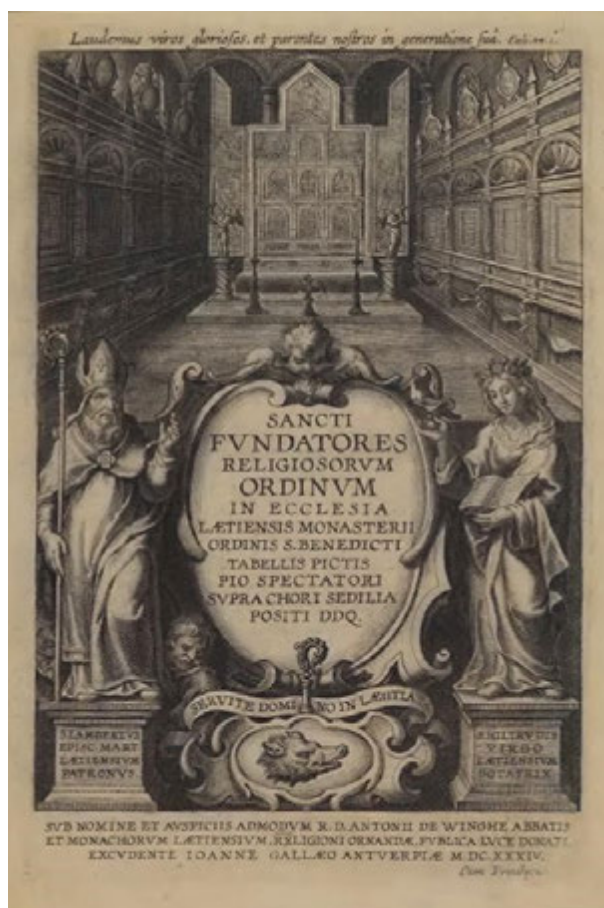


Fig. 7. Cornelis Galle. Coro de la iglesia abacial San Lamberto de Liesies. Grabado sobre papel. Frontispicio del *Abrégé* del padre Estienne Binet. Amberes: Martin Nutius, 1634. Fotografía: archive.org.

facto, ya para los siglos XVI y XVII, la abadía tenía gran fama en toda Europa por sus manuscritos iluminados, lo que podría haber sido una razón inicial por la cual el padre Binet quiso conocer este recinto.

En cuanto al significado que le otorga Estienne Binet a los lienzos de Liessies, el padre jesuita, ante toda evidencia, está considerando los medallones del coro que albergan los retratos de los santos fundadores como verdaderos *espejos de virtud*. Desde las primeras páginas del *Abrégé*, se dirige a los frailes de la abadía, describiendo los grabados de su libro y los lienzos de la siguiente manera: “las imágenes que son los retratos de vuestro coro y de vuestros corazones [en francés: *de votre chœur et de vos cœurs*]¹⁶, donde están los originales de las virtudes vivientes de aquellos venerables fundadores. Tenéis encima de sus cabezas a todos estos santos mientras cantáis: mas mientras lloráis en sus celdas, los grabáis vívidamente en sus corazones”¹⁷.

Por otro lado, en su prólogo al lector, habla así de los mismos lienzos: “Sin embargo verán en aquellos pequeños espejos los rasgos de su perfección eminente”¹⁸. Se encuentran otras citas que reiteran la misma idea de virtud a lo largo del prólogo. Para el padre Binet, entonces, es importante la idea de que estos lienzos ovalados, que por su forma de medallones recuerdan precisamente a espejos, están colgando encima de las cabezas de los monjes, y que las virtudes de los Padres fundadores irradian hacia el corazón de los frailes benedictinos. Evidentemente, la comparación con el espejo es una llamada a emular dichas virtudes, para asemejarse lo más posible a los santos.

La metáfora del espejo de virtud aparece en el *Abrégé* en otros lugares, como cuando Binet la usa para describir a Jesucristo y a la Virgen María:

Jesucristo nuestro Señor. El fundador de los fundadores de religión es el dulce Cordero y Señor Jesús. Su vida divina fue el primer espejo donde se vio la eminencia de la vida regular. [...] La Muy Santa Virgen, madre de todas las religiones y el espejo de virtud. La vida supereminente de la gloriosa madre de Dios es la verdadera idea de todas las religiones¹⁹.

Finalmente, es preciso recordar que el abad Louis de Blois, que jugó un papel fundamental para el nuevo florecimiento de Saint Lambert de Liessies en el siglo XVI, publicó en 1538 un escrito titulado *Speculum Monachorum (Espejo de los monjes)*. Si bien el concepto de *Speculum* estuvo bastante divulgado desde el Medioevo, en particular con libros como el *Speculum Humanae Salvationis (Espejo de la salvación humana)*, llama la atención la presencia obstinada de tal imagen. Definitivamente, el padre Binet supo jugar con la memoria de los frailes benedictinos, apelando a este concepto que les era familiar por su histórico abad.

3. DE LA ABADÍA DE LIESSIES A LA SACRISTÍA DEL COLEGIO MÁXIMO DE SAN PABLO DE LIMA

En el último tercio del siglo XVII, los criollos constituían la gran mayoría de las órdenes religiosas, y tal fue el caso también en la Compañía de Jesús²⁰. Por tanto, es muy difícil pensar que los jesuitas del Colegio Máximo de San Pablo, nacidos y criados en la Provincia peruana, hubiesen tenido conocimiento directo del coro de la Abadía de Liessies. Pero no hacía falta: recordemos que el eje Amberes-Lima era uno de los más privilegiados para la difusión de los millares de grabados que circularon en la América virreinal con fines evangelizadores. En nuestro caso preciso, si bien no podemos excluir que los grabados de Galle hayan llegado a Lima como colección de planchas sueltas, lo más probable es, sin embargo, que sea el *Abrégé* del padre Binet, desde la imponente biblioteca del Colegio limeño, el que haya servido de fuente visual.

En efecto, el padre jesuita Bernabé Cobo, ya a inicios del siglo XVII, describe así la biblioteca del Colegio Máximo de San Pablo de Lima: “muy capaz y bien adornada” y “probeída de toda suerte de libros”²¹. Pedro Guibovich, por otro lado, cita un testimonio de 1767, año de expulsión de los jesuitas del virreinato, donde se menciona que la biblioteca estaba conformada por 32.885 libros²².

Por otro lado, Binet, quien fuera rector de los colegios jesuitas de Rouen y París, llegó a publicar entre Rouen, París, Amberes y Londres unos 45 escritos, de los cuales varios fueron reeditados en numerosas ocasiones y traducidos al latín (como el *Abrégé*) y/o al italiano. Finalmente, se puede comprender la voluntad de los jesuitas limeños de usar una serie grabada como modelo en el contexto más amplio de una tradición muy anclada en la Compañía: la de promover, desde el siglo XVI en Amberes y París, nuevas formas de espiritualidad a través de la estampa religiosa, que fungía no solamente de ilustración, sino también de soporte a la meditación y a la introspección²³. Por todas estas razones, los grabados de Cornelis Galle, publicados en el *Abrégé*, y probablemente también los realizados por Michel van Lochom, en parte originales, en parte copiados de Galle²⁴, parecen constituirse como fuente natural para la serie pintada de nuestra sacristía.

Esta serie de santos fundadores de religiones no constituye un *unicum* en Lima pues basta mencionar la majestuosa serie mandada por el obrador de Zurbarán a Lima hacia 1640-1650 para el convento de la Buena Muerte de la orden hospitalaria de los Camilos. En el Colegio máximo de San Pablo de Lima, la serie fue destinada a la sacristía, lo que nos parece digno de ser resaltado en la medida en que puede reflejar una visión propiamente jesuítica de la función y de la relevancia de esta última. Ahora bien, los jesuitas no usan coro. ¿Será por ello que se eligió ubicar el conjunto

en el espacio sagrado de la sacristía, lugar por excelencia de recogimiento espiritual ante el oficio?

Wuffarden propone interpretar la presencia de esta serie como “el propósito de situar a la Compañía de Jesús y a su fundador en relación de paridad con las comunidades religiosas más antiguas de la cristiandad, incluso aquellas fundadas por los primeros santos eremitas”²⁵. Esta percepción tiene mucho sentido en el contexto de una Lima virreinal y postridentina en la cual la Orden jesuita, asociada desde sus primeros años de creación a la Contrarreforma, juega un papel de primer orden en la instauración de nuevos cultos y devociones, así como en nuevas orientaciones en la educación y las artes. Sobre este substrato, propondré más adelante una lectura de la serie vinculada al espacio mismo de la sacristía, así como a las preocupaciones teológicas de los Jesuitas.

4. DE LOS GRABADOS FLAMENCOS A LOS LIENZOS LIMEÑOS. ESPEJOS DE VIRTUD EN UNA SACRISTÍA BARROCA

Los lienzos limeños han sido ampliamente retocados y restaurados, por lo cual es muy difícil hablar de ellos desde un punto de vista estilístico. Claramente han sido hechos por diversas manos, incluso dentro de un mismo lienzo donde se avierte que un artista se ha encargado de la figura santa, mientras que probablemente otro estuvo a cargo de la decoración. Esta última, según los lienzos, y siguiendo mayormente la fuente grabada, ofrece un repertorio variopinto de motivos vegetales, querubines y ángeles, o incluso *ignudi* prestados de la bóveda de la Capilla Sixtina (San Juan de Mata); los “cueros”, con sus volutas tan populares en la época manierista desde la Galería de Fontainebleau, ornamentan casi todos los retratos. San Benedicto, San Juan de Mata y San Basilio son los que sin duda poseen la mejor factura y la mínima cantidad de repintes.



Fig. 8. Anónimo. *San Juan de Mata*. Óleo sobre lienzo. Entre 1660-1680. Iglesia de San Pedro. Lima. Perú. Fotografía: PESSCA.

De manera general, los lienzos limeños siguen de forma bastante fiel los grabados de Cornelis Galle. San Camilo, San Cayetano, San Ignacio, San Pedro Nolasco y San Francisco constituyen, sin embargo, casos particulares: los primeros dos no tienen fuente grabada en Cornelis Galle (ni tampoco en Van Lochom). Los Oratorianos habrán querido integrar al fundador de los Camilos en la serie, por haber sido muy cercano a San Felipe Neri, mientras que San Cayetano, fundador de los Teatinos, gozó temprano de mucha popularidad en España e Hispanoamérica, lo que puede explicar su presencia en este lugar. El retrato de San Ignacio de Loyola, que, al igual que los

de Felipe Neri y Camilo, data del siglo XIX, no se corresponde en ningún modo con los grabados europeos. San Pedro Nolasco está en la serie de Van Lochom, pero el lienzo limeño claramente ha seguido otra fuente para representar al fundador de los mercedarios. Finalmente, San Francisco Javier, al ser cofundador de la Compañía, debía estar presente en la sacristía jesuita, aunque su retrato no forme parte de ninguna de las dos series grabadas.

Por otro lado, la disposición actual no se acopla con el orden de los grabados de Galle en el *Abrégé* del padre Binet. El actual orden en la sacristía de San Pedro es también distinto al mencionado en el inventario de 1890. Es muy probable que la alineación de 1890 no sea la original, ya que carece de lógica cronológica. La variación en el número de lienzos y en el orden espacial pudo haber tenido como origen las modificaciones operadas por los oratorianos después de la expulsión de los jesuitas, al integrar a la serie sus santos San Felipe Neri y San Camilo.

Un aspecto muy llamativo, aunque lamentablemente difícil de datar, que ha dejado entrever el proceso de restauración, es que el cartucho pintado debajo de cada figura santa tenía texto en vez de un nombre (lo que parece lógico por su gran tamaño). Probablemente sea el mismo texto que en el grabado, como lo han demostrado algunas pruebas durante el proceso de restauración²⁶. El cartucho pequeño arriba de la figura, lógicamente, debía llevar más bien el nombre, reproduciendo por tanto de forma fiel el modelo compositivo de las estampas. Este cambio refleja claramente una voluntad de simplificar y volver más legibles estos lienzos, quizá para volver más llevadera su contemplación en los momentos de recogimiento. Quisiera incluso sugerir que, al desaparecer el texto, los lienzos se acercan visualmente más a los “espejos de virtud” alabados por el padre



Fig. 9. Pared lateral derecha de la sacristía durante el proceso de restauración de los lienzos y retabillos en 2019. Fotografía: Autora.

Binet a propósito de los lienzos originales del coro de Liessies.

Si bien existen aún varias interrogantes sobre el proceso decorativo de esta sacristía, lo que queda muy claro es que estamos ante un conjunto concebido en buena cuenta como un todo: es decir, una obra de arte total. En el contexto postridentino, en el cual las artes conllevan una esencia teatral y, en el caso del arte sagrado, buscan impactar no solamente al feligrés sino también a los propios sacerdotes para su meditación y devoción, la sacristía del Colegio Máximo de San Pablo —por sus aspectos decorativos y escenográficos— se puede definir sin ambigüedad como una obra barroca (lo que no necesariamente es el caso para todo el arte colonial de los siglos XVII y XVIII). Además, el significado especial del componente teatral en la Compañía de Jesús y la importancia acordada a los sentidos para practicar la “composición del lugar” pueden haber

generado una posible voluntad de la Orden de dar a luz, por aquel entonces, a un verdadero *tour de force* artístico en la Ciudad de los Reyes.

5. LA SERIE DE LOS FUNDADORES EN SU ENTORNO: HACIA UNA LECTURA HOLÍSTICA DE LOS LIENZOS EN LA SACRISTÍA LIMEÑA

El inicio de la restauración de la serie de los santos fundadores en el año 2019 dejó en evidencia, durante el desmontaje, que los retabillos no presentaban pintura mural detrás de ellos, por lo que se puede concluir que este conjunto de lienzos enmarcados ha sido realizado en un mismo tiempo junto con el resto de la decoración. Por tanto, el *conceptus primus* de la sacristía ha sido vincular los Santos fundadores con los lienzos de los muros de cabecera y de entrada. En el caso del muro de cabecera, se encuentran la *Coronación de la Virgen* de Bitti, que es muy anterior (y que ocupó en décadas previas otros

lugares en el Colegio) y lienzos que representan el *Salvador Mundi* y la *Virgen Inmaculada*. En el caso del muro de entrada, se hallan actualmente otra *Inmaculada* (colocada ahí después de 1890, probablemente en lugar de Santa Teresa) y dos santos fundadores pertenecientes a la serie (San Francisco Javier y Santa Clara).

Entonces, como parece evidenciar la materialidad, la serie de los fundadores, al formar parte de un mismo conjunto pictórico-escultórico (al cual probablemente se tendrían que añadir los azulejos²⁷), debería, por tanto, ser leída como parte integrante de un programa iconográfico, el mismo que voy a intentar desentrañar en las siguientes líneas.

En términos visuales, el conjunto de lienzos enmarcados en el muro de cabecera de la sacristía forma entonces una continuidad con los retabillos y, por ende, con los retratos de fundadores de las paredes laterales. Ahí está tronando, en el centro, el monumental lienzo de la *Coronación de la Virgen* (313 x 420 cm), pintado entre 1580 y 1582 por fray

Bernardo Bitti, así como un *Salvador Mundi* a la izquierda, y una *Virgen Inmaculada* a la derecha, atribuidos por el padre Vargas Ugarte a Diego de la Puente²⁸, pero que por las fechas de decoración de la sacristía serían más bien de su taller. En el lienzo de Bitti, la Virgen María está siendo coronada como reina del cielo entre santos, ángeles y patriarcas. El vínculo con la serie puede rastrearse nuevamente en el padre Binet. Siguiendo la tradición patrística, el padre francés, antes de empezar la descripción de la vida de los Fundadores, refería, como ya mencioné, a Jesús y a la Virgen: el primero, porque “el fundador de los fundadores de religión es el dulce cordero y señor Jesús. Su vida divina ha sido el primer espejo donde se ha visto la eminencia de la vida regular”²⁹. Y la Virgen porque, dice, “la muy santa Virgen es la madre de todas las religiones y espejo de perfección. La vida sobre-eminentes de la gloriosa madre de Dios es la verdadera idea de todas las religiones”³⁰.

El “espejo de perfección” encuentra también, evidentemente, una conexión con el “espejo de



Fig. 10. Vista de una parte de la serie de los Santos fundadores (entre 1660-1680) junto con los lienzos del muro de testero: la *Coronación de la Virgen* de Bernardo Bitti en el centro (1580-1582), flanqueada a la izquierda de un *Salvador Mundi* y a la derecha de una *Virgen Inmaculada*, posiblemente del taller de Diego de la Puente (entre 1675-1687). Fotografía: Autora.

justicia” de las letanías de la Virgen Inmaculada. Ya en 1546, en la sesión V del Concilio de Trento, aunque no se define la Inmaculada Concepción como dogma (lo que no ocurrirá hasta 1854 con el Papa Pío IX), se expresa la excepción de la Virgen María al castigo universal del pecado original. También la monarquía española desempeñó un papel fundamental en la defensa de la Inmaculada Concepción³¹. Por ende, el culto a la Virgen María y a la Inmaculada Concepción adquiriría en las décadas siguientes una importancia de primer orden, coincidiendo la llegada de los jesuitas al Perú en 1568 con la voluntad del recién nombrado virrey Francisco de Toledo de implementar una serie de medidas para dinamizar la política colonial, entre las cuales figura en buen lugar el proceso de evangelización³². Más adelante, en el siglo XVII, este culto a la Inmaculada iría *creciendo*, se tomaron las disposiciones necesarias para la celebración de las ceremonias religiosas correspondientes y se extendieron, entre otros, a los poderes urbanos y a la Real y Pontificia Universidad de San Marcos³³.

Pese a las tensiones conocidas desde siglos entre Franciscanos, defensores de la Inmaculada Concepción, y Dominicos, opositores a ella, en Europa y luego en América virreinal, el culto a la Inmaculada se iría imponiendo, con el impulso importante de los Jesuitas, quienes contribuyeron mucho a que se desarrolle este culto, por medio de la formación en sus Colegios, de los sermones, pero también del teatro y de las artes visuales. En Lima, ya José de Acosta, en su *De Christo revelato*, publicado en 1590³⁴, y luego el que fuera rector del Colegio Máximo de San Pablo entre 1659 y 1663, Diego de Avendaño, en la introducción a su *Problema Theologica* (Amberes, 1678), defendieron claramente la concepción inmaculada pasiva de María³⁵. Por otro lado, los potentes sermones de ciertos predicadores peruanos contribuyeron a asentar en el virreinato este dogma y otros, al mismo tiempo que proponían interpretaciones a veces muy osadas de ellos.

En relación a la sacristía, y especialmente a su muro de cabecera, me interesa particularmente un pasaje del X sermón de José de Aguilar, del año 1681, sobre el Tránsito, la Asunción y la Coronación de la Virgen: “El morir en María, ya vimos, que fue pasar de su cuerpo al cuerpo de Cristo [donde experimentó toda suerte de dolores]. El resucitar, fue pasar del cuerpo de Cristo al suyo [propio]”³⁶. Si vinculamos el ambiente teológico jesuita defensor de la posición inmaculista; la tesis de la unión carnal-espiritual de María, en su proceso hacia el Cielo, con su Hijo resucitado; y finalmente la preocupación muy profunda de la Compañía por ser, en primer lugar, una orden salvadora de almas³⁷, entonces el muro de cabecera de la sacristía adquiere un sentido muy particular, al unir visualmente entre sus retabillos una *Coronación (y Asunción) de la Virgen*, un *Salvador Mundi* y una *Virgen Inmaculada*. La Virgen María, libre de pecado original y siendo la reina de los cielos, está unida en cuerpo y alma a su hijo resucitado, salvador del mundo, redentor de los pecados, y por tanto ella también es partícipe de esta salvación por venir. En otras palabras, los jesuitas del Colegio Máximo de San Pablo de Lima han creado un programa iconográfico plenamente acorde con los dogmas, escritos y sermones de aquellas décadas, pero posiblemente quisieron, además, reflejar sus preocupaciones teológicas y misioneras al insertar en un mismo conjunto pictórico-escultórico estas figuras y escenas santas (y no otras). El ilustre lienzo de Bitti, pintado unos noventa años antes, que devino en el contexto de la sacristía una suerte de imagen fundacional para la cual fue concebida toda la decoración, adquiere en este entorno una nueva dimensión teológica. Si bien no pretendemos que la unión visual *Coronación-Inmaculada-Salvador Mundi* sea exclusiva de la Compañía, sí creemos que encuentra en una sacristía jesuita un eco particular, por las ideas que profesaba y las acciones misioneras que llevaba a cabo la orden.

Como lo aclara David Brading, y para vincular estas reflexiones con la serie de santos fundadores, jesuitas de la primera hora, como Juan Eusebio Nieremberg o Alonso de Sandoval, concibieron a la Compañía como una revitalización del sentido de misión y el fervor de la Iglesia primitiva³⁸. El mismo Alonso de Sandoval, quien había vivido mayormente en el puerto de Cartagena de Indias (Nueva Granada), retrató en su *De instauranda Aethiopum salute* (1627) a San Francisco Javier como el continuador de la ruta trazada por el apóstol Santo Tomás cuando predicó en Asia y África³⁹. Santo Tomás gozó, como se sabe, de una particular popularidad en América, al extenderse precisamente en el siglo XVII la idea de que había predicado en estas tierras también. No es entonces gratuito que Sandoval asocie a San Francisco Javier con Tomás el Apóstol. Si bien Tomás, por razones obvias, no está presente en nuestra serie de fundadores, sí lo está San Francisco Javier —como co-fundador de la Compañía—, junto a otra Inmaculada y a Santa Clara, en la pared de entrada de la sacristía, en la continuidad de los retabillos.

6. A MODO DE COLOFÓN

Así, la serie de los Padres fundadores no puede ser mirada como una serie aislada en la sacristía. La continuidad visual y material hacia las paredes de testero y de entrada, otorgada por la estructura misma de los retabillos, nos invita más bien a leer esta serie como parte integrante de un programa iconográfico más amplio concebido para la

sacristía. La presencia de la Virgen en varios lienzos parece hacerse el eco de una retórica visual jesuita que en la América virreinal, “define el santuario mariano como la cabeza de una república moral, distinta en naturaleza y proporciones de la comunidad política”⁴⁰. En la sacristía limeña, los santos fundadores, al servicio de la reina de los cielos, y junto con *Cristo Salvador* y la *Inmaculada*, fungen de *exempla virtutis* y recuerdan a los jesuitas las funciones primordiales —misionera y salvadora de almas— de la Iglesia primitiva.

Hasta el día de hoy, los santos fundadores de la sacristía del antiguo Colegio Máximo de San Pablo de Lima miran a los padres jesuitas mientras se están recogiendo antes del oficio; les invitan a levantar sus cabezas, a contemplarlos y a seguir el ejemplo de virtud evocado por el padre Binet en su *Abrégé*, recordándoles que forman parte, como orden religiosa, de una trascendental herencia. En un espacio sagrado que no es un lugar de evangelización, sino de recogimiento y de devoción, la serie de los fundadores contribuye a magnificar visualmente, y exaltar teológicamente la figura omnipresente de la Virgen, como coronada e inmaculada. Y finalmente, además de integrar uno de los conjuntos artísticos más sofisticados del virreinato del Perú, estos retratos, al potenciar la esencia de la orden en la Historia, contribuyen en reafirmar el papel fundamental que jugaron los Jesuitas en la sociedad virreinal peruana para su desarrollo cultural, educativo y cultural.

132

NOTAS

¹⁴“Toutefois vous verrez dans ces petits miroirs les traits de leur perfection éminente”. BINET, Estienne S.J. *Abrégé des Vies des Principaux Fondateurs des Religions de l’Eglise, représentés dans le Choeur de l’Abbaye de Saint Lambert de Liessies en Haynault*. Amberes: Martin Nutius, 1634, pág. 9. La traducción es mía.

²ARSI (Archivum Romanum Scoietatis Iesu). Roma, Letra annua de la Provincia del Perú, 1685-1688, fols. 58r-59r.

³Quiero expresar aquí mi gratitud al padre Enrique Rodríguez Rodríguez S.J., Párroco de la actual Iglesia San Pedro, al Sr. José Luis Gonzáles Navarro, bibliotecario y a la sra. Nancy Junchaya, directora del Taller de Restauración, por facilitarme el acceso a los espacios de la sacristía, a los archivos de la iglesia y a los lienzos mientras estaban siendo restaurados.

⁴El Padre Rubén Vargas Ugarte sostiene en este pasaje: “También en la sacristía cayó un pedazo de la bóveda, pero ya queda reparada”, VARGAS UGARTE, Rubén S.J. *Los Jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Arzobispado de Lima, 1963, pág. 26. Sin embargo, la actualización lingüística operada por el autor y los recortes de la cita no permitieron conocer la palabra *hermosura* usada en el documento original.

⁵ARSI. Roma, Letra annua de la Provincia del Perú, 1660-1662, fol. 61v.

⁶BARRASA, Jacinto. *Historia eclesiástica de la provincia de la Compañía de Jesús en el Perú* (copia mecanografiada; Biblioteca Nacional del Perú), ca. 1674, pág. 91.

⁷La investigación de Dionicia Pedrosa sobre los azulejos de la sacristía concluye que estos se realizaron en la segunda mitad de los años 1650, lo cual es coherente con una datación un poco posterior de los lienzos, pues parece lógico que se hayan instalado los azulejos en las paredes antes de los retablillos, cfr. PEDROSA, Dionicia. *Camino hacia la perfección espiritual: los azulejos de la sacristía del antiguo Colegio Máximo de San Pablo (ca. 1655-1659)*. Tesis para obtener el grado de Magíster. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021. Asimismo, Luis Eduardo Wuffarden, considerando que el espacio de la sacristía ha sido culminado hacia 1659, también propone la datación 1660-1680 para la realización de los lienzos, cfr. VV.AA. *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco del Crédito del Perú, 2018.

⁸ANC (Archivo Nacional de Chile). Fondo Jesuitas, vol. 405. Provincia Peruana. Cuaderno del Colegio Máximo de San Pablo, 1767. Archivo de San Pedro. Lima. Inventarios de San Pedro 1872-1908, inventario del 14 de abril de 1890.

⁹ANC. Fondo Jesuitas, vol. 405... Op. cit., fol. 68v.

¹⁰Ver Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art – PESSCA. Iglesia de San Pedro. Disponible en: <https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-lima/ciudad-de-lima/iglesia-de-san-pedro#c2446a-2446b> [Fecha de acceso: 2/04/21].

¹¹BINET, Estienne S.J. *Abrégé des Vies...* Op. cit., pág. 10.

¹²VARGAS UGARTE, Ruben S.J. *Los Jesuitas del Perú...* Op. cit., pág. 43.

¹³VV.AA. *San Pedro de Lima...* Op. cit., págs. 127-129.

¹⁴“Je fus ravi, passant par votre abbaye tant célèbre. J’y vis trois sortes de saints, des vivants, des morts et d’autres en peintures”, BINET, Estienne S.J. *Abrégé des Vies...* Op. cit., pág. 5. La traducción es mía.

¹⁵Ibidem, pág. 5.

¹⁶El uso de estas dos palabras, de distinto significado pero con pronunciación idéntica, confiere a la frase cierta dimensión poética.

¹⁷Ibid., pág. 2. La traducción es mía.

¹⁸Ibid., pág. 5. La traducción es mía.

¹⁹Ibid., págs. 25-31. La traducción es mía.

²⁰LAVALLÉ, Bernard. “Españoles y criollos en la provincia peruana de la Compañía durante el siglo XVII”. En: MARZAL, Manuel y BACI-GALUPO, Luis. *Los Jesuitas y la modernidad en Iberoamérica (1549-1773)*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2007, pág. 355.

²¹Citado en GUIBOVICH PÉREZ, Pedro. *El edificio de Letras. Jesuitas, educación y sociedad en el Perú colonial*. Lima: Universidad del Pacífico, 2014, pág. 141.

²²Ibidem, pág. 152, nota 58.

²³HENRYOT Fabienne. “Les réguliers sous le burin de Michel Van Lochom (1635-1639). Contribution à une iconologie de la sainteté monastique”. *Revue belge de philologie et d’histoire. Histoire Médiévale, Moderne et Contemporaine – Middleleeuwse, Moderne en Hedendaagse Geschiedenis* (Ginebra), 95 (2017), pág. 324.

²⁴La colección de grabados de Galle fue publicada sin el privilegio real. Por ello, estuvo rápidamente expuesta a la imitación. Es así como el monje celestino Louis Beurier, quien había escrito también unas cortas biografías de fundadores y reformadores de órdenes religiosas, pidió al grabador flamenco instalado en París Michel Van Lochom ilustrarlas. Van Lochom copió treinta planchas de Galle para llegar

a su cometido, atreviéndose incluso a poner su nombre en ellas como si fuese él su autor. El libro del monje Beurier fue publicado en París en 1635 con estas planchas “robadas”, además de veinte originales. Véase LAMBOT, Dom Cyrille. *Modèles iconographiques des stalles de l'abbaye de Floreffe*. Gembloux: Editions J. Ducultot, 1952, págs. 4-7.

²⁵VV.AA. *San Pedro de Lima...* Op. cit., pág. 227.

²⁶Agradezco aquí a Nancy Junchaya, directora del Taller de Restauración de la Iglesia de San Pedro, por habernos proporcionado esta información.

²⁷En cuanto a la pintura mural, esta deja muchas interrogantes en cuanto a su fecha de creación y necesita todavía ser investigada.

²⁸VARGAS UGARTE, Ruben S.J. *Los Jesuitas del Perú...* Op. cit. pág. 43.

²⁹BINET, Estienne S.J. *Abrégé des Vies...* Op. cit., pág. 25.

³⁰Ibidem, pág. 31.

³¹FLÓREZ, Gloria Cristina. “Ortodoxia y ortopraxis en la prédica del virreinato peruano: la controversia inmaculista”. En: MAYER, Alicia y DE LA PUENTE BRUNKE, José (Eds.). *Iglesia y Sociedad en Nueva España y Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Instituto Riva Agüero, 2015, págs. 106-107.

³²GUIBOVICH PÉREZ, Pedro. *El edificio de Letras...* Op. cit., pág. 14.

³³FLÓREZ, Gloria Cristina. “Ortodoxia y ortopraxis...”. Op. cit., págs. 107-108.

³⁴Cap. VI, pág. 270. Citado en SARANYANA, Josep-Ignasi. “Teología sistemática jesuita en el virreinato del Perú (1568-1767)”. En: MARZAL, Manuel y BACIGALUPO, Luis. *Los Jesuitas y la modernidad en Iberoamérica (1549-1773)*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2007, pág. 38.

³⁵Ibidem, pág. 42.

³⁶Ibid., pág. 47.

³⁷BRADING, David. “Entre el Renacimiento y la Ilustración: la Compañía de Jesús y la patria criolla”. En: MARZAL, Manuel y BACIGALUPO, Luis. *Los Jesuitas y la modernidad...* Op. cit., págs. 134-135.

³⁸Ibidem, pág. 134.

³⁹Ibid., pág. 135.

⁴⁰CORONEL Valeria. “Santuarios y mercados coloniales: lecciones jesuíticas de contrato y subordinación para el colonialismo interno criollo”. En: MARZAL, Manuel y BACIGALUPO, Luis (Eds.). *Los Jesuitas y la modernidad en Iberoamérica (1549-1773)*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2007, págs. 187-225.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



ESCULTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVII EN EL VIRREINATO DEL PERÚ

SPANISH SCULPTORS OF THE 17TH CENTURY IN THE VICEROYALTY OF PERU

Resumen

Algunos escultores españoles enviaron obras al Nuevo Mundo, en cambio otros se desplazaron al continente en busca de mejor fortuna. Allí crearon sus propios talleres trasladando a los nuevos territorios la plástica y estilo imperantes en la Península Ibérica. En el presente artículo se analizan una serie de escultores españoles asentados en el virreinato del Perú entre el último tercio del siglo XVI y finales del siglo XVII, así como algunas de sus obras más representativas.

Palabras clave

Imaginería, Lima, Sevilla, Virreinato del Perú.

Jesús Porres Benavides

Universidad Rey Juan Carlos. Madrid, España.

Licenciado en Bellas Artes (2001) e Historia del Arte (2002) por la Universidad de Sevilla. En el campo de la investigación ha trabajado sobre diversos temas artísticos que van desde la pintura barroca, la imaginería y la retablistica. Docente en universidades extranjeras como la Suor Orsola Benincasa (Nápoles) y Adolfo Ibáñez (Santiago de Chile). Ha realizado estancias en el Instituto Riva-Aguero y la St. Andrews University en Escocia. Ha trabajado en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y ha sido profesor de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba. Actualmente es docente en la URJC.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20/III/2021
Fecha de revisión: 29/IV/2021
Fecha de aceptación: 03/V/2021
Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

Some Spanish sculptors sent works to the New World, while others travelled to America in search of a better fortune. In the new territories, they established their own workshops that helped in the transmission to America of the artistic styles of the Iberian Peninsula. This article analyzes a series of Spanish sculptors established in the Viceroyalty of Peru between the last third of the 16th century and the end of the 17th century.

Key words

Lima, Polychrome sculpture, Seville, Viceroyalty of Peru.

ORCID: 0000-0002-4042-7426

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0010>

ESCULTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVII EN EL VIRREINATO DEL PERÚ

1. INTRODUCCIÓN. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

El abastecimiento de escultura sacra en Hispanoamérica, y en concreto al virreinato del Perú, se inicia poco después del Descubrimiento, pues los religiosos que acompañan a los conquistadores sólo llevan inicialmente los objetos litúrgicos prioritarios. Junto a la construcción de iglesias, surge la necesidad de realizar retablos e imágenes devocionales para la decoración de los nuevos templos, conventos y otros edificios, lo que contribuyó al interés de muchos escultores a viajar a estas tierras. Los promotores de estos encargos serán iglesias, particulares o hermandades.

Entre los investigadores españoles que se han dedicado a estudiar este flujo de artistas desde la península destaca especialmente Diego Angulo Iñiguez, que combinó la vocación americanista y el estudio del arte colonial. Otras figuras importantes son las del historiador canario Enrique Marco Dorta, discípulo de Angulo y reputado americanista, el peruano Jorge Bernalles Ballesteros, el matrimonio Mesa-Gisbert, que investigó a partir de mediados del siglo XX

la escultura colonial en Bolivia y Perú, o Héctor Schenone. En nuestros días debemos reconocer la labor de publicaciones como *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica* y el volumen siguiente, *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coordinados por Lázaro Gila de la Universidad de Granada, donde intervienen profesores e investigadores de Granada y Sevilla y se trabaja en el ámbito peruano.

Uno de estos, Rafael Ramos Sosa, ha hecho en las últimas décadas un gran esfuerzo por clarificar la escultura española y los escultores que se desplazaron a Perú.

Según los historiadores Adolfo Luis Ribera y Héctor Schenone “más de dos mil quinientas personas de diferentes artes, oficios y profesiones pasaron a Indias a principios del siglo XVI”¹. Del mismo modo, Emilio Harth-Terré nos comenta que, de la gran cantidad de escultores que llegaron al Perú provenientes de España durante el XVI, una gran parte eran sevillanos o al menos casi todos embarcaron desde el puerto de Sevilla. Estas tierras ofrecían un dorado porvenir a los profesionales por la gran cantidad de obras

iniciadas en los nuevos territorios gracias a las órdenes religiosas y la aristocracia española que allí se comenzó a instalar.

2. LOS INICIOS

Como recuerdan los Mesa y Gisbert, la profesión de escultor es cambiante. Al principio los “escultores de retablos y sobre todo los ensambladores son artistas de mucha importancia y verdaderos maestros del arte respetados por todos; titulándose a veces alférez, maestro de campo, capitán etc.”. Esta elevada consideración se desplazará en el siglo XVII hacia los escultores de imágenes que son los que adquieren cierta importancia².

La imaginería se hizo preferentemente de madera, aunque también constan algunas imágenes en otros materiales moldeables como el barro o la cera y más inusualmente metal o mármol. Incluso algunos escultores ocasionales, como el pintor Bernardo Bitti o el padre Vargas, utilizaron materiales de uso local como la pasta de maguey en la creación de relieves. Las maderas utilizadas en Perú eran similares a las utilizadas en la península ibérica, aunque también se utilizó la caoba junto a otras especies autóctonas.

Francisco Gómez de Marro, originario de Ciudad Rodrigo y habitante en las provincias del Perú, recomienda que en los pueblos de indios se hicieran iglesias doctrineras, que a su vez necesitaban de maestros escultores avecindados en esas zonas para cubrir sus necesidades³.

Cristóbal de Ojeda es uno de los primeros escultores españoles establecidos en Perú. Sabemos que era ensamblador⁴ y que en 1555 fue autorizado a viajar allí con su criado Francisco Rodríguez. Se estableció en la ciudad de Lima donde haría el primitivo retablo mayor y la sillería del coro del convento de San Agustín⁵. Después, se dedicó a la escultura civil en la misma ciudad y



Fig. 1. Atribuido a Diego Rodríguez. San Sebastián. Madera tallada y policromada. Último tercio siglo XVI. Iglesia de la Compañía. Arequipa. Perú. Fotografía: Autor.

trabajará como alarife realizando la fuente de la plaza mayor, ejecutada entre los años 1576 y 1578⁶.

Entre los escultores sevillanos residentes en el virreinato en el siglo XVII podemos citar a Martín Alonso de Mesa, Gaspar de la Cueva o Gaspar de Ginés, junto con otros artistas formados

artísticamente allí, aunque no estrictamente sevillanos, como el catalán Pedro de Noguera, o el jerezano Luis de Espíndola, que realizaron el viaje al Nuevo Mundo. Prácticamente todos llegarán en torno a 1619, fecha que supone el inicio definitivo del Barroco en la capital.

También Luis Ortiz de Vargas, oriundo de Cazorla, se encuentra en Lima en 1621. Trabaja en la sillería de coro de la catedral que, por el número de artistas involucrados, se convierte en una de las obras de mayor repercusión de ese periodo. Durante la década de 1615 a 1625 la llegada masiva de artistas provocó una fuerte competencia entre ensambladores y escultores que terminó propiciando la diáspora: Espíndola y Cueva emigraron a Potosí, Ortiz de Vargas regresa a Andalucía, donde esculpe obras importantes en las catedrales de Sevilla y Málaga, y Martín Alonso falleció, permaneciendo Noguera en Lima, como dueño del panorama plástico en la ciudad.

Entre las obras que se realizan ya en tierras peruanas, por artistas hispanos, destaca la Virgen de Copacabana (Monasterio de Copacabana, Lima). Bernales recoge la opinión de Marco Dorta considerándola como una de las mejores obras de las postrimerías del siglo XVI en América del Sur⁷. La imagen está a medio camino entre las obras de Balduque, del cual comparte la postura y forma del niño, con la composición general de la obra y el recogido del manto y la túnica, más naturales, todo ello más propio de Juan Bautista Vázquez.

Fue realizada por Diego Rodríguez⁸, que testificó en un proceso milagroso sobre la propia imagen aclarando que la había realizado “en madera de cedro de Nicaragua”⁹, siendo policromada por Cristóbal de Ortega en 1588. Rodríguez, nacido hacia 1531 en España, pasó primero a México y a los cuarenta años se encuentra en Quito trabajando en un San Sebastián que habría realizado hacia 1571, una obra sin duda deudora de los presupuestos de Vázquez. Hacia 1590, realizaría

el *San Sebastián* en la iglesia de la Compañía de Arequipa, donde también le atribuimos una imagen de Santiago.

Dentro de las obras tradicionalmente identificadas como de este primer periodo, habría que poner en cuarentena el relieve de la *Adoración de los Pastores*, identificada como parte del retablo mayor del segundo templo que hizo Alonso Gómez para la catedral de Lima. La obra es estilísticamente posterior y parece ser más propia del primer tercio del XVII.



Fig. 2. Atribuido a Diego Rodríguez. Santiago. Madera tallada y policromada. Último tercio siglo XVI. Iglesia de la Compañía. Arequipa. Perú. Fotografía: Autor.



Fig. 3. Martín Alonso de Mesa y Juan Simón. *La visitación de la Virgen. Retablo de la Concepción. Hacia 1620. Museo palacio arzobispal. Lima. Fotografía: José Alberto Christiansen.*

Ramos Sosa detalla que hay otra corriente paralela, quizás un poco posterior cronológicamente, que sería la de un “manierismo italianizante”¹⁰ que se puede observar en esculturas como la *Sagrada Familia* de la iglesia de la Soledad o el *Ángel custodio* de la iglesia de San Pedro. Este último se ha atribuido tradicionalmente al hermano jesuita Pedro de Vargas, de finales del siglo XVI, quizás por el parecido entre esta imagen y uno de los ángeles en relieve del retablo de Challapampa en Puno, en el que trabajó. Recientemente, esta atribución ha sido cuestionada por Ramos Sosa, que dataría la obra hacia mediados del XVII, quizás de un anónimo artista limeño pero con gran influencia italiana¹¹.

Los hermanos Andrés y Gómez Hernández Galván, posiblemente de origen castellano, trabajan también en el virreinato. Gómez estaba en Lima en 1580, donde fue contratado para hacer un retablo para la catedral, hoy desaparecido. Asi-

mismo, en 1592 trabajó en la sillería de la citada catedral junto con Álvaro Bautista de Guevara. Los Mesa y Gisbert identificaron un relieve de un profeta en el Museo Regional del Cusco, al parecer proveniente de la primera sillería de la catedral de dicha ciudad, que podría identificarse como de este autor¹².

3. EL NATURALISMO

Ya iniciado el siglo XVII, tenemos desde muy temprano importantes ejemplos en América de la corriente naturalista imperante en el ámbito sevillano y concretamente de una de sus figuras más relevantes: Juan Martínez Montañés, así como de sus discípulos y seguidores.

Dentro de dichos discípulos, Rafael Ramos ha estudiado el caso de Juan Simón, un mulato que fue esclavo del maestro en Sevilla y que éste vendió allí en 1604 cuando tenía 21 años¹³. Ramos Sosa añade que Juan Simón se habría formado en el taller sevillano de Montañés durante seis o siete años. Unos años más tarde, en 1619, Martín Alonso de Mesa contrató a Juan Simón para que se ocupara de toda la escultura del retablo mayor del monasterio de la Concepción de Lima, donde se pueden ver deudas estilísticas con Martínez Montañés, aunque de una calidad algo inferior, especialmente observable en el tratamiento de los rostros y cabellos, que pecan de “populares”. En el nuevo monasterio de Ñaña se conserva el relieve de la *Asunción*, parecido al que ejecutara Juan de Mesa en 1619, en la actual parroquia de la Magdalena de Sevilla y quizás inspirado en el grabado de Cornelis Cort sobre composición de Federico Zuccaro.

Martín Alonso de Mesa nació en Sevilla hacia 1573. De su etapa sevillana sabemos que trabajó para la cartuja de Cazalla de la Sierra (Sevilla) o en la *Virgen de la Oliva* del santuario de Vejer de la Frontera en Cádiz en 1596. Ya en 1602 que estaba en Lima pues, en la cercana localidad de Santiago de Surco, tenemos la noticia de que



Fig. 4. Martín Alonso de Mesa. Cristo de la Conquista. Madera tallada y policromada imagen en madera. 120 x 110 cm. Primer tercio del siglo XVII. Iglesia de la Merced. Lima. Fotografía: La Escultura en Perú.

realizó un retablo en la iglesia del pueblo¹⁴. Ya Ramos Sosa identificó un *Resucitado* en esta iglesia que pudiera formar inicialmente parte del retablo; lo único que desmerece es la actual repolicromía, así como el brazo derecho, que parece ser un añadido posterior¹⁵. También se le atribuye una *Virgen de la Merced* en Trujillo, que se identifica con la encargada en 1603 por el mercedario Juan Bautista Ortega para Huánuco¹⁶. La imagen ciertamente es sevillana y tiene algo de parecido con la de la Oliva de Vejer, pero quizás es un poco arriesgado unir dicho contrato con esta imagen.

Una obra que ha sido mal catalogada por la crítica es *el Cristo de la Conquista*¹⁷ que se encuentra en la iglesia de la Merced de Lima¹⁸. Este Cristo¹⁹ expirante se presenta con cuatro clavos con una presencia muy armónica, los

brazos ligeramente descolgados y el rostro elevado hacia arriba. El sudario deja ver parte de la pierna, en sintonía con los que ejecutara Juan de Mesa. Esta obra de influencias sevillanas tiene una cronología más razonable, según su estilo en el primer cuarto del siglo XVII, pudiendo ser obra de Martín Alonso de Mesa, al que en 1612 se le había encargado un retablo para el santo crucifijo²⁰. El documento señala que Martín Alonso de Mesa se debía ocupar de los relieves escultóricos y de las esculturas de bulto de san Juan y María. Todo apunta a que ya existía el Crucificado y sería el de Montañés actualmente denominado *del Auxilio*²¹. El profesor San Cristóbal le atribuyó unos relieves pasionistas que habían sido erróneamente atribuidos a Martín de Oviedo²². En 1620 el padre Andrés de Lara le



Fig. 5. Martín Alonso de Mesa. Crucificado. Hacia 1603. Catedral de San Marcos de Arica. Chile. Fotografía: Magdalena Pereira.

encarga la imagen de un Cristo expirando en la cruz “inclinado el rostro al lado izquierdo” y “del tamaño del crucifijo que estaba en la capilla de redención de cautivos de la iglesia de la merced de esta ciudad”²³ con su cruz, rótulo y clavos y que sería este *de la Conquista*.

La cofradía de la Candelaria, del convento de San Francisco de Lima, le encarga la confección de unas andas para la imagen titular y parece ser que la propia imagen, o por lo menos una transformación de la misma, donde el rostro del niño se pudiera “quitar y poner cada (vez) que convenga”²⁴.



Fig. 6. Martín Alonso de Mesa. *San Benito de Nursia*. Hacia 1615. Monasterio de la Trinidad. Lima. Perú. Fotografía: Javier Colmenares.

Martín Alonso de Mesa envía igualmente una obra de un crucificado articulado para la cofradía de la Soledad, que recientemente hemos identificado en la actual catedral de San Marcos de Arica²⁵. Del propio Martín Alonso de Mesa, existe una *Inmaculada* del monasterio de la Concepción de Lima ahora en Ñaña. Según Ramos Sosa, la *Inmaculada* recuerda a modelos sevillanos, especialmente en la forma del plegado del manto y en cómo se recogen los brazos, la cabeza o incluso el detalle del ángel sobre la media luna. Otra imagen, atribuible a su círculo, sería la de la *Magdalena* para la cofradía homónima de Pueblo Libre²⁶, en cuya iglesia sabemos que realizó el retablo mayor en 1621, pudiendo haber formado parte de este.

En 1615, firmaba el contrato del retablo mayor del Monasterio cisterciense de la Trinidad en Lima, del que se conservan las imágenes de *San Benito de Nursia* y *San Bernardo de Claraval* y el relieve de la *Coronación*, de muchísima calidad aunque de una apariencia más manierista que otras obras suyas. Ha aparecido un documento, durante la restauración, que prueba la autoría de Martín Alonso de Mesa en 1619 del *Cristo de la Sangre* de la iglesia de Santo Domingo de Lima²⁷. En 1622, realizó la escultura funeraria del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero y, por último, en 1623 la figura del *San Juan Evangelista*²⁸ también en la catedral limeña. En mayo de 1626, su hijo se compromete a terminar dos retablos del convento de San Agustín de Lima, con lo que deducimos que habría muerto hacía poco.

Muy reveladoras son las palabras que dicta, el propio Martín Alonso de Mesa, en la contraoferta que realiza para la ejecución del retablo del monasterio de la Encarnación de Lima, frente a la realizada por el maestro carpintero Avilés, que además había sido oficial suyo y concluye: “porque siendo de mi mano y arte la dicha obra tendrá mucho más valor y perfección porque como se sabe en este reyno no hay persona en él que me haga ventaja en la dicha arte descultura”²⁹.



Fig. 7. Gaspar de la Cueva. Cristo de Burgos. Hacia 1632. Iglesia de San Agustín de Potosí. Bolivia. Fotografía: Laura Paz Leño.

Otro escultor fundamental será el sevillano Gaspar de la Cueva, que en 1613, residente aún en Sevilla y preparando su partida, declaraba tener veintiséis años³⁰. Él mismo nos cuenta su periplo hasta llegar a Lima, cuando atestigua en los trámites matrimoniales del escultor y ensamblador Pedro de Noguera, en 1621. Hizo constar que le conocía desde hacía once o doce años en “Sevilla, Cartagena, Panamá y los Reyes”. Parece que tuvo una vida algo agitada con penalidades económicas, deudas e incluso cárcel.

El 20 de agosto de 1628, Gaspar de la Cueva ya había tomado la decisión de saldar todas sus deudas y abandonar Lima. Para ello otorgó un poder a su amigo Diego de Medina, maestro

carpintero de Sevilla, para que pudiera vender sus bienes. Como recuerda Ramos Sosa “debió de ser un consumado imaginero, nunca aparece como ensamblador o arquitecto, dominando el amplio repertorio de la figuración sagrada de entonces”³¹. Hacia 1629 ya se hallaba en Potosí, donde se le pueden atribuir con seguridad obras como el *Cristo de Burgos* en la iglesia de San Agustín (1632) que, según el cronista Bartolomé Arzáns, “es de tan admirable hechura que causa notable devoción y afecto, véncese todas las fauces tan al natural, que parece perfectamente un cuerpo humano, el artífice que fue insigne en su oficio, llamado Cuevas”³². Parece que después de la realización de este Cristo quedó ciego y al poco tiempo murió.

También en Potosí, destaca el *Crucificado* y el *Cristo atado a la columna* de la iglesia de San Lorenzo³³, con quien algunos autores han relacionado al *Jesús Nazareno* de la sevillana hermandad de El Silencio³⁴. Igualmente, en la catedral de la misma localidad, podemos citar también el magnífico *Crucificado* y *Cristo atado a la columna*. En la iglesia de Copacabana se guardan otras interesantísimas esculturas cristíferas, además del *San Bartolomé* de la iglesia de Sica-Sica, obra firmada. En Lima, se le atribuye el denominado *Cristo de Burgos* del monasterio de Santa Clara, aunque Bernales lo pone en duda, sobre todo en comparación con el potosino, y una obra que damos a conocer inédita, es un *Cristo atado a la columna* en madera en el monasterio de los Descalzos del Rimac que tiene ciertas analogías con el de San Lorenzo de Potosí.

En el monasterio de Ntra. Sra. del Carmen de Lima, se ha dado a conocer recientemente un *Ecce-Homo*³⁵ de terracota, que recuerda los modelos de este escultor, como el de *San Francisco* en Potosí³⁶, aunque también recuerda a obras como la que se atribuía a Francisco de Ocampo y que estaba en el comercio sevillano hace unos años. Interesantísimo por el dramatismo que tiene es



Fig. 8. Gaspar de la Cueva. Cristo atado a la columna. Hacia 1620-25. Monasterio de los Descalzos del Rimac. Lima. Perú. Fotografía: Autor.

el *santo agustino*, escultura de talla completa en el museo de San Francisco de Potosí.

Otro artista con buena fortuna crítica será Pedro de Noguera. Noguera era más ensamblador y arquitecto, que escultor propiamente dicho, aunque la obra escultórica documentada es bastante extensa e interesante, pero no toda se ha conservado. Debió nacer en Barcelona, entre 1580 y 1590, trasladándose joven a Sevilla, donde debió formarse, y hacia 1613 ya contratada allí algunas obras de ensamblaje y escultura no identificadas³⁷. De allí saltó al continente americano estableciéndose en Lima, donde se sabe que poseía tienda desde 1619³⁸. En pocos

años se debió convertir en jefe de las obras que se estaban haciendo en la catedral, gracias a la protección del escultor Martínez de Arrona, al que sabemos que sucede en el cargo de maestro mayor de obras tras su muerte en 1638. Noguera realizará en 1620 varias esculturas de tipo procesional para la cofradía de Nazarenos de Ica. Antes, en 1607, contrataría otro paso procesional para la localidad de Callao con el mismo pasaje, añadiéndole la Virgen y San Juan y que debía de tener como modelo las imágenes del convento de Santo Domingo de Lima.

Hacia 1620 se hace cargo de la sillería de coro del templo de San Agustín. En ese mismo año acepta la realización de un remate, que debía ser enviado al monasterio de agustinas de Santiago de Chile, y que debía de incluir un “Cristo resucitado con unos serafines y nubes alrededor”³⁹. En 1630, Juan Yáñez le encarga una serie de imágenes para el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Lima.

En la catedral realizó algunas obras de las cuales se conservan muy pocas. En 1632 fue nombrado maestro mayor y arquitecto de la ciudad, lo que reafirma su prestigio quedando como maestro indiscutible tras la muerte de Martín Alonso de Mesa (1626) y la marcha de Ortiz de Vargas y Gaspar de la Cueva. En 1634 concierta con los mayordomos de la cofradía de Aguas Santa, en el convento de la Merced de Lima, la realización de un retablo⁴⁰ y con el doctor Sancho de Paz, racionero de la catedral, una imagen de un crucificado “de dos varas de alto...con una cruz tosca bien hecha”, para colocarlo en un altar que estaba en la entrada de la sacristía y que pudiera corresponderse con uno que está hoy en día en ese lugar.

A partir de la década de los 40, se va unir al fundidor Rivas y va a encargarse de la realización de distintos elementos decorativos para el exorno de espacios urbanos y obras efímeras. Parece que está activo hasta 1655, falleciendo

el 19 de febrero de 1656, según consta en el segundo libro de defunciones de la iglesia de San Sebastián⁴¹.

A Luis Ortiz de Vargas, (Cazorla 1588 – Sevilla, 1649) se le considera un magnífico arquitecto de retablos y escultor. Hacia 1610 se encuentra en Sevilla, probablemente en el taller de Martínez Montañés, del cual se ve la influencia en muchas de sus obras. Hacia 1618 debió de emprender el viaje al Nuevo Mundo, pues en 1619 ya se encontraba en Lima, en cuya ciudad parece que se han perdido los retablos que contrató, participando también en la sillería de la catedral. El 15 de marzo de 1627, al año de iniciarse las obras de la sillería,

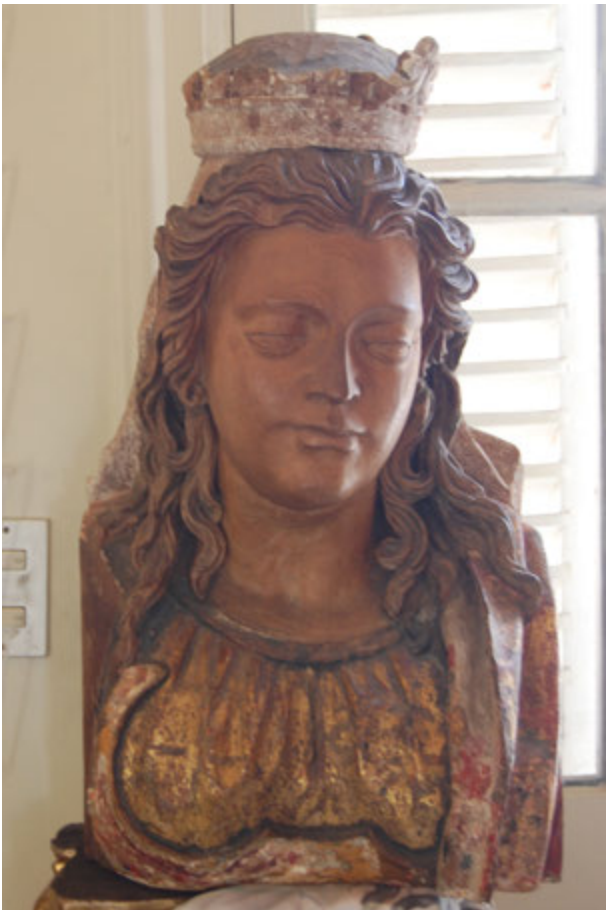


Fig. 9. Anónimo sevillano. Busto de Virgen. Madera tallada. ¿Luis Ortiz de Vargas? Primer tercio del siglo XVII. Museo Pedro de Osma de Lima, Perú. Fotografía: Autor.



Fig. 10. Atribuido a Pedro de Noguera. San José. Primer tercio del siglo XVII. Madera tallada y dorada. 97 x 52 cm. Museo Pedro de Osma de Lima, Perú. Fotografía: Autor.

firmó con Noguera para entregarle la mitad de lo que estaba convenido “por su poca salud y el no tener el avío necesario para cumplir a lo que estaba obligado”, dicho en palabras de Noguera⁴². En 1628 volvió a Sevilla y reanudó sus actividades artísticas. Atribuimos ahora a Ortiz de Vargas⁴³ el busto de una *Virgen* en el Museo de Pedro de Osma de Lima que hace unos años catalogamos como de escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII, en cambio, el *san José* del mismo museo, lo atribuimos a la órbita de Pedro de Noguera⁴⁴.

Por último, Luis de Espíndola nació hacia 1600 y probablemente ya estaba en la ciudad en 1619 con el grupo de escultores anteriormente mencionados. También como otros trabajó en la sillería de la catedral de Lima, pero parece que con cierto hartazgo marchó con de la Cueva hacia Potosí. Hacia 1646 estaba de nuevo en Lima. En 1654, Juan de Betancur encargó a Espíndola un Cristo resucitado para el pueblo de Mochumí; realmente por esta sola obra, aunque algo anacrónica estilísticamente y totalmente repolicromada, merece la pena mencionar a Espíndola. En 1661 haría las andas para el Cristo yacente de la hermandad de la Soledad limeña. El 25 de febrero de 1670 falleció en Lima.

4. EL BARROCO PLENO

Dentro de lo que podríamos calificar como barroco pleno, iniciado a mediados del siglo XVII, seguimos encontrando artistas y obras venidas de la península, aunque en menor medida al ir siendo progresivamente sustituidos por los autores locales.

Bernardo Pérez de Robles⁴⁵ es un magnífico escultor salmantino (1621-1683). En Sevilla pudo permanecer dos o tres años antes de embarcar a América. Gracias a Harth-Terré, sabemos que hacia 1644 llegaría a Lima en compañía de Alonso Ortiz de Sotomayor, donde se le conoce como Bernardo de Robles y Lorenzana. Tiene documentada la *Inmaculada* en la capilla de la Concepción en la catedral en 1655⁴⁶. Ramos Sosa le ha atribuido varios crucificados, entre ellos el *Calvario* en el monasterio de Santa Clara, también en Lima, y el de la *Compañía* de Ayacucho⁴⁷. Parece ser que trabajó en Lima hasta el año 1657. Luego en Arequipa realizaría el *crucificado de la Vera Cruz* del templo de Santo Domingo y Ramos Sosa le atribuye el *Cristo Yacente* de la misma iglesia y el *Crucificado* de la Compañía de la misma localidad.

Ramos Sosa desconoce los motivos de su vuelta a España⁴⁸, quizás ya había conseguido una cierta

fortuna⁴⁹, y lo volvemos a ver trabajando en el *Cristo de la Agonía* en la capilla de los terciarios de Salamanca de 1670. Aduce que quizás otro factor fue la muerte en 1669 de su compañero Asensio de Salas. Desde 1663 hasta 1670 no tenemos datos, con lo cual su vuelta a España pudo producirse antes⁵⁰.

Ramos Sosa opina que este escultor “puede convertirse en una de las claves de la escultura peruana del seiscientos” por el *Crucificado* de la Compañía de Ayacucho, fechado hacia 1650⁵¹. También obras que siguen siendo anónimas como el *Cristo de la Reconciliación* de la iglesia de las Nazarenas de Lima, por el tratamiento tan barroco y poca tela del sudario, así como el escorzo del mismo, que recuerda a obras pictóricas de Rubens o Van Dick⁵², podría ponerse en la órbita de Pérez de Robles.

En otras zonas encontramos a algunos escultores como Juan Jiménez de Villarreal, probablemente de origen español, que se establece en Cuzco, donde habría trabajado entre 1673 y 1677 en la monumental sillería de la catedral junto a otros escultores nativos como Melchor Huamán por encargo del obispo Mollinedo. Algunos sitiales suyos, como el *San Roque*, dan idea de cierta capacidad técnica y buen hacer compositivo, con influencias sevillanas de Montañés o incluso José de Arce.

5. CONCLUSIONES

En el presente trabajo, hemos revisado los principales escultores que emigraron y trabajaron en el virreinato del Perú a partir de la segunda mitad del siglo XVI, aunque los más destacados llegarían durante la primera mitad del XVII.

Cómo hemos podido comprobar, el mercado americano fue una opción profesional muy atractiva para los artistas hispanos, bien a través de la exportación de obras o desplazándose en busca de mejor fortuna a estas tierras, donde crearon

sus propios talleres. Allí contaron con la ayuda de criollos o incluso indígenas, que empezaron a trabajar con esta nueva plástica y estilo, adaptándola poco a poco a sus gustos y necesidades.

Algunos de estos artistas llegaron a tener una vida desahogada, con un taller importante y numerosos encargos que les dieron relativa tranquilidad económica, aunque la realidad de la mayoría de los escultores en Perú era la de unas circunstancias vitales penosas y pocos bienes.

Nos hemos centrado en las esculturas exentas, de la extensa producción escultórica de artistas españoles. En cualquier caso, la producción de otro tipo de labores como relieves de sillerías

de coro, pulpitos o retablos merecen sin duda otra publicación.

Hemos podido revisar la autoría de algunas de dichas obras, como el *Cristo de la Conquista* de la iglesia de la Merced limeña o el *Cristo atado a la columna* en el monasterio de los Descalzos del Rimac, que consideramos cercanos al quehacer de Gaspar de la Cueva. Igualmente, realizamos nuevas atribuciones como el *san José* del museo Pedro de Osma, que dimos a conocer en su día, pero reubicamos ahora en la órbita de Pedro de Noguera. También, se han revisado algunas antiguas atribuciones, con las que no estamos de acuerdo, o se ha incidido en nuevos matices de obras ya estudiadas.

NOTAS

¹RIBERA, Adolfo Luis y SCHENONE, Héctor H. *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1948, pág. 24.

²DE MESA, José y GISBERT, Teresa. *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972, pág. 17.

³SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José María. "Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 103 (2013), pág.189.

⁴ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. "El escultor sevillano Cristóbal de Ojeda y su partida al Perú". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 25-2 (2013), pág. 871.

⁵Se conserva una imagen de *Nuestra Señora de Gracia* que se cree perteneció al retablo mayor de dicho cenobio y que hizo el escultor, siendo una de las primeras obras atribuidas a él. HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles en el virreinato del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1977, pág. 24.

⁶ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. "El escultor sevillano Cristóbal de Ojeda...". Op. cit., pág. 872.

⁷BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "Escultores y esculturas de Sevilla en el virreinato del Perú. Siglo XVI". *Separata de Archivo Hispalense* (Sevilla), 220 (1989), pág. 278.

⁸Para conocer más de este autor se puede consultar la reciente publicación de VALIÑAS LÓPEZ, Francisco. "La escultura española en la real audiencia de Quito". En: GILA MEDINA, Lázaro (Coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2013, págs. 412-413.

⁹CORAZÓN DE MARÍA, Sor Catalina. *Reseña histórica del convento e iglesia de Nuestra señora de Copacabana*. Lima: Servicios Gráficos Leyton, 1993.

¹⁰RAMOS SOSA, Rafael. "Nuevas noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 16 (2003), pág. 453.

¹¹RAMOS SOSA, Rafael. "Ver con la vista de la imaginación: la escultura: entre el icono y la belleza". En: MUJICA PINILLA, Ramón (Ed.). *San Pedro de Lima: iglesia del antiguo colegio máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2018, pág. 291.

¹²GISBERT, Teresa, y DE MESA, José. "La escultura en Cusco...". Op. cit., pág. 205.

- ¹³RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor Juan Simón: discípulo y esclavo de Montañés". En: *Migraciones y rutas el Barroco*. Bolivia: Fundación Visión Cultural, 2014, págs. 37-45.
- ¹⁴RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573-Lima 1626)". *Anales del Museo de América* (Madrid), 8 (2000), pág. 46.
- ¹⁵RAMOS SOSA, Rafael. "Corrientes artísticas en la escultura limeña. Nuevas obras y artistas: 1580-1610" En: GILA MEDINA, Lázaro (Coord.) *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010. "Corrientes artísticas en la escultura limeña...". Op. cit., pág. 495.
- ¹⁶ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "La escultura en Trujillo". DE LAVALLE, José Antonio (Dir.). *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pág. 166.
- ¹⁷Mal identificado con el que trajo Pizarro en la entrada de Lima. Esta obra fue citada por Jesús Porres en el 1.º Congreso Internacional *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico* en la ponencia titulada "Envío de imágenes devocionales andaluzas al Virreinato de Perú", el 30 de junio de 2015. Este tipo de leyendas, como los supuestos regalos de Carlos V de imágenes marianas a diferentes ciudades, queda un poco en entredicho debido a diferencias cronológicas tras un estudio estilístico. MÚJICA PINILLA, Ramón. *Los Cristos de Lima: esculturas en madera y marfil, s. XVI-XVII*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.
- ¹⁸En esta iglesia debemos observar una serie de esculturas que se han catalogado mal por la historiografía tradicional, como son el retablo de la Inmaculada a los pies de la iglesia. Hace unos años ha sido atribuido a Pedro Muñoz de Alvarado por el investigador Antonio San Cristóbal, y luego corroborado por CHUQUIRAY, Javier. *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII: El grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2015, pág. 158. También en el claustro hay un retablo de la *Virgen de la Merced* que pueda ser obra de esos artífices montañesinos emigrados a Perú.
- ¹⁹Con medidas de 1,20 metros.
- ²⁰HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles...* Op. cit., pág. 120.
- ²¹Ramos Sosa ha publicado un pequeño texto del *Cristo del Auxilio*, citando lo que se sabe hasta ahora del tema. Cfr. RAMOS SOSA, Rafael. "La fama de Montañés y su escuela en Hispanoamérica". En: *Montañés, maestro de maestros* (catálogo de exposición). Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, 2019, págs. 47-61.
- ²²Del conjunto original quedan el relieve de la *Oración en el Huerto*, el relieve de *Jesús con la cruz a cuestas*, la *Piedad*, el *Ecce Homo* y el *Cristo atado a la columna*.
- ²³HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles...* Op. cit., pág. 127.
- ²⁴Ibidem, pág. 121.
- ²⁵PORRES BENAVIDES, Jesús. "Escultores y esculturas en el Virreinato de Perú a comienzos del Barroco". *Revista del Instituto Riva-Agüero* (Lima), 2 (2018), pág. 177.
- ²⁶RAMOS SOSA, Rafael. "Corrientes artísticas en la escultura limeña...". Op. cit., pág. 499.
- ²⁷El documento en cuestión dice así "este sancto cruxifixo es de mano de Martin Alonso de Mesa escultor acabole el mes de marzo de 1619". Cfr. RAMOS SOSA, Rafael. "El Crucificado de la Sangre: obra de Martín Alonso de Mesa en Lima". *Laboratorio de Arte* (Sevilla) 29 (2017), págs. 811-818.
- ²⁸RAMOS SOSA, Rafael. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias". *Revista Histórica* (Lima), 1 (2003), págs. 181-206.
- ²⁹CHUQUIRAY GARIBAY, Javier. "Vicisitudes económicas y sociales del oficial...". Op. cit., pág. 79.
- ³⁰RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628)". En: GILA MEDINA, Lázaro (Coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2013, pág. 426.
- ³¹Ibidem, pág. 427.

- ³²LEAÑO, Laura Paz. "Gaspar de la Cueva, la perfección en la escultura colonial". En: Correo del Sur, 11/08/2019. Disponible en: https://correodelsur.com/ecos/20190811_gaspar-de-la-cueva-la-perfeccion-en-la-escultura-colonial.html. [Fecha de acceso: 30/10/2020].
- ³³Donde también se le puede atribuir una inmaculada algo desfigurada por intervenciones posteriores.
- ³⁴TORREJÓN DÍAZ Antonio. "Jesús Nazareno (El Silencio)". En: TORREJÓN DÍAZ, Antonio y ROMERO TORRES, José Luis. *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús*. Sevilla: Tartessos, 2005, vol. III, págs. 246-252.
- ³⁵Mide 40 x 75 cm. STRATTON-PRUITT, Suzanne y RAMOS SOSA, Rafael. *La madera hecha Dios. Arte, fe y devoción en torno a la pasión de Cristo* (catálogo de la exposición). Lima: Municipalidad de Lima, 2016.
- ³⁶Obra firmada al interior de la imagen en un papel.
- ³⁷BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII". En: VV.AA. *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito, 1991, pág. 89.
- ³⁸CHUQUIRAY GARIBAY, Javier. "Vicisitudes económicas y sociales del oficial...". Op. cit., pág. 72.
- ³⁹HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles...* Op. cit., págs. 135-136.
- ⁴⁰Ibidem, pág.142.
- ⁴¹GALLARDO MONTESINOS, Rafael. *El escultor y arquitecto de retablos Luis Ortiz de Vargas (h. 1588/1590- 1649)*. Trabajo fin de máster. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020, pág. 31.
- ⁴²SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral de Lima". *Revista Histórica* (Lima), XXXIII (1981-1982), págs. 266-268.
- ⁴³GALLARDO MONTESINOS, Rafael. *El escultor y arquitecto de retablos Luis Ortiz de Vargas...* Op. cit., pág. 94.
- ⁴⁴PORRES BENAVIDES, Jesús. "Escultores y esculturas...". Op. cit., pág. 184.
- ⁴⁵RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 37 (1971), págs. 311-325. Ver también RAMOS SOSA, Rafael. "Un especialista en crucificados: la obra del escultor Bernardo Pérez de Robles en Arequipa". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 12 (2000), págs. 153-162.
- ⁴⁶SAN CRISTÓBAL, Antonio; "El retablo de la Concepción de la catedral de Lima". *Historia y Cultura* (Lima), 15 (1982), págs. 91-108.
- ⁴⁷En el monasterio de las Nazarenas de Lima conservan un crucifijo de marfil, datable en el último tercio del siglo XVII, que se parece al de la iglesia de la Compañía de Ayacucho y que quizás pueda ser obra de Pérez de Robles.
- ⁴⁸RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú (1644-1679)". *Boletín del Museo Nacional de Escultura* (Valladolid), 2 (1998), pág. 11.
- ⁴⁹Ramos Sosa apunta que en octubre de 1662 realiza un préstamo a Álvaro de Cardona por importe de casi 24.000 pesos que se lo devuelve al año siguiente.
- ⁵⁰Quizás pudo realizar el *Cristo de la Buena Muerte* de Cádiz, con el que tiene algunas afinidades, aunque el único dato fehaciente que tenemos sobre esta imagen es el encargo en 1649 por el padre agustino Alonso Suarez por el importe de 300 ducados, pero no aparece el nombre del autor, noticia que complica la autoría de Pérez de Robles. Son varias las atribuciones que tiene este Cristo a Martínez Montañés, Alonso Cano, José de Arce o Alfonso Martínez.
- ⁵¹RAMOS SOSA, Rafael. "El Crucificado de la Compañía de Ayacucho (Perú): una propuesta de atribución a Bernardo Pérez de Robles". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 11 (1998), págs. 511-520.
- ⁵²BERNALES BALLESTEROS, Jorge "La escultura en Lima, siglos XVI- XVIII...". Op. cit., pág. 114.

SAN PEDRO Y SAN PABLO, UNA PAREJA DE CUADROS DE MURILLO

SAINT PETER AND SAINT PAUL, TWO PORTRAITS BY MURILLO

Resumen

Por desgracia, a veces no se cuenta con suficiente apoyo documental en la investigación histórica. Esto ha propiciado que dos cuadros realizados por Murillo, un San Pedro y un San Pablo, hasta ahora se intuyera que debieron formar un conjunto pictórico fundamentándose en la hipótesis de los expertos en la obra de Murillo. Sin embargo, no había una prueba escrita que lo documentase. En este trabajo aportamos la confirmación documental que apuntaría que ambos se realizaron como un conjunto.

Palabras clave

Murillo, San Pablo, San Pedro, Sevilla, Vera Cruz.

**Víctor Daniel Regalado
González-Serna**

Universidad de Sevilla. España.

Profesor de Geografía e Historia por la Junta de Andalucía. Doctorando en Historia Moderna por la Universidad de Sevilla.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 02/I/2021
Fecha de revisión: 26/IV/2021
Fecha de aceptación: 27/IV/2021
Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

Unfortunately, sometimes historical investigations do not have enough supporting material. These circumstances have made that two pictures, one Saint Peter and one Saint Paul, were thought to be a pictorial set only based on the hypothesis by experts in Murillo's painting. Nevertheless, there was not any document which could confirm this theory. This paper contributes the documentary evidence validating that these two portraits were a set.

Key words

Murillo, Saint Peter, Saint Paul, Seville, Vera Cruz.

ORCID: 0000-0003-0951-3032

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0011>

SAN PEDRO Y SAN PABLO, UNA PAREJA DE CUADROS DE MURILLO

Entre otros elementos contradictorios en los últimos años se ha desarrollado uno específico relacionado con el análisis de dos cuadros de Murillo. El primero de ellos es un San Pedro conservado hoy día en el Museo de Bellas Artes de Oviedo. Sobre este lienzo hasta ahora se sospechaba que debió pertenecer a una serie de obras o a algún tipo de conjunto pictórico. Recientemente, como veremos más abajo, se ha atestiguado que este cuadro tiene las mismas medidas y proporciones que otro lienzo cuyo protagonista es San Pablo, de propiedad privada y subastado en el mercado británico en el año 2008. Originalmente esta segunda obra estuvo atribuida al taller de Murillo en vez de a su mano como, sin embargo, sí acreditan actualmente los expertos. La consecuencia de esto ha sido llevar a considerar que ambos cuadros, por sus características tan similares, los debió realizar Murillo siguiendo un mismo encargo¹. Sobre esta hipótesis, por desgracia, no había hasta ahora una prueba documental que así lo pudiera confirmar ante la comunidad científica².

Para iniciar nuestro análisis debemos precisar que no es raro que prebendados del cabildo catedral de Sevilla poseyeran algún Murillo,



Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo. San Pedro. Óleo sobre lienzo. Entre 1670-1675. Museo de Bellas Artes de Oviedo. Oviedo. España. Fotografía: Mena Marqués, Manuela y Albarrán Martín, Virginia. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Santander: Fundación Botín, 2015, pág. 482.



Fig. 2. Bartolomé Esteban Murillo. San Pablo. Óleo sobre lienzo. Entre 1670-1675. Colección Particular. Ubicación desconocida. Fotografía: Mena Marqués, Manuela y Albarrán Martín, Virginia. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Santander: Fundación Botín, 2015, pág. 482.

Valdés Leal o Zurbarán entre otros cuadros de pintores reconocidos, así como otros cientos de lienzos cuyos autores desconocemos por ignorarse sus nombres en la documentación. No nos detendremos en ello aquí ya que le dedicaremos un apartado específico en otra parte. Asimismo, se ha venido trabajando por la historiografía el coleccionismo de este grupo social y en la época concreta que podemos denominar como “murillesca”³.

Aquí nos centraremos en un caso particular, el del canónigo Francisco Osorio y Martel y su colección artística conocida gracias a su testamento⁴. Este prebendado no disfrutaba, parece ser, de una colección especialmente amplia, aunque sí contaba con algunas piezas interesantes. Su colección privada sumaba seis obras

principales. Además de las citadas pinturas de San Pedro y San Pablo tenía otras dos de temática mariana junto a un lienzo de la Natividad y un retrato de la Madre Francisca Dorotea. Desconocemos si había alguna más de menor valor ya que no contamos desgraciadamente con su inventario de bienes⁵.

Interesan aquí dos obras concretas, el San Pedro y el San Pablo. Además, son las únicas dos obras en las que se nombra al autor en la documentación, como de otra forma solía ser habitual al inventariar cuadros de autores reconocidos. Sus obras se diferenciaban así de las menos valoradas cuando efectuaban un inventario. Antes de centrarnos en el análisis de las dos imágenes debemos desarrollar unos apuntes biográficos de su dueño, el canónigo Osorio.

Este canónigo nació en la misma ciudad de Sevilla y fue bautizado el 12 de junio de 1695 en la parroquia de San Martín⁶. Provenía de una familia que poseía diversos hábitos militares como el de Calatrava o el de Santiago, así como varias familiaturas del Santo Oficio, una veinticuatría hispalense e, incluso, contaba con un pariente muy lejano que también ocupó un canonicato en Sevilla y que, posteriormente, consiguió un ascenso episcopal⁷. En definitiva, estamos ante alguien que formaba parte de una familia bien posicionada que se encontraba en un claro proceso de ascenso social.

Francisco de Osorio contaba 24 años cuando ingresó durante 1719 en el cabildo catedral de Sevilla como mediorracionero⁸. Fue en 1739, con 44 años cuando consiguió el ascenso a una ración entera⁹. Ocupó esta prebenda hasta que promocionó a un canonicato cuando tenía 62 años, concretamente en 1757¹⁰. Residió finalmente este canonicato hasta que falleció el 25 de agosto de 1770, con 75 años. De hecho, sabemos que habitaba en esos entonces en la collación de Santa Cruz y que fue sepultado delante de la capilla de San Pablo de la catedral de Sevi-

lla¹¹. Es muy posible que el canónigo viviera en una casa que era propiedad de la fábrica de la catedral de Sevilla en la calle de las Cruces al menos desde 1723¹².

El canónigo Osorio redactó su testamento el 13 de agosto de 1767, tres años antes de morir, estando completamente sano. A su postrera voluntad se añadió más tarde, ya después de expirar, una memoria firmada de cinco folios que dejó con el fin de componer con mayor detalle el destino de su legado¹³. Gracias al análisis de su testamento podemos ver que no fue un hombre especialmente rico, pero que sí debemos considerar bastante acomodado tanto por su posición social, como por los bienes que declaró en su legado.

De esta forma, sabemos que Francisco de Osorio poseyó algunas propiedades urbanas en La Pajería y que las arrendaba a terceros¹⁴. Conocemos también que a fines de la década de 1720 disfrutó de alguna otra propiedad de la fábrica de la catedral arrendada temporalmente en la calle del Agua que, posiblemente, estuvo destinada al subarriendo¹⁵.

Como buen componente de la élite social hispalense, Francisco de Osorio también gozaba de una hacienda de campo, en su caso en el término de Umbrete¹⁶. Desconocemos si poseyó alguna propiedad rural más, aunque sí sabemos que administró el patrimonio de su sobrino Juan de Osorio, huérfano que estuvo a su cargo¹⁷. Por tanto, podemos tener presente que el canónigo Osorio mantuviera alguna actividad agrícola y comercial con los productos cosechados en sus tierras¹⁸.

Estas posesiones, además de otras de carácter financiero, configuraban una economía holgada a su dueño teniendo en cuenta los parámetros de riqueza de la élite social hispalense¹⁹. No obstante, sabemos que el canónigo se hizo cargo en vida de dos hermanas suyas. Una se llamaba

Florentina y convivía con el mismo Francisco de Osorio. A ella decidió otorgarle por manda testamentaria 6.000 reales en efectivo y unas joyas. La otra hermana se llamaba Jerónima y decidió mandarle 3.000 reales en efectivo y una talla de Nuestra Señora de los Dolores con corona y cuchillos de plata²⁰. Asimismo, tampoco se olvidó del sobrino huérfano del que hemos hablado, sobre quien declaró que “siempre he tenido gran cariño desde pequeño a mi sobrino Juan José Osorio, hijo de su hermano José Osorio” y al que le dejó un reloj de oro de uso del canónigo además de haberlo mantenido económicamente en vida²¹.

En definitiva, el canónigo Osorio dejó una serie de mandas destinadas a su familia y nombró heredera de sus bienes a la catedral de Sevilla a cambio de ciertas obras de caridad y unas pensiones vitalicias que debía administrar la mesa capitular para ayuda de sus familiares más necesitados²².

Por supuesto, también ordenó una serie de mandas que podemos denominar caritativas y destinadas a organizaciones religiosas. En concreto destinó unas obras de arte a varias instituciones. La primera de ellas que encontramos al leer su testamento fue “un cuadro de Nuestra Señora de la Minerva, con moldura dorada, que se dé a el Real Convento de San Pablo”²³. Tenemos después también la donación de otro “cuadro de dos varas sin molduras que es original de dicha madre (Venerable Madre Francisca Dorotea), a el Convento de Nuestra Señora de los Reyes”²⁴. La tercera manda, que es la que ha dado pie al presente artículo, dice lo siguiente: “Ítem, manda que los dos cuadros de San Pedro y San Pablo de vara y media con moldura azul y dorada que son de mano de Murillo, se den a la capilla de la Santa Vera Cruz, sita en el Convento de San Francisco para que se pongan en ella”²⁵.

Ya hemos dicho previamente que no es extraño encontrar la posesión de obras de Murillo por

parte de miembros del cabildo catedral hispalense²⁶. Asimismo, es sobradamente conocida la relación del pintor y sus obras con el cuerpo capitular, así como con la propia institución²⁷. El propio hijo de Murillo, llamado Gaspar, como es sabido, formó parte del cabildo ocupando un canonicato, manifestando de esta manera la estrecha relación entre el pintor y la institución²⁸. Podemos tomar como lógico y previsible que su hijo poseyera obras de su mano. Y es conocido el mecenazgo de otros miembros del cabildo, siendo claro el caso del canónigo Justino de Neve o de los hermanos Paiba como grandes poseedores de murillos, habiendo luego una serie de prebendados con un lienzo o dos del mismo pintor²⁹.

En definitiva, queremos señalar que no tiene nada de especial encontrar una referencia murillesca en un testamento o en los inventarios de bienes de miembros del cabildo catedral hispalense. Sin embargo, tal como vamos a ver en este caso, esas tres líneas de la manda testamentaria presentan unas características especiales que nos permiten argumentar lo que exponemos en este trabajo.

Volviendo brevemente a la historia de nuestro canónigo, si no olvidamos su año de nacimiento, 1695, no fue físicamente posible que el encargo de estas obras fuera suyo. De hecho, los expertos en la obra pictórica de Murillo fechan estos dos cuadros entre los años 1670 y 1675³⁰.

Llegados aquí debemos cuestionarnos cómo llegó a poseer Osorio los dos cuadros, ¿los heredó, tal vez de sus padres, o los adquirió? Ambas posibilidades existen debido a la posición de su familia y a la del propio individuo. No disponemos del testamento de sus padres, que cronológicamente sí pudieron ser los primeros propietarios por coetaneidad. O tal vez, siguiendo el ejemplo de otros prebendados con gusto por la colección pictórica, Osorio pudo hacerse con los cuadros por el simple deleite

estético. Como no consta que se hiciera un inventario de bienes tras su muerte, quizás su colección real fuera mayor que las seis obras conocidas por sus mandas testamentarias, dejando recogido en su memoria el destino de sólo los cuadros que consideraba más especiales. En definitiva, no sabemos cuándo ni cómo llegaron los dos cuadros a ser propiedad del canónigo, pero lo que sí podemos saber con certeza, y por tanto afirmarlo, es que al menos fue el segundo propietario de estas obras.

Entonces, superado el cómo pudieron llegar los cuadros a ser propiedad de Osorio, debemos tener en cuenta la siguiente cuestión. Y es que confirmaríamos gracias al registro documental de la manda testamentaria que ambos cuadros forman una pareja. Es cierto que cabe la posibilidad de que no fueran un lote, pero sería mucha casualidad que el canónigo los referencie precisamente juntos en su manda y tuvieran las mismas medidas y molduras. La cuestión, que como historiadores nos aborda llegado a este punto, debe ser otra: ¿podemos estar seguros de que no se trata de otros cuadros los que poseyó el canónigo Osorio y no los que citamos aquí?

Sabemos que los dos cuadros eran, en principio, murillescos y, segundo, que apenas 35 años más tarde de la donación hecha por el canónigo, llegaron los franceses a la ciudad de Sevilla. Esto ya justificaría que los cuadros se expoliaran y llevaran fuera siguiendo el camino de otros muchos lienzos no ya de Murillo, sino del resto de la plantilla pictórica peninsular. Este suceso es el primer elemento a considerar como causa de la pérdida de los cuadros por parte de la Hermandad de la Vera Cruz.

Existen conocidas referencias al expolio artístico francés en la ciudad de Sevilla siendo una ciudad especialmente castigada por esta práctica. Destaca el despojo de los murillos de la capilla del Hospital de la Caridad, situada a

sólo unos cientos de metros en línea recta de donde se encontraba la Casa Grande de San Francisco, actual Plaza Nueva³¹. Aunque de menor importancia, parece ser que la capilla de la Vera Cruz, al menos hasta los primeros años del siglo XIX, tuvo una interesante colección pictórica. Consta que destacaban hasta catorce lienzos firmados por manos de primer orden como las de Pacheco, Herrera el Viejo o del mismo Murillo³². Por desgracia, no indica Amores en su investigación la temática representada en dichas obras, quizás por no aludirlo la documentación conservada. De esta manera, no sabemos ni el número de Murillos que colgaban en las paredes de la capilla al iniciarse el siglo XIX, ni tampoco el tema representado. Pudo advertir Amores, en su investigación, que los archivos históricos de la hermandad se encuentran muy fragmentados y dispersos para el periodo en el que nos referimos, dificultando cualquier investigación. Por ello, la labor de investigación sobre esta capilla se ha visto dificultada en el sentido artístico debido a la pérdida de las obras, ya que no se pueden conocer sus características por esa falta de documentación³³.

Tras exponer estas complicaciones, constan informaciones sobre que la mayor parte de las pinturas que se encontraban en la capilla de la Vera Cruz fueron requisadas por las autoridades francesas. Fue ejecutado dentro del proceso general en perjuicio de gran parte de las instituciones religiosas de la ciudad, depositándolas posteriormente en el Real Alcázar de Sevilla. En el caso de la Vera Cruz, se pudieron salvar sólo algunas de ellas gracias a la intervención de hermanos que las ocultaron para protegerlas, como sucedió con las tallas principales de la hermandad³⁴. Conociendo los gustos artísticos de las autoridades francesas, destacando el caso del mariscal Sault, el San Pedro y el San Pablo, que donó el canónigo muy probablemente por ser de Murillo, formaron parte de los lienzos robados a la capilla de la Vera Cruz³⁵.

A pesar de que con seguridad las obras fueran expoliadas por los franceses, debemos tener en cuenta un segundo factor. Recordemos que el lugar donde se colgaron los lienzos por mandato del canónigo, se encontraba en el desaparecido convento de San Francisco. Este complejo sufrió en el año 1810 un fuerte incendio que precisamente afectó al sector donde se localizaba la capilla de la Vera Cruz, dañándola seriamente. Si las pinturas no fueron robadas por los franceses posiblemente se hubieran perdido³⁶. Esto aporta una segunda motivación para que las obras se separasen, vendiesen o perdiesen en el caso de que hubieran sobrevivido al incendio.

Esto último conduce a un tercer factor que debemos considerar. La Hermandad de la Vera Cruz tras la Guerra de Independencia entró en una larga decadencia que fue incrementándose a lo largo del siglo XIX. Tras sufrir el incendio, la hermandad se trasladó temporalmente desde su capilla a la de los Burgaleses, en el mismo convento³⁷. Desde entonces la hermandad procuró reparar su vieja capilla para devolverle todo el esplendor, culminando el proyecto a inicios del año 1840, casualmente sólo unos meses antes del decreto de demolición del convento por parte del Ayuntamiento de Sevilla³⁸. Debido a la pérdida de su sede, la hermandad debió buscar residencia en la iglesia de San Alberto, donde quedó instalada hasta su último y más reciente vaivén, reubicándose definitivamente a mediados del siglo XX en la capilla del Dulce Nombre, en la calle Cristo de la Vera Cruz. La hermandad no portó consigo los cuadros que estudiamos en este trabajo tal como podemos observar al visitar su sede actual³⁹.

Llegados a este punto debemos contrastar qué cuadros se conocen de Murillo con esta misma temática⁴⁰. Necesitamos descartar que el San Pedro y el San Pablo que estamos tratando no sean otros que los citados en este trabajo. Se sabe que existió un boceto de un San Pedro, pero se desconoce si llegó siquiera a realizarse

en forma de lienzo por el pintor. De hecho, se piensa por los expertos que casi con toda seguridad no llegó a ser realizado. Se ha estimado, también por los entendidos en la materia que el boceto podría formar parte de un proyecto planteado para un encargo realizado por el cabildo catedral de Sevilla, pero que no se ejecutó por alguna razón desconocida. El boceto se conserva en Londres y en él podemos ver a San Pedro arrodillado ante Cristo⁴¹.

Se conocen cuatro obras más de la misma temática de Murillo que se encuentran desperdigadas, dos por España, uno en París y sólo uno en Sevilla, conservado en su lugar original. Uno de ellos actualmente está en Bilbao. Este cuadro hasta mediados del siglo XX formó parte de una colección privada extranjera. Además, no se conoce, por desgracia, cuál fue el fin que dio origen al encargo de este cuadro. Existe un segundo *San Pedro*, conservado en París, y del que tampoco se conoce el destino para el que fue realizado, habiendo poca información aún sobre sus orígenes.

Un tercer *San Pedro* es el único que hoy día puede verse en Sevilla. Es el conservado en el Hospital de los Venerables Sacerdotes, institución para la que fue realizado y que tras un largo periplo por fin regresó hace años a su lugar original⁴².

El cuarto *San Pedro*, finalmente, es el conservado entre los fondos del Museo de Bellas Artes de Oviedo. En un principio los estudiosos de Murillo habían dudado si se trataba de una obra solitaria o, por sus características, podría formar parte de un conjunto o, tal vez, incluso de un apostolado⁴³.

Tras este repaso podemos fijarnos en concreto en el *San Pedro* conservado en el Museo de Bellas Artes de Oviedo. Es así debido a que se ha distinguido que, probablemente, formaba parte de un conjunto. Sobre esa teoría, apun-

tada, como citamos, por Valdivieso, han surgido más tarde otras aportaciones teóricas gracias a distintos especialistas en la obra de Murillo como son Mena y Albarrán. Estas investigadoras añaden más pruebas que demuestran técnicamente esta teoría.

Siguiendo esta línea, estas investigaciones recientes han constatado que este *San Pedro*, que referimos precisamente, tiene las mismas características que un *San Pablo* conservado en una colección privada. El último cambio de titularidad se debió a su venta en Reino Unido en el año 2008 mediante una puja organizada por Christie's, conformando el lote número 151 de dicha subasta. Curiosamente en un principio este cuadro fue catalogado por error como una obra de la escuela de Murillo, quizás de algún discípulo de habilidades excelentes, pero no de la misma mano del maestro. Sin embargo, con posterioridad se ha atribuido por los expertos al pincel del propio Bartolomé Esteban⁴⁴.

Continuando esta teoría, se ha propuesto que posiblemente estos *San Pedro* y *San Pablo* formaban una pareja puesto que miden, como ya hemos avanzado antes nosotros, prácticamente lo mismo. En la propia manda del testamento del canónigo se observa que miden lo mismo, indicando que eran "dos cuadros de San Pedro y San Pablo de vara y media con moldura azul y dorada"⁴⁵. De hecho, las medidas de ambos lienzos son exactamente de 71 x 58 cm y 71,7 x 60,4 cm respectivamente⁴⁶. Teniendo presente la medida declarada por Osorio en su testamento debemos hacer la conversión de la vara y media teniendo en cuenta la equivalencia aproximada de unos 83 centímetros por una vara castellana. De esta forma, si hacemos el cambio a centímetros, aproximadamente serían unos 120 centímetros. Sin embargo, debemos admitir por la descripción que ambos lienzos no estaban desnudos puestos que tenían también una moldura azul y dorada idéntica y con ellas ganarían al menos unos 40 centímetros de longi-

tud, más que con el lienzo desnudo. Estaríamos, por tanto, en una franja en torno a los 80 centímetros de longitud. Podemos considerar que por redondeo, y porque muy posiblemente se diera una medida aproximada al dictar el testamento, fueran estas dos obras.

El factor de poseer ambos lienzos una moldura idéntica, fundamenta de nuevo que sendas obras se compusieran como conjunto. No siempre se enmarcaban los cuadros y tampoco era lo más habitual utilizar molduras nobles, tal como puede apreciarse en las descripciones. Sería lógico reservar unas molduras de mayor calidad para los cuadros más apreciados de la colección. Podemos así apoyar, mediante el análisis documental, las comprobaciones técnicas actuales.

Mena y Albarrán fundamentaron también su teoría presentando ambas imágenes enfrentadas para observar mejor cómo debió concebirse la disposición de las pinturas. De esta manera, se puede apreciar el sentido para el que fueron diseñadas por Murillo. Este ejercicio permite observar un fondo parecido y una luz que Mena y Albarrán estipulan que responde al objetivo de conseguir destacar las figuras y otorgar una lograda iluminación del doble dibujo. También señalan que la disposición de ambos santos se proyecta conjuntamente al espectador, siendo sus posturas en las escenas representadas complementaria-

mente. Se incentivaría esta sensación gracias a cómo portan los dos santos sus atributos específicos. San Pedro mantiene su llave en la mano derecha, mientras que con la izquierda aguanta un grueso libro cerrado. Su mirada se dirige al espectador. En cambio, San Pablo aguanta con el puño izquierdo el mango de su espada. Con la mano derecha soporta también un libro, aunque en este caso se encuentra abierto, y es hacia donde dirige la mirada el santo leyendo el texto. Ambos santos, además, mantienen inclinadas ligeramente las cabezas en dirección a su compañero, transmitiendo una cierta sincronía⁴⁷.

Por lo tanto, parece ser que los estudios formales llevados a cabo por especialistas apuntan, mediante el análisis estético y técnico de los lienzos, que ambos *San Pedro* y *San Pablo* efectivamente formaban un conjunto pictórico. Todo señala que la manda testamentaria de Osorio confirma documentalmente el origen de ambas obras de Murillo a modo de conjunto, conformando una pareja de cuadros. El registro escrito que presentamos aquí permite apoyar documentalmente lo que de momento era una teoría fundamentada en el análisis técnico. Hasta ahora, esta hipótesis no podía atenerse más allá de la teoría por falta de una prueba escrita que pudiera cimentarla para convertirla, por fin, en una afirmación, que estos *San Pedro* y *San Pablo* de Murillo sí conformaban una pareja de lienzos.

NOTAS

¹MENA MARQUÉS, Manuela y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*. Santander: Fundación Botín, 2015, págs. 482-484.

²Debo dar las gracias a la Dra. Marina Camino Carrasco y a Carmelo Jiménez Zubeldia por su inestimable ayuda.

³OLLERO PINA, José Antonio. "Los prebendados de la catedral de Sevilla y el coleccionismo en la época de Murillo (1601-1737)". En: PALOMERO PÁRAMO, Jesús. (Coord.). *Murillo y Sevilla (1618-2018)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018, págs. 111-136.

⁴AHPS (Archivo Histórico Provincial de Sevilla). Protocolos Notariales, 8.799, fols. 1435v-1438r.

⁵El análisis de inventarios de bienes se ha utilizado de manera provechosa, MARTÍN MORALES, Francisco Manuel. "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca (1600-1670)". *Hispalense* (Sevilla), 210 (1986), págs. 137-160. AGUADO DE LOS

REYES, Jesús. *Fortuna y miseria en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Biblioteca de temas Sevillanos, 1996; AGUADO DE LOS REYES, Jesús. "Patrimonio y economía familiar y fuentes notariales". En: OSTOS SALCEDO, Pilar y PARDO RODRÍGUEZ, María Luisa (Eds.). *En torno a la documentación notarial y a la Historia*. Sevilla: Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1998, págs. 67-74.

⁶Dice la fe de bautismo "El 12 de junio de 1695 en San Martín se bautiza a Francisco de Paula, hijo de Juan Osorio de los Ríos y Castilla y de Úrsula Martel de Porres. Padrino Pedro Osorio de los Ríos", ACS (Archivo de la Catedral de Sevilla). Secretaría, Expedientes de Limpieza de Sangre, F nº 88, fol. 61r.

⁷El canónigo con el que tuvo parentesco era Fernando de Quesada, aunque a veces aparece nombrado como de Lousada, ACS. Secretaría, Expedientes de Limpieza de Sangre, F nº 88, fol. 9v. Cabe añadir que el canónigo Quesada también poseía el arcedianato de Écija. Recibió la mitra gaditana en el verano de 1656, casi medio siglo antes de nacer nuestro protagonista, ACS. Secretaría, 385, fol. 25r.

⁸ACS. Secretaría, 384, fol. 65.

⁹ACS. Secretaría, AACC, 7.160, fol. 74r.

¹⁰ACS. Secretaría, 384, fol. 43.

¹¹AHPS. PN, 8.799, fols. 1.435v-1.436r.

¹²ACS. Mesa Capitular, 07.824, fol. 51r.

¹³AHPS. PN, 8.799, fols. 1435v-1438r. La memoria se encabezó con las palabras "Última voluntad de D. Francisco Osorio, sin revocación" y la dejó guardada en su papelera dentro de un libro, AHPS. PN, 8.799, fols. 1.437rv.

¹⁴AHPS. PN, 8.799, fol. 1.436v.

¹⁵ACS. Mesa Capitular, 07.827, fol. 59r.

¹⁶AHPS. PN, 8.799, fol. 1.438r.

¹⁷AHPS. PN, 13.135, fol. 1.591r.

¹⁸Debemos referenciar obras que analizan el modo de vida del alto clero hispalense respecto a su vinculación con el ámbito agrícola, GAMERO ROJAS, Mercedes. "Papel del clero sevillano en la actividad económica de finales del Antiguo Régimen: el mercado de la tierra". *Archivo Hispalense* (Sevilla), 219 (1989), págs. 125-150; CANDAU CHACÓN, María Luisa. *El clero rural de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla: Caja Rural de Sevilla, 1994; CANDAU CHACÓN, María Luisa. "Las formas de vida eclesiástica y las fuentes notariales". En: OSTOS SALCEDO, Pilar y PARDO RODRÍGUEZ, María Luisa (Eds.). *En torno a...* Op. cit., 1998, págs. 111-124. A veces las posesiones agrícolas de prebendados de la catedral de Sevilla podían alcanzar tan altos niveles que no es extraño que derivasen incluso en pleitos entre familiares, MELERO MUÑOZ, Isabel María y REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel. "Círculos de poder en el mundo nobiliario: Linaje, conflicto y mayorazgo. El caso de la familia Orozco en la Sevilla del XVIII". *Historia. Instituciones. Documentos* (Sevilla), 44 (2017), págs. 269-295.

¹⁹No es raro que contaran con administradores profesionales para tener un mejor rendimiento económico, REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, "Ajustando las cuentas. Administradores de prebendas y su relación con el cabildo catedral de Sevilla durante el siglo XVIII". En: IGLESIAS RODRÍGUEZ Juan José y MELERO MUÑOZ, Isabel María (Coords.). *Hacer Historia Moderna. Líneas actuales y futuras de investigación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020, págs. 293-303.

²⁰AHPS. PN, 8.799, fol. 1.438r.

²¹Ibidem, fol. 1438r. Sabemos que estuvo a cargo de su sobrino desde 1749, en AHPS. PN, 13.128, fols. 648r y 921r.

²²AHPS. Protocolos, 8.799, fol. 1438r.

²³Ibidem, fol. 1.437r.

²⁴Ibid.

²⁵Ibid. Desconocemos qué relación mantuvo el canónigo con la Vera Cruz para motivar esta donación.

²⁶OLLERO PINA, José Antonio. “Los prebendados de...”. Op. cit., págs. 111-136.

²⁷GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. *Murillo en la Catedral de Sevilla: la mirada de la santidad*. Sevilla: Cabildo Catedral de Sevilla, 2018.

²⁸Existen publicaciones sobre la colección del canónigo Gaspar de Murillo, OLLERO PINA, José Antonio. “Los prebendados de...”. Op. cit., pág. 135. Parece ser que Gaspar de Murillo tuvo un importante número de obras de su padre. Su número de lienzos sería incluso mayor en cantidad que la de la mejor colección murillesca del resto de prebendados de la catedral de Sevilla. Sin embargo, todo apunta, tal como indica Ollero, que la calidad pictórica de los murillos del hijo del pintor fue considerablemente inferior y es algo que podemos concluir por la menor valoración económica de sus obras. Gaspar de Murillo tuvo 23 obras de su padre, pero no superaron los lienzos en ningún caso los 200 reales de tasación, siendo además generalmente cuadros de pequeñas dimensiones. Alguna obra no alcanzó siquiera los 100 reales, destacando en este sentido unos floreros y fruteros cuya tasación quedó fijada en sólo 30 reales cada uno, *Ibidem*, pág. 136. Asimismo, cabe indicar aquí para mayor información que Gaspar de Murillo ocupó su canonicato entre 1685 y 1709, en ACS. Secretaría, 385, fol. 105. No coincidió, por cierto, con Francisco de Osorio en el coro catedralicio.

²⁹FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “El canónigo Justino de Neve y la iglesia de Santa María la Blanca”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 23 (2011), págs. 589-598. Es sabido que el canónigo Neve, además de promover la obra de Murillo en la iglesia de Santa María la Blanca, también poseía en su pinacoteca privada hasta 19 murillos, siendo el mayor exponente de tenencia de murillos entre los miembros del cabildo catedral de Sevilla obviando la situación excepcional del hijo del pintor, pudiendo destacarse también los lienzos que poseyeron los prebendados y hermanos Francisco y Juan de Paiba, OLLERO PINA, José Antonio. “Los prebendados de...”. Op. cit., pág. 33. Un ejemplo de un prebendado poseedor de algún murillo sería, precisamente, el canónigo Francisco de Osorio. Es muy conocido también el retrato que hiciera Murillo del canónigo Juan Jacinto de Miranda, en posesión actualmente del ducado de Alba.

³⁰MENA MARQUÉS, Manuela y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Bartolomé Esteban Murillo...* Op. cit., pág. 482.

³¹Existen trabajos que analizan la decoración de esta institución religiosa y su saqueo durante la ocupación francesa, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* (Sevilla), 37 (2009), págs. 261-270; RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio. “La ocupación napoleónica y el patrimonio pictórico. La Iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla”. *Goya: Revista de arte* (Madrid), 330 (2010), págs. 34-47. Desde la reciente restauración de la capilla pueden apreciarse los único cuatro lienzos de Murillo que se conservan hoy día allí, siendo el resto de obras copias de los originales.

³²AMORES MARTÍNEZ, Francisco. “La renovación neoclásica de la Capilla de la Vera Cruz en el Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 30 (2018), pág. 342.

³³*Ibidem*, pág. 342.

³⁴*Ibid.*, pág. 348.

³⁵Existen trabajos sobre el expolio llevado a cabo por el mariscal Soult. En el inventario de los cuadros de Soult así como el de obras trasladadas al Alcázar de Sevilla no aparecen los cuadros de Murillo a los que dedicamos estas páginas, CANO RIVERO, Ignacio. *La pintura sevillana y la invasión francesa: la colección del mariscal Soult*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.

³⁶AMORES MARTÍNEZ, Francisco. “La renovación neoclásica...”. Op. cit., pág. 348.

³⁷*Ibidem*, pág. 348.

³⁸*Ibid.*, pág. 350.

³⁹“San Pedro”. En: *Gestionarte. Servicios integrales aplicados a los bienes culturales*. Disponible en: gestionarte.es/portfolio-item/san-pedro/. [Fecha de acceso: 02/05/2020]. Podemos destacar un *San Pedro* pintado por José Contreras en 1865 de gran calidad que se conserva en dicha parroquia.

⁴⁰VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *La obra de Murillo en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1982; GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La obra pictórica de Murillo*, Barcelona: Planeta, 1988; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso, 2010; MENA MARQUÉS, Manuela y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Bartolomé Esteban Murillo...* Op. cit.; HERESA, Pablo. *Corpus Murillo*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla ICAS, 2017. Cabe añadir que la obra *Corpus Murillo* se encuentra en proceso de realización por su autor, correspondiendo el análisis de estos dos cuadros al tomo dedicado a la hagiografía, aún en preparación.

⁴¹VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Murillo: catálogo razonado...* Op. cit., pág. 120.

⁴²ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. "Murillo: el San Pedro de los Venerables de Sevilla". *Archivo de Arte Español* (Madrid), 186 (1974), págs. 156-159.

⁴³VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Murillo: catálogo razonado...* Op. cit., págs. 184-185.

⁴⁴MENA MARQUÉS, Manuela y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Bartolomé Esteban Murillo...* Op. cit., pág. 484.

⁴⁵AHPS. PN, 8.799, fol. 1.437r.

⁴⁶MENA MARQUÉS, Manuela y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Bartolomé Esteban Murillo...* Op. cit., pág. 484.

⁴⁷Ibidem.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



EL PRIVILEGIO RODADO MEDIEVAL. CUANDO EL DOCUMENTO RESULTA ESPECIALMENTE BELLO THE MEDIEVAL RODADO PRIVILEGE. WHEN THE DOCUMENT IS CREATED PARTICULARLY BEAUTIFUL

Resumen

En la Edad Media, los reyes de Castilla y León emitieron unos documentos solemnes, los privilegios rodados, como fórmulas de concesión de mercedes a súbditos e instituciones, caracterizados por su belleza, solemnidad, perdurabilidad, vistosidad y jerarquía, y por ser instrumentos de garantía de derechos, propaganda y poder. La denominación de “rodados” les viene de la característica “rueda” o *signum regis* circular representado en el documento; y la belleza de su progresivo desarrollo como arte de la iluminación.

Palabras clave

Cancillería real, Manuscritos iluminados, Privilegio rodado, Reyes de Castilla y León.

Antonio Sánchez González

Universidad de Huelva. España.

Profesor Titular de Ciencias y Técnicas Historiográficas. Doctor en Historia por la Universidad de Sevilla. Exdirector del Archivo y de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Especialista en la nobleza española y en la documentación señorial. Experto en Archivística, Genealogía y Heráldica. Investigador principal e integrante de diversos proyectos y equipos de investigación nacionales e internacionales, es autor de numerosas publicaciones científicas de su especialidad y del Colón predescubridor.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 07/X/2020
Fecha de revisión: 02/VI/2021
Fecha de aceptación: 21/VI/2021
Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

In the Middle Ages, the kings of Castile and Leon issued solemn documents, the “rodados” privileges, as formulas for bestowing grants to subjects and institutions, which are characterized by their beauty, solemnity, durability, elegance and hierarchy, and for being instruments of guarantee of rights, propaganda and power. The name “rodados” comes from the characteristic “rueda” or *signum regis* circular that is represented in the document; and the beauty of its progressive development as art of illumination.

Key words

Illuminated manuscripts, Kings of Castile and Leon, Rodado privilege, Royal chancellery.

ORCID: 0000-0001-5025-455X

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0012>

EL PRIVILEGIO RODADO MEDIEVAL. CUANDO EL DOCUMENTO RESULTA ESPECIALMENTE BELLO

Ya Panofsky se refería a algunos documentos que han llegado hasta nosotros como auténticas “obras de arte”¹. Y el *Privilegio Rodado*, aun recogiendo textos medievales de naturaleza jurídica y administrativa, por lo general tiene un extraordinario valor artístico, aún no del todo tratado, ya desde su aparición en las cancillerías regias de Castilla y León allá por el siglo XII y, sobre todo, cuando llega a la cima de su ejecución durante la segunda mitad del siglo XV y hasta el despuntar del XVI —en que se extingue como tipo documental—, a imitación, en parte, de códices manuscritos como los *Libros de Hora* y con paralelismos notables con los iluminados *Títulos de Nobleza* o las modernas *Ejecutorias de hidalguía*.

Considerado el rodado como privilegio mayor por los reyes castellano-leoneses durante la Edad Media, al margen de su intrínseco valor jurídico por los actos que documentan, se trata de un diploma que por su finalidad simbólica e ideológica como instrumento cancilleresco del poder regio tuvo como destinatarios a altos dignatarios, nobles titulados e instituciones y órganos de autoridad y gobierno de la sociedad de su tiempo próximos al monarca, así como a instituciones religiosas, militares y concejiles.

Vistos desde su factura, se hace difícil encontrar diplomas medievales tan realmente bellos y en una proporción que permita estudiar perfectamente la evolución que tuvo el arte de la iluminación del pergamino durante la Baja Edad Media, al menos en lo que a la documentación administrativa se refiere.

Nuestro objetivo con este artículo es poner en valor el privilegio rodado como documento pintado, intentando alentar estudios de esta índole que subsanen la falta de trabajos sobre estos documentos iluminados.

1. EL PRIVILEGIO RODADO

A lo largo del tiempo el hombre ha producido documentos importantes, a la par que singularmente bellos. Pero cuando nos referimos a la Baja Edad Media, concretamente a los siglos XII a XV, difícilmente podemos encontrar diplomas que superen en importancia y belleza al privilegio rodado, característico principalmente en la Península Ibérica de las cancillerías reales de los reinos de León y Castilla. Le han dado ese valor distintos autores que se ocuparon de su estudio, desde los tratados clásicos de Diplo-



Fig. 1. Privilegio rodado del rey Juan II de 1424. Archivo Ducal de Medinaceli (ADM). Privilegios rodados. No 87. Toledo. España.

mática general y de Diplomática española² a trabajos específicos anteriores³ y otros más recientes y rigurosos⁴, así como parcialmente algunos trabajos dedicados a las cancillerías regias. No ofrece duda la inspiración pontificia⁵ y propagandística de la Corona⁶ que tienen estos documentos.

Solemne por antonomasia, este tipo documental vierte sobre sí una serie de detalles ornamentales para hacerlo, a la vez que grandioso, muy decorativo. El monograma de Cristo, las iniciales y otras letras mayúsculas que destacan en el texto, los nombres de la divinidad, del rey y de la reina (a veces también del príncipe heredero) y, sobre todo, el signo rodado, dibujado y policromado vistosamente, dan a este tipo de privilegio una prestancia y un aspecto ciertamente inconfundibles, en una perfecta obra de arte diplomática, artístico-miniaturista y caligráfica.

El privilegio rodado servía para acreditar una concesión real, permanente y hereditaria por lo común, que autorizaba al agraciado —ya fuese persona física o jurídica— a disfrutar de la merced otorgada por el monarca, debiendo ser reconocida por el resto de la sociedad del momento⁷.

Estas prerrogativas las concedía el rey a señores, villas, ciudades, iglesias, monasterios, órdenes militares, determinados gremios y otras instituciones, por lo general como instrumento de agradecimiento y compensación de servicios prestados a la Corona. Los privilegios otorgados podían ser la concesión de señoríos, bienes y oficios, exención de determinados impuestos, permisos para establecer mercados, otorgamiento de derechos de explotación de materias primas y monopolios, etc. Muchas veces lo que hacía el monarca era confirmar una donación anterior, propia del agraciado o de sus antecesores. De ahí la existencia de dos clases de privilegios en función de si el rey concede la merced por primera vez —privilegios rodados *de concesión*— o si son confirmados a posteriori por él mismo o por sus sucesores —privilegios rodados *de confirmación*—⁸. En ocasiones ambos tipos convergen en un mismo diploma al aprovechar una confirmación para incluir nuevas donaciones regias.

Aparte su prestancia incuestionable, el privilegio rodado está rodeado de una extraordinaria formalidad, tanto externa como interna, que va evolucionando en sus cuatro siglos de existencia desde elementos y fórmulas más simples en el siglo XII a más complejas en el siglo XV que, consecuentemente, hacen que el tenor documental vaya alargándose con el tiempo, lo que lo convierten diplomáticamente en el tipo documental más completo de cuantos expedían las cancillerías europeas de la Edad Media.

Externamente, en su presentación, se cuidan todos los detalles. De ahí el uso de una escritura esmerada y elegante, de tipo redondo y con escasa cursividad. El texto se escribe con tinta normalmente ocre —de diferentes tonalidades, más claras o más oscuras— siempre sobre pergamino o vitela, primero en hojas sueltas de tamaño variable, desde los tiempos de Alfonso VII y Fernando II de León, para terminar con Enrique IV y los Reyes Católicos en forma de cuaderno, de tamaño más reducido que el pliego suelto, en hojas normalmente de 370 x 260 ó 290 x 220 milímetros escritas solo por el recto, en caso del pergamino, y por recto y verso, en caso de la vitela.

Por su parte, internamente, el privilegio rodado puede contener en su estructura todas las fórmulas diplomáticas medievales al uso: invocación —simbólica o monogramática (el característico *crismón*) siempre y, a veces, también la verbal, al menos, hasta el reinado de Juan I, en que desaparece la primera para imponerse la segunda—, preámbulo o arenga, notificación, intitulación y dirección (donde se manifiestan, respectivamente, el rey como autor o emisor y

el destinatario o receptor de la merced como beneficiario), seguidas de la exposición argumental y la disposición del rey, más las cláusulas usuales de sanción y otras como la del sellado o anuncio de validación, la data, suscripción real (autógrafo normalmente desde el siglo XIV), y las largas listas de confirmantes, alrededor del característico signo regio, para concluir con la llamada línea de cancillería en la que se hace referencia al escribano que ejecuta el privilegio por orden del monarca y el año del reinado en que se materializó el diploma.

1.1. *Signum regis*

Sin duda, lo que caracteriza en mayor medida al privilegio rodado es precisamente el elemento de validación cancelleresco conocido como “rueda” o rota, que no es otra cosa que el signo del rey en forma circular o rodada (de ahí el nombre dado a este privilegio mayor), cuyo precedente inmediato se remonta a los privilegios asturleonese⁹.

Los primeros ejemplares con el signo de la rueda corresponden a la época de Fernando II de León y

165

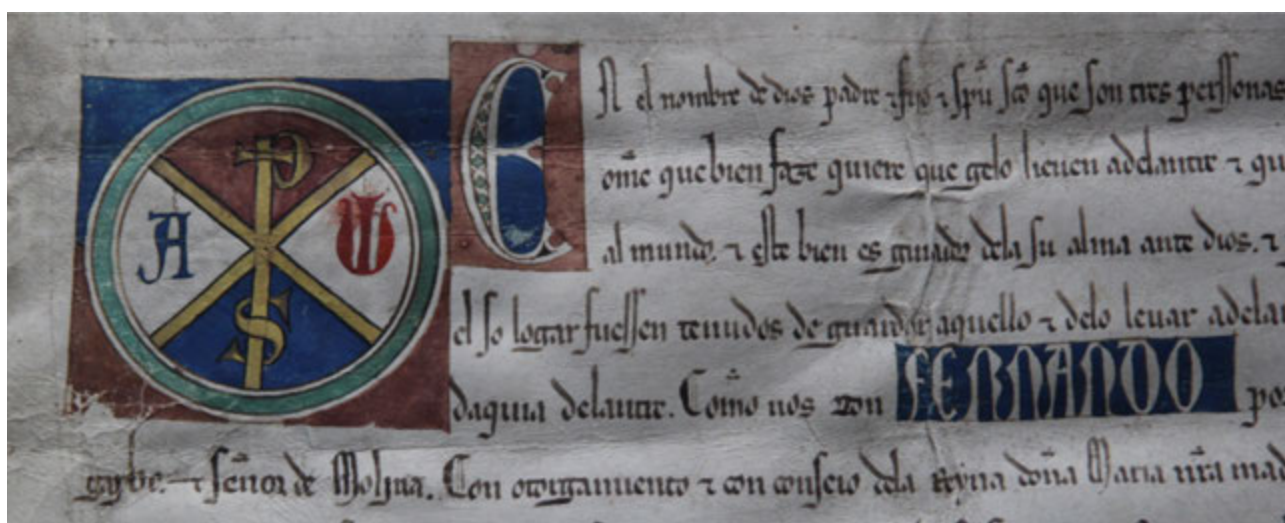


Fig. 2. *Crismón, inicial y otra ornamentación de privilegio rodado del rey Fernando IV (1295). ADM. Privilegios rodados. No 12. Toledo. España.*



Fig. 3. “Rueda” o signo del rey Juan II del mismo privilegio rodado de 1424 con albanega naturalista. ADM. Privilegios rodados. No 87. Toledo. España.

Sancho III de Castilla (1158)¹⁰. Pero no será hasta 1230, con la unión de ambos reinos en la persona de Fernando III ya como rey de Castilla y León, cuando el signo se realce y unifique convirtiéndose en un elemento permanente a lo largo de toda la Baja Edad Media¹¹. El signo rodado se dibuja inscrito en un cuadrado y lleva, en su campo circular, las armas del rey (primero la cruz de Castilla o el león pasante de León y, tras la unificación de los dos reinos, el típico cuartelado de castillos y leones, ahora rampantes, alternando). Separada del campo por grafilas lisas, aparecen uno, dos y hasta tres anillos concéntricos (el más cercano al campo para la leyenda del signo del rey y el otro, o los otros, para las confirmaciones del mayordomo y del alférez mayor). Desde los tiempos de Alfonso XI, la rueda fue decorando sus albanegas con moti-

vos vegetales, geométricos, etc., lo que imprimía una mayor belleza al documento.

1.2. Sello plúmbeo

Junto con el signo rodado, otro elemento de validación característico del privilegio rodado es el sello plúmbeo pendiente de cinta o torzales de seda. Desde 1225 el sello de plomo adquirió un valor de autenticación al contenido y ejecución del privilegio, que le garantizaba y otorgaba la mayor autenticidad. El de metal estaba reservado para las concesiones y confirmaciones dadas a perpetuidad¹².

La intención de la concesión regia dada en el privilegio rodado era que fuese firme, estable y

a perpetuidad, mientras que otras cartas expedidas por los reyes medievales, pero validadas con sello de cera, contenían mercedes con carácter vitalicio o para períodos de tiempos más cortos.

1.3. Estrategias de comunicación

Para entender el gran prestigio alcanzado por el privilegio rodado como privilegio mayor, ya desde el siglo XIII y en adelante durante su dilatado período de vigencia, basta con conocer el complicado aparato de expedición de este tipo diplomático en el que interviene, además de la familia real en su conjunto, otros monarcas y príncipes vasallos (incluso extranjeros en algún caso y hasta los nazaríes del emirato islámico de Granada), altos prelados eclesiásticos, ricos-hombres, grandes magnates y los principales cargos áulicos del reino, pues así quedaba representada toda la Corte como símbolo del poder regio.

Aunque las largas columnas de confirmantes no eran más que puro artificio cancelleresco —ya que difícilmente podía movilizarse semejante grupo de personas cada vez que había que validar un determinado documento—, surtía tal efecto que lo convertía en un instrumento altamente codiciado. Es de destacar, al respecto, toda la parafernalia jerárquica que se aplicaba a la distribución de los confirmantes en el diploma, flanqueando simbólicamente la figura del monarca representada por el signo real por los cuatro costados: arriba de la rueda, la familia real y monarcas vasallos; obispos y principales nobles castellanos, a la izquierda para el espectador, en sendas columnas, acompañados del maestre de Calatrava; y la misma distribución, pero con los altos dignatarios leoneses, a la derecha, con los maestros de Santiago y Alcántara (en el caso de concesionarios castellanos y, al revés respecto a la izquierda o derecha de la rueda, para los leoneses); abajo,



Fig. 4. Sello de plomo pendiente del mismo privilegio rodado del rey Juan II (1424). Anverso y reverso. ADM. Privilegios rodados. No 87. Toledo. España.



Fig. 5. Rueda y columnas de confirmantes de privilegio rodado del rey Fernando IV (1310). ADM. Privilegios rodados. No 23. Toledo. España.

por último, otros cargos áulicos más los oficiales más destacados de la cancillería real que habían intervenido en la elaboración del diploma.

De ahí el acertado símil de Martín Postigo comparando al privilegio rodado con un maravilloso retablo, “cuya hornacina es la rueda, el friso superior las confirmaciones de parientes y vasallos del Rey y la Reina; el coronamiento es el otorgamiento. Las calles laterales, las columnas de confirmantes y la predella las confirmaciones de los notarios de los Reinos”¹³.

El privilegio rodado, con su signo regio, sello de plomo y restantes elementos de validación era el más valioso instrumento documental de poder y propaganda usado por la Corona cas-

tellano-leonesa para expandir su jurisdicción y fortalecer la soberanía del monarca; toda una panoplia de símbolos, signos y ceremonias para hacer presente al rey ausente y como mecanismos de persuasión para crear, mantener y reforzar los imprescindibles lazos de lealtad y fidelidad con los súbditos.

Además, cada privilegio rodado encierra una serie de estrategias de comunicación pues tiene la condición de signifiante de un mensaje propagandístico del poder establecido. El monarca, a través de estos documentos solemnes, saca partido no solo del texto comunicado por medio de la escritura sino también de sus figuras visuales (caracteres externos), de los elementos orales patentes en su lectura en voz

alta, así como de las fórmulas retóricas y figuras literarias oídas o leídas. Y como el hombre comunica sus mensajes normalmente por la vista (comunicación icónico-visual), por el oído

(comunicación oral) y por la escritura (lectura), de ahí la valiosa recomendación del profesor Romero Tallafigo en el sentido de que, para entender históricamente las estrategias de estos


SUSCRIPCIÓN REAL				
Arzobispos de Toledo y Sevilla	Infantes de la familia real	Soberanos y príncipes vasallos	Arzobispo de Santiago (canciller)	Infantes de la familia real
(Columna 1)	(Columna 2)	(albanega)	(Columna 3)	(Columna 4)
Obispos castellanos Burgos Palencia Segovia Sigüenza Osma Cuenca Ávila Calahorra Plasencia Jaén Cartagena Cádiz Albarracín + Marruecos	Magnates reino de Castilla	 <p>RUEDA</p>	Obispos leoneses León Oviedo Zamora Salamanca Ciudad Rodrigo Tui Astorga Orense Mondoñedo Coria Silves Badajoz	Magnates reino de León
Maestres Órdenes de Calatrava y El Temple			Maestres Órdenes de Santiago y Alcántara	
Merinos Mayores de Castilla y Murcia		Almirante Mayor de la Mar	Merinos Mayores de León y Galicia	
		Adelantado Mayor de la Frontera		
Notario Mayor reino de Castilla		Notario Mayor de Andalucía		Notario Mayor reino de León
LÍNEA DE CANCELLERÍA (Canciller, notario y escribanos)				

Fig. 6. Distribución de la parte validativa del privilegio rodado con las distintas suscripciones. Esquema de elaboración propia sobre la base de MARÍN MARTÍNEZ, Tomás (Dir.). *Paleografía y Diplomática*. Madrid: UNED, tomo 2, 1988, p. 304.

privilegios, además de leerlos con conocimiento, hay que mirarlos detenidamente y escucharlos atentamente, leídos en voz alta, respetando las pausas y entonaciones que los calígrafos dejaron marcadas en las grafías antiguas, como ocurre en los privilegios rodados¹⁴.

Textualmente, en las cancillerías reales, por lo general, todos los documentos eran esencialmente previsibles, de modo que cualquier creación personal quedaba truncada por las reglas de fórmulas de inicio, las cláusulas de cierre, o por la retórica y los tópicos del poder y de la persuasión. El esquema formulístico del privilegio rodado emitido por estas cancillerías regias de la Baja Edad Media no tiene grandes cambios a lo largo del dilatado período; muy al contrario, la uniformidad parece ser una de sus constantes más marcada.

En cuanto a la lengua utilizada, será el latín para todos los privilegios rodados intitulados hasta el reinado de Alfonso X, un latín complejo que ha sido denominado por Pérez González “medieval cancilleresco”, muy limitado temáticamente y ya con notables influencias de la lengua romance castellana¹⁵. Sin embargo, la adopción de la lengua vernácula se hará en Castilla durante el segundo cuarto del siglo XIII pues, como decimos, ya los privilegios intitulados por el Rey Sabio están en el romance castellano¹⁶. De hecho, basta con ver el promedio de documentos emitidos en una y otra lengua durante ese siglo para comprobar cómo la inmersión lingüística se va a producir a lo largo de su segunda mitad, siendo el punto de inflexión la década de 1240-1250¹⁷. El castellano se convierte así, en esta época, de lengua hablada a escrita, hecho transcendental para los hombres del siglo XIII, asombrando a muchos que la cancillería real se adaptara tan bien a la nueva lengua pues apenas es posible detectar en la documentación alfonsí, de ella emanada, lo reciente del comienzo de su uso. Las expresiones utilizadas en estos documen-

tos cancelerescos son bastante claras y concisas, y sorprende la bien montada construcción general del texto y la facilidad que tienen de conducir la idea expositiva. Incluso la ortografía es prácticamente la misma que encontraremos durante la larga vigencia del privilegio rodado, lo que nos pone sobre la pista de que el castellano apareció en su uso canceleresco como una lengua ya plenamente formada, que no haría más que desarrollarse durante las siguientes centurias.

Por otra parte, en cuanto a los mensajes visuales, o aspectos formales y decorativos de estos pergaminos, cuanto más solemne sea un documento —y el privilegio rodado lo es como ningún otro—, más códigos externos tienen para ostentar mejor la posición política y social del emisor (el monarca) con respecto a otros emisores, y para desplegar más propaganda y ostentación visual, sin necesidad de lectura inteligente. Este aspecto visual de documentos de cancillerías del poder se manifiesta magníficamente en el privilegio rodado, principalmente en la forma expresiva de la escritura, sin olvidar obviamente la ornamentación mediante el crismón y la rueda —con sus concéntricas—, las columnas de confirmantes —con sus posiciones de honor— o las decorativas orlas de muchos de ellos, más el sello de plomo pendiente, como ya hemos hecho referencia.

Contribuye a ello, como decimos, la escritura utilizada en estos privilegios mayores, siempre esmerada, elegante y muy caligráfica. Inicialmente, en los primeros privilegios rodados, será la *minúscula carolina* de tipo redondo, muy regular, clara y armónica, que aún conserva los rasgos gráficos carolingios más genuinos, si bien ya con paulatina tendencia a convertirse en angulosa y quebradiza, que le imprimen un goticismo progresivo, o escritura conocida como carolina pregótica. En los últimos modelos del siglo XIII, incluso en los de las últimas décadas del XII, se da esa escritura carolina de transición

a la gótica, conocida también como postcarolina. Y es que, efectivamente, durante el largo periodo del reinado de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214) la escritura hispana va a conocer una transformación desde la carolina hacia las formas más apretadas, con letras más altas que anchas, cuyas líneas curvas u onduladas se convierten en angulares y con abreviaturas de todas clases, rasgos más propios de la escritura gótica. Lo mismo ocurre en otras monarquías europeas del momento —como estudiara Gasparri para el caso de la Francia de Luis VI, Luis VII y Felipe Augusto, es decir, entre 1108 y 1223¹⁸, o Stienon para la escritura de la diócesis de Lieja¹⁹—. También ocurre en el caso de los documentos intitutados en el vecino reino de León, especialmente para los diplomas del rey Alfonso IX (1188-1230), aunque aquí con una tendencia mayor a la cursividad que en Castilla, como apunta Ostos²⁰.

Estos privilegios a partir del siglo XIII parecen ya tener, en cierta forma, lo que podíamos llamar un “estilo propio” pues se empieza a vislumbrar en Castilla la formación de una *escritura cancelleresca*, como ocurre en otras monarquías hispanas y europeas influidas por la escritura de las bulas pontificias, que es lo que Cencetti llamó “artificios cancellerescos” aplicados a la escritura carolina para conferirle un aspecto más característico y solemne²¹. Es la escritura que veremos progresivamente instalarse en esas cancellerías reales para los documentos más solemnes, como el propio privilegio rodado, que desemboca a partir del reinado de Alfonso X el Sabio en la llamada gótica de privilegios, canonizada para los documentos solemnes de la cancellería castellana, caso de estos privilegios de los que recibe el nombre²². Así la denominó Terreros, y hoy también se le conoce como “minúscula diplomática” y “gótica minúscula caligráfica”, una escritura cuya vida perdura hasta el reinado de los Reyes Católicos, coincidiendo precisamente con el período de vigencia del privilegio rodado.

Además, dentro de estas estrategias de comunicación intrínsecas a los privilegios rodados a las que nos venimos refiriendo, se encuadra también la ornamentación de estos diplomas, en consonancia con la solemnidad perseguida. Se trata de una iconografía concebida deliberadamente como fuente capaz de transmitir mensajes estéticos, de modas y hasta de índole política²³. Y es que lo textual y lo gráfico, o la imagen visual y el texto escrito, quedan plenamente fusionados en el privilegio rodado formando una misma obra de arte²⁴.

Pues, sin alcanzar la miniatura hispana durante la Edad Media tardía²⁵ las cotas a las que llega Francia, Italia y, sobre todo, los Países Bajos —al ser menos variada, abundante y rica—, el hecho es que también se desarrolla con calidad el arte de la iluminación en la Península Ibérica durante los siglos XIV y XV, más en códices que en documentos, ante el resurgimiento de una sociedad laica y opulenta²⁶.

Por circunscribirnos en este aspecto solo al privilegio rodado bajomedieval, obviamente mucho menos estudiado como documento pintado que los códices contemporáneos, podemos afirmar que hasta fines del siglo XIV su iluminación se reduce al crismón, los nombres de los soberanos y el signo rodado del monarca, aparte de delimitar artísticamente las columnas de confirmantes²⁷. Sin embargo, ya en el siglo XV, desde el reinado de Juan I (1404-1454) y, mucho más, en el de Enrique IV (1454-1474)²⁸, la iluminación de estos documentos solemnes se desarrolla de manera mucho más cuidada y profusa, abarcando además letras iniciales, márgenes con orlas decoradas con grecas, albanegas cargadas de formas ornamentales y vegetales —palmeras, acantos, flores violáceas y multicolores—, aparte otros elementos geométricos y naturales, dorados muchos de ellos. Ello, a la vez que sirve para ratificar que se ha reactivado un arte aletargado durante centurias, nos pone ya sobre la pista acerca de la existencia de un grupo de

iluminadores profesionales trabajando para la cancillería regia castellana en las últimas décadas del siglo XV²⁹.

Por último, en cuanto a los mensajes auditivos que transmiten, estos documentos estaban destinados a ser leídos públicamente para conocimiento general, y más en una sociedad mayoritariamente iletrada como la de aquellos siglos. Por eso son característicos también de estos privilegios rodados, como refiere Romero Tallafigo³⁰, esos otros aspectos que acompañan al documento precisamente para resaltar, por ejemplo, el énfasis de voz en el empleo de mayúsculas y de las iniciales de determinadas palabras. También son muy importantes, en este sentido, las pautas, no solo ya para establecer la lógica comprensión del texto sino también para recalcar su solemnidad en determinados momentos, sobre todo las pautas ceremoniales en palabras escritas en mayúsculas. Y también ese característico golpeo auditivo propio del privilegio rodado, como en ningún otro tipo documental, a través de la lectura de las columnas de confirmantes con ese reiterativo y machacón “confirmat” / “confirma”.

CONCLUSIONES

Belleza, solemnidad, perpetuidad, fiabilidad y garantía jurídicas, perdurabilidad, firmeza, prestancia, vistosidad, jerarquía, propaganda y poder son, por tanto, algunas de las características principales que imprimen carácter al privilegio rodado.

Estos documentos pintados eran, por encima de todo, instrumentos áulicos de la cancillería regia castellano-leonesa bajomedieval que simbolizan el poder de la Corona en la gestión y administración del reino a partir del siglo XII, lo que le convirtió en el tipo documental más com-

pleto, diplomática y visualmente, de cuantos los monarcas expidieron desde entonces.

Eran, pues, los diplomas más representativos de la gobernanza de los monarcas de Castilla y León ya que, precisamente, esa era una de las finalidades de los fastuosos y simbólicos privilegios rodados, remarcar la solemnidad y grandeza, en ocasiones incluso el desprendimiento, de la Corona para con aquellos vasallos e instituciones más fieles y con los colaboradores ejemplares.

Aquí hemos podido demostrar que cuando el documento se presenta especialmente bello, caso de estos privilegios peninsulares de la Baja Edad Media, no se hacía solo por darle prestancia al diploma, sino porque además se proyecta para que se conserve como digna obra de arte; de ahí el acompañamiento del pergamino, en cuanto a soporte perdurable validado además con sello de plomo pendiente, para garantizar derechos y perpetuidad de la memoria. Y sin haber entrado en detalles sobre el aspecto pictórico del privilegio rodado, por las limitaciones de espacio, parece claro que sigue siendo este un tema pendiente de profundización y estudio pues muchos de los privilegios rodados, sobre todo del siglo XV, contienen elementos decorativos de enorme interés, ya no solo como representación miniada o iluminada sino también por el simbolismo que encierran. En nuestros posteriores estudios parciales sobre los privilegios rodados de la colección Medinaceli³¹ nos ocuparemos no solo de los aspectos histórico-diplomáticos, sino también de la vertiente artística de estos pergaminos intentando resolver cuestiones tales como quién fue o pudo ser el autor de la rueda del documento, quién se encargó de la iluminación, qué relación pueden guardar estas personas con centros de iluminación monásticos o laicos, y si existe alguna correlación entre iluminadores de documentos e iluminadores de códices.

NOTAS

¹PANOFISKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Barcelona: Alianza, 1970, pág. 22.

²Es el caso de los tratados clásicos de Diplomática general de GIRY, Arthur. *Manuel de Diplomatie*, Genève: Slaktine, 1975, y de VV.AA. *Diplomatique médiévale*, Brepols, Collection "L'Atelier du Médiéviste", 1993. O los de Diplomática española de FLORIANO CUMBREÑO, Antonio Cristino. *Curso general de Paleografía y Diplomática españolas*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1946; MILLARES CARLO, Agustín. *Tratado de Paleografía española*. Madrid: Espasa Calpe, 1983, 3 vols, 3.ª ed.; y los manuales dirigidos por MARÍN MARTÍNEZ, Tomás (Ed.). *Paleografía y Diplomática*. Madrid: UNED, 2018, 2 vols., 6.ª edic.; y por RIESCO TERRERO, Ángel (Ed.). *Introducción a la Paleografía y a la Diplomática General*. Madrid: Síntesis, 1999.

³La primera monografía publicada sobre este tema fue la de MUÑOZ Y RIVERO, Jesús María. "Del signo rodado en los documentos reales anteriores a Alfonso X el Sabio". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid), II/17 (1872), págs. 270-275, además de los trabajos de ESCUDERO DE LA PEÑA, José María. "Privilegio rodado e historiado del rey don Sancho IV". *Museo Español de Antigüedades* (Madrid), 1 (1872), págs. 91-100 y "Signos Rodados de los Reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III, Don Juan II, Don Enrique IV y los Reyes Católicos. Estudio histórico crítico sobre la regia signatura en los diplomas". *Museo Español de Antigüedades* (Madrid), V (1875), págs. 247-262.

⁴Con más rigor se han ocupado VILLAR ROMERO, María Teresa. *Privilegio y signo rodado*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad de Madrid, 1965, con resumen editado en 1966; OSTOS SALCEDO, Pilar y PARDO RODRÍGUEZ, María Luisa. "Signo y símbolo en el privilegio rodado". En: VV.AA. *Sevilla: Ciudad de Privilegios. Escritura y poder a través del Privilegio Rodado*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995, págs. 15-47; GARCÍA DÍAZ, Isabel. "El libro de privilegios de la ciudad de Murcia. Estudio codicológico e histórico". *Historia. Instituciones. Documentos* (Sevilla), 33 (2006), págs. 211-253; y los tres trabajos sobre la colección Medinaceli de SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio. "La colección de Privilegios Rodados originales del Archivo Ducal de Medinaceli (1175-1458)". *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura* (Cuenca), 2 (2009), págs. 217-279; "Los privilegios rodados originales del Archivo Ducal de Medinaceli: I. Alfonso VIII de Castilla (1158-1214)". *En la España Medieval* (Madrid), 35 (2012), págs. 367-412; y "Los privilegios rodados originales del Archivo Ducal de Medinaceli: II. Alfonso X, el Sabio, Rey de Castilla y León (1252-1284)". *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura* (Cuenca), 7 (2014), págs. 211-253.

⁵Véanse OSTOS SALCEDO, Pilar. "Tipología documental de la cancillería castellana y documentos pontificios". En: HERDE, Peter y JAKOBS, Hermann (Eds.). *Papsturkunde und europäisches Urkundenwesen*. Böhlau: Colonia-Weimar-Viena, 1999, págs. 226-231; y SANZ FUENTES, María Josefa. "La influencia de la cancillería pontificia en las cancillerías reales castellano-leonesas". En: DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Santiago y HERBERS, Klaus (Coords.). *Roma y la península ibérica en la Alta Edad Media: la construcción de espacios, normas y redes de relación*. León, 2009, págs. 81-90.

⁶MONSALVO ANTÓN, José María. *La construcción del poder real en la Monarquía castellana (Siglos XI-XV)*. Madrid: Marcial Pons – Ediciones de Historia, 2019.

⁷Véase LUCHÍA, Corina. "La construcción del privilegio: proceso de negociación de las élites en los concejos de realengo castellanos en el siglo XV". *Anuario de Estudios Medievales* (Barcelona), 45-2 (2015), págs. 855-863.

⁸De ahí que tengan interés igualmente para el conocimiento de estos privilegios rodados algunos estudios sobre la confirmación de documentos medievales, entre otros los de MARÍN MARTÍNEZ, Tomás. "Confirmación real en documentos castellano-leoneses". En: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid: CSIC, t. III, 1952, págs. 583-593; SÁNCHEZ BELDA, Luis. "La confirmación de documentos por los reyes del Occidente español". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid), 59 (1953), págs. 85-116; SANZ FUENTES, María Josefa. "La confirmación de Privilegios en la Baja Edad Media. Aportación a su estudio". *Historia. Instituciones. Documentos* (Sevilla), 6 (1979), págs. 341-367; o PARDO RODRÍGUEZ, María Luisa. "La confirmación en los documentos señoriales de la Baja Edad Media. Aportación a su estudio". *Historia. Instituciones. Documentos* (Sevilla), 12 (1986), págs. 1-29.

⁹Véanse EITEL, Anton. "Rota and Rueda". *Archiv für Urkundenforschung* (Leipzig), V (1913-1914), págs. 299-336; MARTÍN FUERTES, José Antonio. "El *signum regis* en el Reino de León (1157-1230). Notas sobre su simbolismo". En: RÜCK, Peter (Ed.). *Graphische Symbole in mittelalterlichen Urkunden*. Sigmaringen: Jan Thorbecke, 1996, págs. 463-477; PARDO RODRÍGUEZ, María Luisa. "La rueda hispana. Validación y simbología". En: HERDE, Peter y JAKOBS, Hermann (Eds.). *Papsturkunde und europäisches Urkundenwesen*. Colonia-Weimar-Viena: Böhlau Verlag, 1999, págs. 241-255; y FRANCISCO OLMOS, José María de. *El Signo rodado regio en España. Orígenes y desarrollo*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2017. También el trabajo ya citado de ESCUDERO DE LA PEÑA, José María. "Signos rodados de los reyes de Castilla...". Op.cit.

¹⁰GALENDE DÍAZ, Juan Carlos y ÁVILA SEOANE, Nicolás. *El rodado regio hispánico: León y Castilla antes de la unificación (1157-1230)*. Córdoba (Argentina): Centro de Estudios Históricos "Profesor Carlos S.A. Segreti", Instituto de Estudios Históricos UEDD CONICET, 2018.

¹¹GALENDE DÍAZ, Juan Carlos y ÁVILA SEOANE, Nicolás. *El rodado regio hispánico: Fernando III de León y Castilla (1230-1252)*. Madrid: Universidad Francisco de Vitoria, 2020.

¹²FRANCISCO OLMOS, José María de. *Historia y evolución del sello de plomo*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2008.

¹³MARTÍN POSTIGO, María de la Soterraña. *La Cancillería castellana de los Reyes Católicos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1959, pág. 95.

¹⁴ROMERO TALLAFIGO, Manuel. "El privilegio de Sanlúcar de Barrameda a Alfonso Pérez de Guzmán: Un diploma para leer, ver y oír". En: VV.AA. *Archivos de la Iglesia de Sevilla*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 2006, T. 1., págs. 587-588.

¹⁵Véanse PÉREZ GONZÁLEZ, Maurilio. *El latín de la cancillería castellana (1158-1214)*. Salamanca-León: Universidades de Salamanca y León, 1985, págs. 251-255 y PÉREZ RODRÍGUEZ, Estrella. *El latín en la cancillería de Fernando II*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1986.

¹⁶El primer privilegio rodado conocido, cuyo cuerpo está escrito en castellano, data de 29 noviembre de 1233, y el primero completo es de 23 de abril de 1250.

¹⁷Así lo constata, por ejemplo, el profesor Fernández Flórez a través de la colección documental que estudió del monasterio de Sahagún (véanse las estadísticas de documentos conservados en latín y castellano sobre esta abadía en FERNÁNDEZ FLÓREZ, José Antonio. *Colección diplomática del monasterio de Sahagún (857-1230)*, vol. V (1200-1300). León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1994. Un estudio específico es el de RUBIO GARCÍA, Luis. "Del latín al castellano en la cancillería de Alfonso el Sabio". *Glossae. Revista de Historia del Derecho Europeo* (Valencia), 5-6 (1993-1994), págs. 225-241.

¹⁸GASPARRI, Françoise. *L'écriture des actes de Louis VI, Louis VII et Philippe Auguste*. Genève, Droz – París: Minard, 1973.

¹⁹STIENNON, Jacques. *L'écriture diplomatique dans la diocèse de Liège du XIe siècle au milieu du XIIIe siècle. Réflexion d'une civilisation*. París: Les Belles Lettres, 1960.

²⁰OSTOS SALCEDO, Pilar. "La cancillería de Alfonso VIII, rey de Castilla (1158-1214): una aproximación". *Boletín Millares Carlo* (Las Palmas de Gran Canaria), 13 (1994), págs. 121-122.

²¹CENCETTI, Giorgio. *Lineamenti di storia della scrittura latina*. Bolonia: Patrón Editore, 1997, págs. 204-205.

²²TERREROS Y PANDO, Esteban. *Paleographia española*. Madrid: en la oficina de Joachin Ibarra, 1758, pág. 64.

²³ROTH, Michael; ROTTAU, Nadine; BRAUN-NIEHR, Beate y GEIß, Jürgen. *Schrift als Bild. Schriftkunst und Kunstschrift vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Berlín: Staatliche Museen zu Berlín, 2010. Obra válida para compararla con otras muestras de la tradición del "documento pintado".

²⁴VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. "El privilegio rodado bajomedieval castellano como transmisor de las nuevas tendencias en la iluminación de manuscritos". En: VV.AA. *Libros con arte, arte con libros*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2007, pág. 705.

²⁵Sobre la miniatura hispana se han ocupado diversos autores, desde GUERRERO LOVILLO, José. *Miniatura gótica castellana, siglos XIII y XV*. Madrid: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1956, a Joaquín Yarza Luaces, Javier Docampo Capilla, Carlos Miranda García-Tejedor, Anna Orriols i Alsina, Francesca Español Bertrán, Isabel Juana Escandell Proust y otros (véase YARZA LUACES, Joaquín (Coord.). *La miniatura medieval en la Península Ibérica*. Murcia: Nausicaä, 2007).

²⁶Véase KREN, Thomas; MCKENDRICK, Scot et al. *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Los Angeles: Getty Publications, 2003. Algunos justifican, en parte, ese realce a la apertura de Castilla al lenguaje flamenco. Cfr. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. "Préstamos e influencias extranjeras en la miniatura hispanoflamenco castellana: 1450-1500". En: CABAÑAS BRAVO, Miguel (Coord.). *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid: CSIC, 2005, págs. 227-235.

²⁷Véase YARZA LUACES, Joaquín. "La memoria del pergamino: tareas y producción de códices iluminados en el scriptorium monástico". En: GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel (Coord.). *Monasterios románicos y producción artística*. Aguilar de Campo: Fundación de Santa María la Real - Centro de Estudios del Románico, 2003, págs. 187-212.

²⁸Se han ocupado de difundir algunas muestras de documentos medievales pintados, entre otros, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “La miniatura en los documentos del Archivo de Simancas y de la Chancillería de Valladolid”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid), 55 (1951), págs. 190-207; YARZA LUACES, Joaquín. “Los Reyes Católicos y la miniatura”. En: LACARRA, María del Carmen (Ed.). *Las artes en Aragón: durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*. Zaragoza: Instituto “Fernando El Católico”, 1993, págs. 63-98; MENTRE, Mireille. *Illuminated manuscripts of medieval Spain*. New York: Thames and Hudson, 1996; RUIZ GARCÍA, Elisa. “Claves del documento artístico bajomedieval en Castilla”. En: VV.AA. *El documento pintado: cinco siglos de arte en manuscritos*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000, págs. 23-44; MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. “Símbolos de privilegio y objetos de arte. Los documentos pintados en la sociedad española del Antiguo Régimen”. En: *Ibidem*, págs. 15-21; GARCÍA-SAÚCO BELENDEZ, Luis Guillermo. *La historia iluminada: manuscritos miniados e ilustrados de la provincia de Albacete (ss. XIII-XVIII)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, 2009; MARCHENA, Rosario. “Documentos iluminados del Archivo Histórico Provincial de Sevilla”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 14 (2011), págs. 207-224; o RUIZ GARCÍA, Elisa y otros. *Documentos con pinturas: Diplomática, historia y arte*. Pamplona: Analecta editorial; Fundación Lázaro Galdiano, 2019.

²⁹Por ejemplo, se han estudiado los iluminadores del príncipe Carlos de Viana, cfr. PLANAS BADENA, Josefina. “Los códices miniados de la biblioteca del Príncipe de Viana: un intento de reconstrucción”. *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 27 (2017), págs. 17-43. También se conocen trabajos del miniaturista Juan Carrión, cfr. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. “Sobre Juan de Carrión y su círculo. Un documento de pago en la catedral de Segovia y nuevas atribuciones”. *Goya* (Madrid), 274 (2000), págs. 17-26.

³⁰ROMERO TALLAFIGO, Manuel. “El privilegio de Sanlúcar de Barrameda...”. *Op. cit.*, págs. 612-616.

³¹Sobre esta colección, véase SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio. “Los privilegios rodados del Archivo Ducal de Medinaceli: Una sección facticia singular”. *Edad Media. Revista de Historia* (Valladolid), 22 (2021), págs. 385-412; además de los ya citados trabajos de nuestra autoría “La colección de Privilegios Rodados originales del Archivo Ducal de Medinaceli (1175-1458)”, “Los privilegios rodados originales del Archivo Ducal de Medinaceli: I. Alfonso VIII de Castilla (1158-1214)” y “Los privilegios rodados originales del Archivo Ducal de Medinaceli: II. Alfonso X, el Sabio, Rey de Castilla y León (1252-1284)”.

LA COMPARSA LA PLACITA (1938-1958): PATRIMONIO INMATERIAL DEL CARNAVAL SANTIAGUERO¹

THE COMPARSA LA PLACITA (1938-1958): INTANGIBLE HERITAGE OF THE CARNIVAL OF SANTIAGO DE CUBA

Resumen

Estudio analítico-propositivo con presupuestos teórico-metodológicos que contribuye al conocimiento científico desde dos líneas interrelacionadas: una, que valida al patrimonio inmaterial desde la presencia de elementos imperecederos en la cultura popular y como aporte innegable de su riqueza artístico-cultural; la otra, que profundiza en los orígenes y evolución de la comparsa *La Placita* hasta situarla en acción inseparable de la fiesta de mayor arraigo en Santiago de Cuba: el carnaval.

Palabras clave

Carnaval, Comparsa La Placita, Patrimonio cultural inmaterial, República neocolonial, Santiago de Cuba.

Ismael Sarmiento Ramírez

Universidad de Oviedo. España.

Profesor Titular con perfil en Historia moderna y contemporánea de América. Entre sus líneas de investigación está el patrimonio material e inmaterial de América Latina y de forma vinculante el carnaval como seña de identidad cultural en el Caribe. Con publicaciones de libros, capítulos de libros y artículos sobre la Cultura popular en Cuba. Investigador del proyecto: *Atlas Etnográfico de Cuba*. Creador del Museo de Soledad de Ti-Arriba en Santiago de Cuba.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 04/IV/2020
Fecha de revisión: 23/I/2021
Fecha de aceptación: 26/VI/2021
Fecha de publicación: 30/XII/2021

Abstract

Analytical-propositional study with theoretical-methodological budgets that contribute to scientific knowledge since two interrelated lines: one, which validates intangible heritage from the presence of imperishable elements in popular culture and as an undeniable contribution of its artistic-cultural wealth; the other, which delves into the origins and evolution of the comparsa *La Placita* until placing it in action inseparable from the most deeply rooted festivity in Santiago de Cuba: the carnival.

Key words

Carnival, Comparsa La Placita, Intangible cultural heritage, Neocolonial republic Santiago de Cuba.

Irene Cruz Guibert

Dirección Municipal de Cultura.
Santiago de Cuba, Cuba.

Especialista en Investigaciones Socioculturales y Profesora Asistente en la Facultad de Comunicación Social de Universidad de Oriente en Santiago de Cuba. Líneas de investigación: Historia de la Cultura y el carnaval como seña de identidad cultural en el Caribe. Con ponencias y artículos sobre el patrimonio inmaterial de Santiago de Cuba. Investigadora del proyecto: *Atlas Etnográfico de Cuba*. Fundadora del Grupo de danza "La Palmita" de herencia haitiana.

ORCID Ismael Sarmiento Ramírez : 0000-0002-9686-684X
ORCID Irene Cruz Guibert: 0000-0003-1271-429X

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0013>

LA COMPARSA LA PLACITA (1938-1958): PATRIMONIO INMATERIAL DEL CARNAVAL SANTIAGUERO

1. INTRODUCCIÓN

El carnaval es la manifestación de mayor arraigo popular en América Latina y el Caribe, demostrando una fuerte dinámica de convocatoria y un claro sentido de pertenencia popular. Además, preserva sus símbolos y representaciones más originarias, y se redefine como fiesta identitaria en la actualidad. Razones por las que resulta oportuno y necesario su exploración exhaustiva ante los retos que en el campo de la preservación establece la Unesco, desde la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, celebrada en su 32.ª reunión en París, entre septiembre y octubre de 2003².

Antes de esta Convención, los estudios sobre el carnaval han tenido una posición privilegiada en la aplicación de distintas teorías, en las que se evidencian erudición y argumentaciones de extrema sabiduría. Acciones encaminadas a ilustrar el complejo y dinámico festejo, de existencia remota, que involucra una gama de actores sociales y disímiles elementos de este patrimonio cultural de praxis extendida por el mundo. Un *corpus* historiográfico que, en los últimos diez años, centra sus principales líneas de investigación en torno al carnaval

como parte primordial del Patrimonio Cultural Inmaterial y, dentro de este complejo cultural, con estudios en los diferentes campos de las ciencias sociales y humanísticas.

En el caso particular de Santiago de Cuba, resulta imposible hablar de la ciudad sin hacer referen-

177



Fig. 1. Representación de la comparsa La Placita. Primer premio con Fantasía brasileña, carnavales de 1956. © Archivo de René Silveira Toledo. Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba.

cia a sus carnavales. No se trata de una simple distracción, ni de espectadores pasivos, como puede serlo en otros lugares del país. Su registro en la historia nacional, tanto por la riqueza de acontecimientos implícitos como por sus expresiones de relevancia cultural, merece las más ambiciosas pretensiones; entre ellas, estudiar las comparsas pertenecientes a determinados barrios poseedores de una fuerte tradición arraigada en la población, como es el caso del barrio La Placita³, donde surge la emblemática comparsa *La Placita*. Esta es una de las agrupaciones músico-danzarias que, por antonomasia, distingue a las fiestas carnavalescas santiagueras.

El marco temporal de este estudio se inscribe dentro de la República neocolonial cubana (1902-1958) y se centra en el periodo que va de 1938 a 1958. Inicia con la aparición oficial de la comparsa *La Placita*, en 1938, y termina cuando esta agrupación decide no desfilar en los festejos de 1958 por la tensa situación sociopolítica que se vive en Santiago de Cuba durante el último año en que Fulgencio Batista Zaldívar gobernó el país. La labor de investigación se enriquece con el uso de fuentes documentales, hemerográficas y orales. Fundamentalmente, el Archivo Personal de Carlos Salmerón Guibert (APCSG), su primer director; la información extraída del Archivo Histórico Provincial de Santiago de Cuba (AHPSC), la prensa periódica, local y nacional; así como, entrevistas realizadas a informantes cualificados⁴. Además de utilizarse fotografías y planos de época existentes en la Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba.

2. SANTIAGO DE CUBA ENTRE 1938 Y 1958

Este periodo es uno de los más convulsos en la historia republicana cubana. Abarca los dos últimos años del tránsito constitucional, con Federico Laredo Brú como Presidente de la República (1936-1940), y los años restantes hasta finalizar 1958, en los cuales Fulgencio Batista Zaldívar es quien más prevalece en el poder: primero,

como presidente constitucional (1940-1944); luego, como dictador *de facto* (1952-1959). Este último acontecimiento inicia el 10 de marzo de 1952 con el golpe de estado militar por él dirigido, coincidiendo con el carnaval habanero; lo que interrumpe el curso constitucional del país y provoca el aumento de las repulsas sociales. Veinte años en los que Santiago de Cuba se mantiene como principal núcleo de las oposiciones sociopolíticas ejercidas por obreros y estudiantes, principales organizadores de las acciones revolucionarias.

Al año siguiente, el 26 de julio de 1953, coincidiendo con el último día de carnaval santiaguero, un grupo de jóvenes liderado por Fidel Castro asalta, sin lograrse el objetivo, el cuartel Moncada en Santiago de Cuba. Tres años más tarde, el 30 de noviembre de 1956, se produce otro levantamiento armado en la ciudad, organizado por el Movimiento 26 de Julio, como apoyo a un grupo de 82 guerrilleros procedentes de México que desembarca en playa Las Coloradas, a 192 km de Santiago. La ciudad se reafirma como principal núcleo estratégico de la clandestinidad y del Ejército Rebelde hasta el triunfo de la Revolución, el 1 de enero de 1959.

En todo este periodo, la economía cubana mantiene estrechos vínculos con la economía norteamericana, sin escapar a esta casi dependencia de la producción, exportación e importación que se realiza desde Santiago de Cuba, la segunda ciudad más importante del país y, a su vez, una de las regiones con mayor pobreza, alto índice de analfabetismo y pésimo estado higiénico-sanitario.

La actividad comercial de su puerto aumentó en la década de 1940 con la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y luego a la Guerra en Corea (1950-1953). Súmese la mayor afluencia de mercancías en el comercio intracaribeño, sobre todo con Haití, Curazao y Trinidad, y con Nueva York y Nueva



Fig. 2. E barrio La Placita, delimitado sobre un Plano de la ciudad dibujado por Manuel Marín en 1938, que muestra el nombre de los barrios y de las calles, las principales dependencias oficiales, y otros edificios significativos. © Colección de mapas y planos. Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba. Composición de Mariela Rodríguez Joa.

Orleans⁵. Para entonces, en la ciudad existían ocho destilerías de alcoholes, siendo el Ron Bacardí la más rentable, con una producción de 500000 litros diarios⁶.

El sistema educativo experimentó insignificantes cambios; se mantenían los altos índices de analfabetismo y la falta de escuelas y maestros constituía un serio problema⁷. Según aumentaban las edades, la asistencia a las escuelas era menor, sobre todo para los pobres y los afrodescendientes⁸. Muy pocos jóvenes lograron

vencer el bachillerato y menos aún los estudios universitarios. En 1949 se oficializó la Universidad de Oriente (segunda del país) y para el curso 1952-1953 solo contó con una matrícula de poco más de 700 alumnos⁹.

La situación higiénico-sanitaria se tornaba todavía más dramática. Un estado tan lamentable no escapa a la denuncia del poeta Nicolás Guillén, quien visitó Santiago de Cuba en 1938¹⁰. Los pocos centros sanitarios tampoco contaban con recursos materiales ni el personal cualificado

necesario para hacer frente a epidemias y enfermedades, muchas cíclicas y de gran morbilidad, como los brotes de malaria y tifus que se producen en 1941 y 1942¹¹. Por lo general, infecciones provocadas por la mala higiene en los distintos barrios, sin agua potable, con las calles sucias y muchas sin asfaltar y sin alcantarillado, algo frecuente en toda la ciudad¹².

En estos barrios es donde surgen importantes agrupaciones artísticas y géneros como el son, la guaracha, el bolero y las canciones trovadorescas que amenizan las fiestas populares. Muchas trascienden más allá de los límites de la región oriental hasta convertirse en embajadoras de la cultura popular de Cuba en el mundo. Ni la tensa situación política, ni la penetración económica y cultural norteamericana, ni el prevaeciente analfabetismo, ni la insalubridad por doquier impidieron el desarrollo cultural de la ciudad. Cada año se disfrutaba de los carnavales, tanto que los turistas que la visitan lo hacían, sobre todo, por estas fiestas.

Los carnavales santiagueros son los más famosos de Cuba, al decir de Feliú Herrera, “por su alegría, participación colectiva y conservación del carácter tradicional”¹³. Desde inicios del siglo XX, esta fiesta tiene modelos y motivaciones diferentes a los de La Habana pues “era una fiesta de participación colectiva más igualitaria; no tenía el carácter de espectáculo contemplado desde fuera, con un recorrido oficialmente determinado, y que dependiera de los sitios de concentración y de las calles que los conectaban, para lo cual la topografía de Santiago se prestaba con sus pequeñas plazas, a solo unos pasos unas de otras”¹⁴.

Casuísticas geográfico-identitarias a las que se suman otras acciones político-sociales realizadas en torno a los carnavales. Por ejemplo, las comparsas y sus instrumentos musicales populares eran utilizadas por los políticos de turno para atraer el voto en período de elecciones;

contribuían en campañas publicitarias, portaban consignas en banderolas y pendones, con vestimentas alegóricas a las marcas patrocinadoras; en las canciones se inventaban estribillos con este fin e, incluso, las congas¹⁵ fijaban recorridos específicos con carácter propagandístico. Estos carnavales se convirtieron en referente directo de la historia republicana cubana, más en la última etapa de las guerras por la liberación nacional (1953-1958), al servir de base en actividades propias del clandestinaje y en la gestación de otros actos que, enmascarados en los ritos de las comparsas, manifestaban el descontento popular, sin el pueblo dejar de “guarachar”¹⁶.

3. ANTECEDENTES, SURGIMIENTO E IDENTIFICACIÓN DE LA COMPARSA LA PLACITA (1938-1950)

A partir de 1931 los carnavales santiagueros dejaron de celebrarse antes de la cuaresma cristiana (entre febrero y marzo, según el año), una práctica presente en la ciudad desde finales del siglo XVII. Prevaleció otra inventiva local, implantada desde inicios del siglo XX: los llamados *Carnavales de verano*, que todavía tienen lugar durante las fiestas patronales de San Juan (24 de junio), San Pedro (29 de junio), Santa Cristina (24 de julio), Santiago (25 de julio) y Santa Ana (26 de julio)¹⁷. De 1931 a 1947 estas fiestas solo se celebraron de junio a julio y de 1945 a 1947 se denominaron *Carnavales de Oriente*; de 1948 a 1958, con la creación de la *Gran Semana Santiaguera*, cambiaron a *Carnavales de Cuba*, para realizarse durante el mes de julio al 2 de agosto. Al inicio, hasta la media noche y más tarde, cuando se revaloriza su carácter comercial e internacional, las 24 horas del día¹⁸.

En esos años 30 se interrelacionan tradición e innovación. Las comparsas comenzaron a tener mayor visibilidad en los desfiles oficiales que cambian de área de presentación en diferentes momentos del periodo, aumentaron las bandas



Figs. 3a y 3b. Grupos de “placiteros” en La Placita de Crombet. © Archivo de René Silveira Toledo. Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba.

de jazz (*jazz band*) en los paseos¹⁹ y los tambores en las congas. Si bien en los bullicios callejeros se mantienen las interpretaciones de piezas musicales populares y se siguen utilizando los instrumentos típicos para ganar seguidores. A los desfiles se suman, además del quehacer propagandístico de los patrocinadores y ciertas críticas en los cantos por la situación político-social que vive el país, otras concepciones escenográficas y coreográficas que trascienden del común localismo. Principalmente, se asume como nueva estructura la apuesta por bloques danzarios con temáticas diversas. Esto concluye por realzar la excelencia de la festividad sin perderse su esencia tradicional.

Este es el periodo en el que más se internacionaliza el carnaval santiaguero y cuando la presencia de extranjeros avala el éxito económico de la gran fiesta. Cada año asistían turistas de diferentes partes del mundo, siendo los más asiduos norteamericanos y caribeños²⁰.

Gracias a sus dos comparsas, *La Kimona* (1937) y *La Placita* (1938), el barrio de La Placita logró identidad propia en los carnavales santiagueros. Los primeros integrantes de lo que luego será *La Placita* emergen de un grupo de niños que

durante las celebraciones recorrían las calles del barrio, con trajes de mamarrachos²¹ y máscaras, tocando y bailando conga, con la música sacada de latas de aceite vacías que utilizaban como tambores²². Esta representación sirvió de inspiración para aumentar la participación de los vecinos en las fiestas carnavalescas.

Tanto fue así que en 1935 un grupo de jóvenes respondió a la campaña propagandística de la industria Jabón Candado y decidió desfilarse con la indumentaria que caracterizaba a *Panchita Jabón Candado*. Un personaje publicitario muy conocido de la época, que vestía con amplia falda circular floreada, blusa de vuelos, delantal, pañuelo atado a la cabeza, grandes argollas y, como añadido, una batea (barreño) de madera para lavar ropa²³.

De ese grupo es que nace la comparsa *La Juventud del Edén*, que dio origen a *La Placita*. Desfiló por primera vez en el carnaval de 1938, bajo la dirección de Carlos Salmerón Guibert hasta 1958²⁴. Todo parece indicar que su madre, María Guibert, influyó en la materialización de la idea y confeccionó los trajes²⁵. Al inicio, cada participante compraba la tela para su vestuario, pero luego contaron con el apoyo de vecinos,



Fig. 4. Detalle de carroza patrocinada por el ron Bacardí. Carnavales de 1953. © Archivo de René Silveira Toledo. Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba.

de dueños de comercios e industrias de la zona y del patrocinio de los cigarros Edén²⁶.

Con estas colaboraciones, el barrio La Placita creó una comparsa con música de conga, influenciada por la emblemática conga *Los Hoyos*. La ejecución de la corneta china estuvo a cargo de Apolinio Puentes²⁷ y, en esa primera aparición, Salmerón estrenó el uso de las capas como atuendo; elemento característico del carnaval santiaguero que luego solo se llevó en las congas-comparsas²⁸.

Los autonostrados “placiteros” en las letras del canto se presentaban como “los reyes del carnaval” y resaltaban el patrocinio de los cigarros Edén: “somos jóvenes del Edén” y “te brindaré cigarro Edén”, y repiten el estribillo:

¡Vengan, mujeres!
Que La Placita las va a llevar
¡Vengan, mujeres!
A La Placita a guarachar
¡Vengan, mujeres!
A La Placita para bailar
¡Vengan, mujeres!
A La Placita para gozar²⁹.

Todo un éxito que hace a esta comparsa acreedora del segundo premio del jurado³⁰. Sin embargo, después del debut, Salmerón y sus placiteros se ausentaron del escenario carnavalesco santiaguero por espacio de diez años debido, entre otras causas, a la difícil situación socioeconómica de la época —de 1942 a 1944 se prohíben estas fiestas— y a las discrepancias existentes entre los jóvenes de la barriada. Muchos de sus integrantes se incorporaron al paseo *La Kimona*, dirigido por Félix García Torres y con más popularidad en ese momento³¹.

La comparsa de *La Placita* no volvió a desfilar hasta 1948, cuando resurgió con el nombre de *Los Sultanes*. Para reafirmación y orgullo de sus miembros, obtuvo el premio especial del jurado, equivalente a 25.00 pesos³². Con esa presentación se convirtió en una de las agrupaciones que mejor uso hizo de las innovaciones foráneas, sin necesidad de rechazar su impronta popular tradicional.

Al crearse la *Gran Semana Santiaguera*, aumentó en los carnavales la manipulación de los políticos y la injerencia directa de las grandes firmas patrocinadoras. Las empresas del ron (Bacardí y Matusalén), cerveza (Hatuey), refrescos (Canadá, Dry y Trinidad), pastas (Gravy) y cigarros (Edén)³³ fueron las que más demandaron que las comparsas y paseos incluyeran en sus escenografías las propagandas de sus artículos. A lo que suma la divulgación por medio de las radioemisoras, canales televisivos y prensa periódica³⁴. Conjunto de medios que, unido al sentir popular, resaltaron a estas fiestas y todo lo que conllevaban. Tanto es así que los carnavales de Santiago de Cuba se consideraron entre los más importantes de América, después de los de Río de Janeiro (Brasil) y Oruro (Bolivia), a la par de los de Bahía (Brasil) y superiores a los de Puerto España (Trinidad y Tobago)³⁵.

En esta nueva etapa, las agrupaciones experimentaron adaptaciones y se acentuaron las

diferencias con las manifestaciones populares que, de manera espontánea, se desarrollaban en las calles. Predominaba una marcada tendencia a convertir a las comparsas, paseos y carrozas en elementos de atracción turística. Por requerimiento del jurado se fijó el número de integrantes, pendones, farolas y banderolas; se cambió la música, los vestuarios, adornos complementarios y sorpresas “gallo tapao”³⁶; y las carrozas se integraron a los desfiles, denotando elegancia y significación numérica.

De igual forma, se desplazó la sede de los desfiles al área de la Alameda Germán Michaelson, en la periferia de la ciudad. Esta decisión cumplía dos objetivos estratégicos: uno, situar el centro del carnaval entre dos importantes áreas, Trocha Sur y Martí, lo que facilitaba la continuidad del circuito festivo carnavalesco; otro, que su amplia avenida permitiera a las comparsas evolucionar en sus planteamientos artísticos y lograr mayor lucidez en las presentaciones.

Ante estas nuevas condiciones, los promotores de la comparsa *La Placita* apelaron a varios recursos para lograr montajes coreográficos de gran vistosidad en los bailes populares y representaciones folklóricas internacionales. Gracias a los profesionales que entrenaban a los bailarines, hubo una máxima utilización de lo artístico. Se incluyeron en el registro de gastos los honorarios cobrados por músicos, modistas, carpinteros y artistas plásticos³⁷.

En 1949 *La Placita* desfiló, por primera vez, como paseo, con el nombre de *Los Gitanos Españoles*, demostrando tener mayor organización, avances en el diseño coreográfico y señalando los primeros pasos para luego convertirse en *paseo fantasía*. Un año más tarde, según la publicidad de los cigarros *Edén* en el periódico *Oriente*, el paseo desfiló como conga, con el nombre de *Los turistas*³⁸; sin ser premiada en estos dos años.

4. LA PLACITA SE DEFINE COMO PASEO-FANTASÍA (1951-1958)

En 1951 *La Placita* comenzó a denominar “fantasías” al conjunto de sus temas, coreografías e interpretaciones. Este año se presentó con *Fantasia Cubana* y en 1952 con *Fantasia Guajira*. Dos representaciones que no contaron con el reconocimiento del jurado. A nuestro juicio, fueron las que más reafirmaron su popularidad, calidad artística, originalidad y creatividad; las que mejor representaron las raíces de la cultura cubana en un momento decisivo y renovador en el tratamiento del folklore nacional e internacional.

A criterio de dos de los directivos del paseo en ese entonces, en el carnaval de 1952 no se premió a *La Placita*, más que por la calidad de los cuadros danzarios presentados y las continuas rencillas entre las agrupaciones, por el temor de algunos miembros del jurado a otorgarle un premio y luego verse cuestionados por las autoridades políticas. Sobre todo, cuando era *vox populi* el sentir de inconformidad y de repudio de algunos de los jóvenes placiteros contra el

183



Fig. 5. El paseo *La Placita* desfilando por la calle de Santo Tomás. Al centro Vicente Zuñer Pozo, coreógrafo y directivo. © Archivo de René Silveira Toledo. Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba.

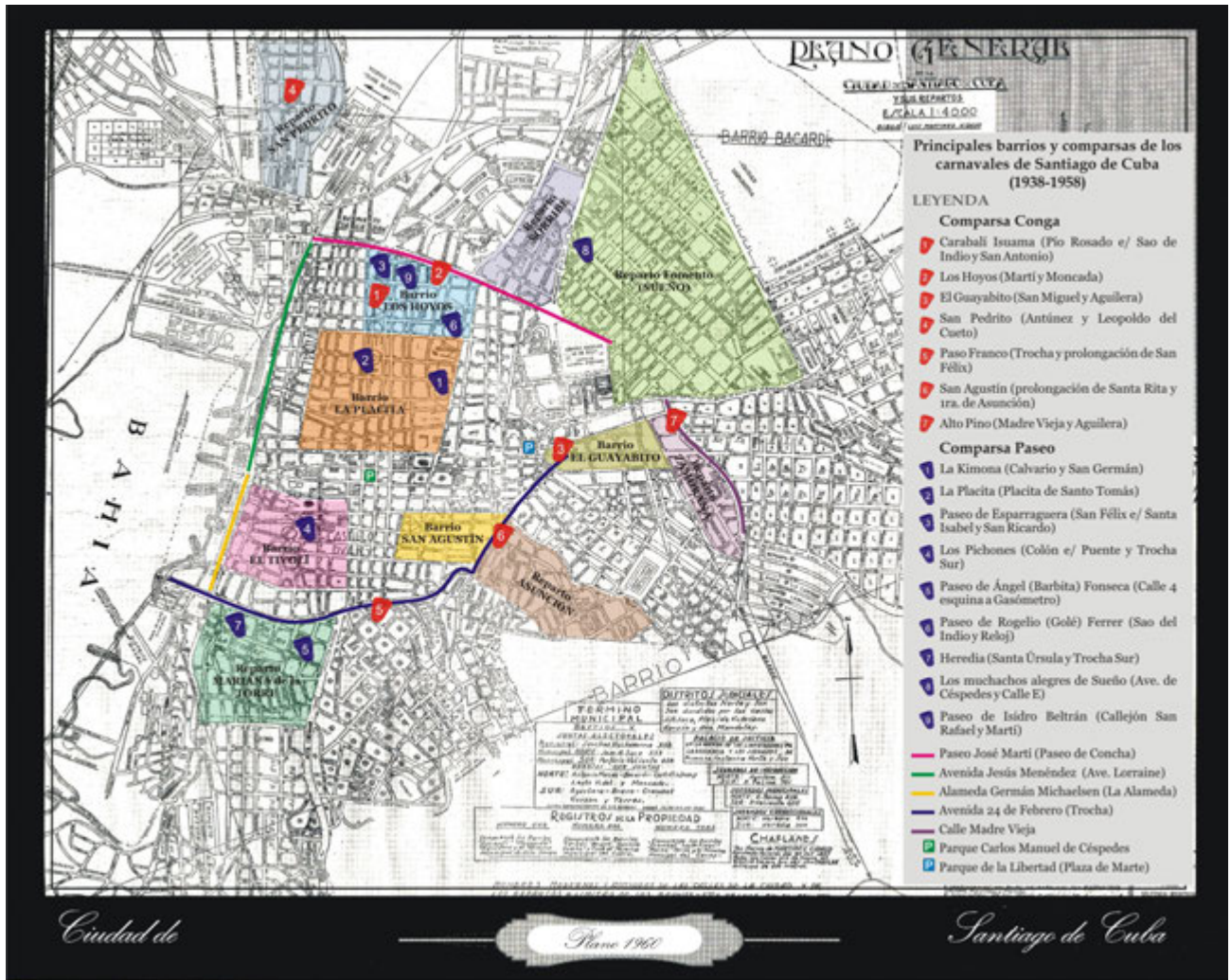


Fig. 6. Principales barrios y comparsas de los carnavales de Santiago de Cuba (1938-1958). La señalización se realiza utilizando el Plano de la ciudad dibujado por Luis Martínez Vidaud en 1960. © Colección de mapas y planos. Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba. Composición de Mariela Rodríguez Joa.

recién ocurrido golpe de estado militar de ese año³⁹. El periodista Raúl Ibarra Albuerno mostró su descontento con los resultados de las premias en un artículo publicado en el periódico *Libertad*, el día 1 de agosto de 1952⁴⁰.

Desde marzo de 1952 Cuba vivió una creciente tensión político-social y aun así no se suspendieron los carnavales santiagueros. En 1953 la celebración siguió su curso hasta la madrugada del domingo 26 de julio, día de Santa Ana, según

evocación del santoral católico y último día de carnaval. Fue el día escogido por la dirección del Movimiento Revolucionario para asaltar al cuartel Moncada como un elemento de distracción para desplazar a muchos de sus participantes hasta la capital oriental.

Cuando inició el carnaval, el editorial del periódico *Oriente*, “La decencia y el carnaval”, divulgó una polémica carta firmada por miembros del Liceo de Santiago de Cuba, la Junta Diocesana de Acción



Fig. 7. Paseo La Placita. Primer premio con *Fantasia escocesa*, carnavales 1955. © Archivo de René Silveira Toledo. Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba.

Católica, la Acción Ciudadana y la Asociación de Maestras Católicas, quienes consideraron indecentes las conductas adoptadas por los integrantes de las comparsas y exigieron al Alcalde Municipal: “Que se prohíban las carrozas que utilicen jovencitas y niñas semidesnudas en la presentación de bailes de contorsiones y movimientos lúbricos. Que no se repita la deprimente exhibición que dan los afeminados, por lo que en sí tiene desmoralizada y porque entraña como una propaganda que tiende a justificar y a aprobar como de los peores males que amenazan a la juventud”⁴¹.

Para los carnavales de 1953, los organizadores de *La Placita* destinaron un presupuesto de 7.220,00 \$ y el *Ron Bacardí* un extra de 250.00 \$⁴². Cantidades que hicieron posible que la música del paseo adquiriera nuevas tonalidades rítmicas y que los vestuarios fuesen más vistosos, con predominio de satines, galones multicolores y lentejuelas.

El asalto al cuartel Moncada ocurrió horas después de concluir el desfile de comparsas y carrozas. Ese día, como de costumbre, las agru-

paciones conocieron, de manera extraoficial, los resultados de las premiaciones pero, al prohibirse la continuidad del carnaval hasta el 2 de agosto, el jurado no las hace públicas el día señalado. *La Placita* se hubiese ganado el primer premio con *Fantasia de los gitanos húngaros*; un espectáculo con elementos coreográficos complejos, actuaciones de un alto nivel artístico y cuadros de costumbres y tradiciones santiagueiras. Señalada actuación que avivó la rivalidad entre las comparsas.

Gáinza Chacón analiza la prensa escrita santiagueira de julio de 1953 y asegura que, después del asalto al cuartel Moncada, en ninguno de los periódicos hubo una referencia directa a los carnavales del día 25. En *Oriente*, de tirada provincial, nada se dijo; tampoco en el *Diario de Cuba*, de mayor alcance; ni en *Prensa Universal*, en función del gobierno batistiano⁴³. Solo hubo una sutil nota que Ibarra Albuerne insertó en *Libertad* referida a la fiesta del patrono Santiago Apóstol⁴⁴. En un momento de tanta tensión política y exaltación ciudadana, era de esperar pasaran por alto los carnavales santiagueiros en la prensa cubana.

En 1954 las casas de la barriada sede de los paseos *La Placita* y *La Kimona* estaban inmersas en la lucha clandestina: confeccionaban uniformes verde olivo y brazaletes, o participaban con la propaganda insurgente. Estas colaboraciones nacen de la convivencia con jóvenes líderes del Movimiento 26 de julio. En toda la ciudad, determinadas comparsas se convierten en verdaderos focos de efervescencia revolucionaria y, en el caso de *La Placita*, se negó a desfilar en el carnaval de ese año para guardar luto a los jóvenes caídos en el asalto del cuartel Moncada.

La Placita se presentó a los carnavales de 1955, ocasión en que obtuvo dos primeros premios: uno, con *Fantasia escocesa*; otro, en el concurso de pendones, al promocionar a la revista *Bohemia* con el tema *Buena ayer y mejor hoy*.



Fig. 8a y 8b. Paseo La Placita. Primer premio con *Fantasia brasileña*, carnavales de 1956. © Archivo de René Silveira Toledo. Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba.

En 1956 repitió el primer premio con *Fantasia brasileña* y un segundo premio en pendones con el tema *La preferida de todos*, lema de *Bohemia*. De manera ilustrativa podemos decir que, mientras en los anteriores carnavales el presupuesto no excedió de los mil pesos, en 1956 fue de 2.366,73 \$. Esto sin tenerse en cuenta el valor de las confecciones de los trajes, por ser con recursos propios y el coste de la carroza, patrocinada por los refrescos Quinabeer⁴⁵.

Al año siguiente, los carnavales se realizaron de manera forzada. El gobierno impuso su realización para mostrar al mundo un panorama de tranquilidad ciudadana, pero en realidad se vivía un clima de máxima tensión, al temerse a las acciones de la justicia combatiente. *La Placita* no desfila. En el ataque de la estación de policía, el 30 de noviembre de 1956, murió Antonio (Tony) Alomá Serrano, uno de los organizadores del paseo, y parte de sus integrantes estaban incorporados a la lucha revolucionaria.

Además, faltaban a las fiestas —a criterio de quienes vivieron tal situación— el impulso creativo y el calor colectivo. Se formalizaron, pero no se celebraron con la lucidez y el júbilo caracte-



Fig. 9. Paseo La Placita. Segundo premio en el concurso de pendones. Patrocinio de la revista *Bohemia*, carnavales de 1956. © Colección de mapas y planos. Archivo de René Silveira Toledo. Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba.

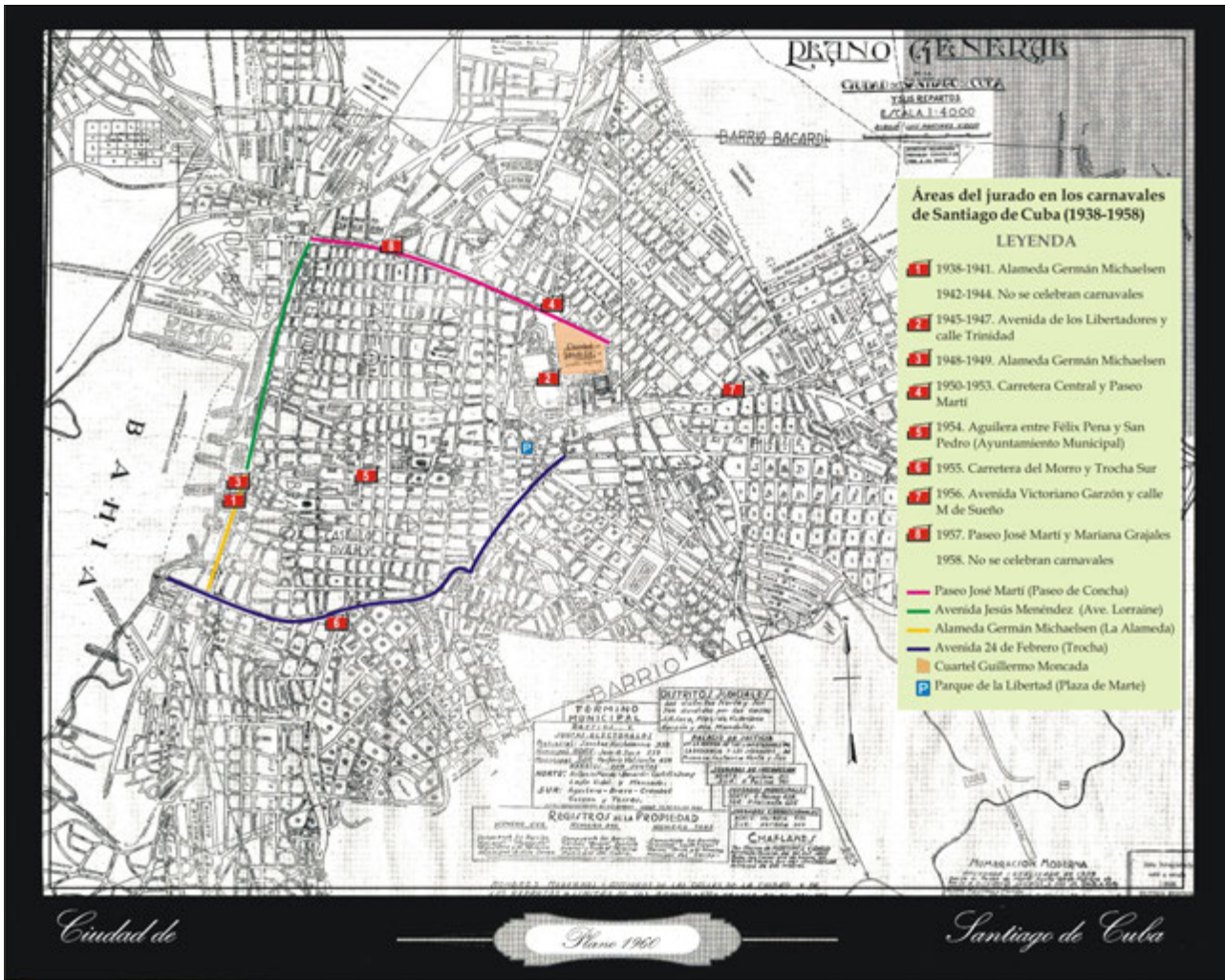


Fig. 10. Áreas del jurado en los carnavales de Santiago de Cuba (1938-1958). Para la enumeración se utiliza el Plano de la ciudad dibujado por Luis Martínez Vidaud en 1960. © Colección de mapas y planos. Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba. Composición de Mariela Rodríguez Joa.

rístico de otros años. Varios directores de agrupaciones fueron obligados a ensayar. Desfilaron solo una vez, el 25 de julio, bajo un constante ambiente de desconfianza y abuso de poder⁴⁶.

En el último año de Batista en el poder no efectuaron carnavales en Santiago de Cuba. Ni siquiera los defensores del régimen pensaron en estas celebraciones. En 1958 la incorporación de los miembros de las comparsas a la lucha contra la tiranía fue todavía más evidente. Finalmente, el 1 de enero de 1959, triunfó la Revolución cubana, liderada por

Fidel Castro, y a partir de aquí se experimentaron cambios políticos, económicos y sociales en todo el país. Esto también afectó la dinámica de las fiestas carnavalescas y dentro de estas a las proyecciones de las comparsas. *La Placita* rápido se adaptó y siguió cosechando éxitos⁴⁷.

5. CONCLUSIONES

En el centro más popular de la cultura santiaguera se sitúa el carnaval, acontecer que acompaña el tempo de la ciudad y genera un

estilo de festejar que la identifica dentro del conglomerado de festividades similares en la geografía cubana. Su principal particularidad es la fusión de la tradición conservadora, continuadora de las formas populares colectivas, con determinados aciertos innovadores en las agrupaciones músico-danzarías que lo vivifican. Entre las comparsas, el paseo *La Placita* constituye una comunidad con una praxis cultural muy definida.

Entre 1938 y 1958 Cuba vivió una creciente tensión política-social y Santiago de Cuba es el centro de las principales manifestaciones en contra del régimen existente. Los carnavales se prohíben de 1942 a 1944 y en 1958. En los 16 años que se celebran, la comparsa *La Placita* solo desfiló diez veces, y no siempre contó con el reconocimiento expreso del jurado. Obtuvo cuatro premios, más otro en 1953, que se supo

pero que tras el asalto al cuartel Moncada fue suspendido el desfile de premiación. Por lo que, su verdadero éxito, más allá de los premios, está en la popularidad que adquirió desde su primera presentación y por la intensa labor política-cultural que sus integrantes realizaron en el marco de estas fiestas. Dualidad que le confiere un sello peculiar y relevante dentro de la historia cultural de Santiago de Cuba.

Su eslogan inicial: “Somos los Reyes del Carnaval” es una muestra del clamor de excelencia que transmiten los placiteros al brindar un producto cultural de estimable valor artístico, a través de sus fantasías y espectáculos inigualables, llenos de matices de Cuba, del Caribe y el mundo. A lo que se une el repudio a la dictadura batistiana, pues las casas de la barriada estaban inmersas en la lucha clandestina. Este paseo es el barrio de La Placita, y la principal imagen del barrio es su paseo.

NOTAS

¹Este trabajo hace parte del proyecto de investigación: Historia de la Cultura-El carnaval como seña de identidad cultural en el Caribe, financiado por la Asociación de Estudios Americanos del Principado de Asturias (AEAPA), con apoyo de la UNESCO.

²*Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Unesco: París, 2003. Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>. [Fecha de acceso: 25/09/2019].

³En este enclave se erigió la iglesia de Santo Tomás, construida a expensas del licenciado Juan Ramos en 1715 y designada como parroquia auxiliar en 1720. LÓPEZ RODRÍGUEZ, Omar y LORA ÁLVAREZ, Marta Elena (Coords.). *Guía de Arquitectura. Oriente de Cuba*. Santiago de Cuba-Sevilla: Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba-Junta de Andalucía, 2002, págs. 130-131. Disponible en: https://ws147.juntadeandalucia.es/obraspublicasyvivienda/publicaciones/04%20COOPERACION%20INTERNACIONAL/guia_arquitectura_orientecuba/libro_electronico_orientecuba/files/assets/basic-html/index.html#1. [Fecha de acceso: 25/09/2019]. En 1842 el gobernador de la ciudad José MacCrohon Blake ordenó la construcción de la Plaza del Mercado “Santo Tomás”, en uno de los laterales de la Iglesia. En 1899 cambiaron el nombre por “Plaza de Crombet”, en honor al General del Ejército Libertador Flor Crombet. Más adelante, con el gobierno revolucionario, comienzan a llamarla “Placita de los Mártires”, en recuerdo a todos los hijos del barrio que cayeron en combates durante diferentes momentos de la historia cubana MARTÍNEZ VIDAUD, Luís. *Relación de las calles del término municipal de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Arroyo, 1953, pág. 27; IBARRA ALBUERNE, Raúl. *Nuestras Calles. Crónicas de Raúl Ibarra*. Santiago de Cuba: Caserón, 2017, págs. 34-36). Sin embargo, según consta en la división de la ciudad que se realizó en 1845, La Placita no aparece registrada como barrio. Archivo Histórico Provincial de Santiago de Cuba (AHPSC). Fondo *Gobierno Provincial*, leg. 85, exp. 18; OROZCO MELGAR, María Elena. *Génesis de la una ciudad del Caribe. Santiago de Cuba en el umbral de la modernidad*. Santiago de Cuba: Alquiza, 2008, págs. 161-162. Tampoco lo estuvo en el periodo 1938-1958. A juzgar por los planos que utilizamos, de 1938 y 1960, formaba parte del barrio Maceo (Ver fig. núm. 2 y núm.10); por lo que, para su ubicación en estos planos, nos valemos de las delimitaciones que aporta Ibarra Albuerne: extendiéndose al norte hasta la calle San Antonio, al sur hasta la de San Francisco y entroncado al este con la de Calvario, y al oeste con la avenida Jesús Menéndez o Alameda Germán Michaelsen IBARRA ALBUERNE, Raúl. *Nuestras calles...* Op. cit., pág. 36. Porque, lo que sí es una realidad que el barrio debe su nombre a uno de los parques más emblemáticos de la ciudad: La Placita, y que este espacio ha sido reconocido por la población santiaguera como tal desde mucho antes. Lo mismo que sucedió con otros enclaves convertidos en comunidades histórica-culturales aceptadas por el entramado significativo y paradigmático de sus acervos; que son, en definitiva, quienes ponderan de forma consciente auténticos valores de su herencia cultural.

⁴Directivos del paseo *La Placita*: Manuel Fernández Quincose (85 años), fallece en 2008; Vicente Zuñer Pozo (82 años), fallece en 2014; Carlos Acosta Laguna (67 años); Felipe Curtis Mustelier (65 años); y, Francisco Zalabal de la Rosa, “Nene” (58 años). Coreógrafos y bailarines: Ernesto Armiñán Linares (71 años), fallece 2021; Luís Mediaceja (66 años); Arnaldo Cortés (68 años); y, Roberto Calzado Valiente (56 años). Miriam Pascual Salcedo, historiadora del paseo La Placita, (72 años). Elio Miralles Rodríguez, director del paseo *Los Hombres-Carrozas*. (60 años). Rafael Brea López (71 años), investigador de la Casa del Caribe de Santiago de Cuba y catedrático de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, República Dominicana.

⁵*Oriente*, 1 de marzo de 1941, pág. 1.

⁶VV. AA. *Síntesis Histórica Provincial Santiago de Cuba*. La Habana: Instituto de Historia de Cuba, 2011, pág. 188.

⁷*Diario de Cuba*, 17 de diciembre de 1944, pág. 1.

⁸LOMBA MILÁN, Enrique. “Los espectáculos culturales de Santiago de Cuba”. *Santiago* (Santiago de Cuba), 37 (1980), págs. 99-118.

⁹VV. AA. *Síntesis Histórica...* Op. cit., pág. 198.

¹⁰*Hoy*, 12 de julio de 1938, págs. 3-4.

¹¹VV. AA. *Síntesis Histórica...* Op. cit., pág. 202.

¹²AHPSC. Fondo *Gobierno Provincial*, leg. 2290, exp. 2.

¹³FELIU HERRERA, Virtudes. *Fiestas y tradiciones culturales*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003, pág. 140.

¹⁴*Ibidem*, págs. 141-142.

¹⁵Danza popular cubana de origen africano, ejecutada principalmente con tambores y campanas metálicas. Es uno de los exponentes más significativos del carnaval santiaguero. Tal como expresa Sebastián Herrera Zapata (Chan), directivo de la conga *Los Hoyos*: “A la conga se le pone una bandera blanca delante para que sea la guía. Pero uno va con camisa ripiá, el otro con un sombrero de yarey, el otro con paraguas ripiá, el otro con los pies por el suelo, etc. Ahora cuando es comparsa no puede ir nadie mal vestido, todo el mundo tiene un disfraz”. RUÍZ VILA, Manuel y MILLET, José. “Sebastián Herrera Zapata: La conga es mi vida”. En: VERGÉS MARTÍNEZ, Orlando (Comp.). *Expresiones de la cultura popular y tradiciones santiagueras*. Santiago de Cuba: Caguayo-Oriente, 2015, pág. 90.

¹⁶Además de diversión en fiestas y juergas, guarachar es carnavalear. Como elemento musical, la guaracha es uno de los géneros de canto y baile en Cuba, y el guarachero es un cantor o bailarín de guaracha.

¹⁷PÉREZ, Nancy. *El carnaval santiaguero*. Santiago de Cuba: Oriente, 1988, pág. 31.

¹⁸PICHEL VERDASCO, Alejandro. “Economía y folklore”. En: *II Simposio de Estudios Culturales*. Santiago de Cuba: Dirección Provincial de Cultura, 1982, pág. 6.

¹⁹No responde a un lugar o sitio público para pasear (paseo urbano o alameda) sino a su expresión coloquial cubana, dentro del marco específico carnavalesco santiaguero (tipo de comparsa). En su origen, el paseo resulta ser parte de la figura coreográfica en la contradanza francohaitiana que se introduce en la cultura santiaguera desde finales del siglo XVIII. Es el intervalo en que las parejas ejecutan su recorrido por todo el salón de baile. Luego se utiliza para designar la traslación predeterminada de comparsas, carrozas y de ciertos vehículos, ornamentados o no. Hasta que, a partir de 1936, este término pasa a tener una connotación coreográfica mayor como *comparsa paseo* dentro de la realización festiva carnavalesca, convirtiéndose en antónimo de la comparsa tradicional. Cfr. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Ramón. *Oriente Folklórico*. Santiago de Cuba: Ros, 1939, pág. 107. Conforme a lo planteado por Brea, “existen las comparsas congas, así como las comparsas paseos, las cuales se acompañan de música popular y orquestas de instrumentos de vientos y tambores”. BREA LÓPEZ, Rafael. “Carnaval de Santiago de Cuba: Congas y tamboras”. *Memorias* (Barranquilla), 40 (2020), pág. 121.

²⁰AHPSC. Fondo *Cámara de Comercio*, leg. 90, exps. 3 y 4.

²¹Voz corrompida, tomada de la palabra *moharracho*. En el oriente cubano “persona que se disfraza o representa alguna figura ridícula en el Carnaval o en las fiestas de San Juan, Santiago, Santa Ana, etc.”. En el occidente: Máscaras. PICHARDO, Esteban. *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases [sic] cubanas*. La Habana: Imprenta el Trabajo, 1875. Se cita la edición de 1976, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, pág. 401.

- ²²MILLET BATISTA, José y BREA LÓPEZ, Rafael. *Grupos folklóricos de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Oriente, 1988, pág. 71.
- ²³PÉREZ PÉREZ, Rita, FUENTES FERNÁNDEZ, Irela y ANAYA GRILLO, Oscar. *Proyecto de rescate de vínculos entre el paseo La Placita y la comunidad que le dio origen*. Trabajo de diplomado. Santiago de Cuba: Universidad de Oriente, Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas, 1998, pág. 5.
- ²⁴Ibidem, pág. 6.
- ²⁵Ver relación de entrevistas.
- ²⁶MILLET BATISTA, José y BREA LÓPEZ, Rafael. *Grupos...* Op. cit., pág. 72.
- ²⁷Ibidem, pág. 73.
- ²⁸CRUZ GUIBERT, Irene y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Graciela. *Fundamentación al Premio Memoria Viva: paseo La Placita*. Santiago de Cuba: Dirección Municipal de Cultura, 2008, pág. 5.
- ²⁹MILLET BATISTA, José y BREA LÓPEZ, Rafael. *Grupos...* Op. cit., pág. 72.
- ³⁰GALÍS RIVERÍ, Mililián. *La percusión en los ritmos afrocaribínicos y haitianos*. Santiago de Cuba: Caserón, 2015, pág. 175.
- ³¹MILLET BATISTA, José y BREA LÓPEZ, Rafael. *Grupos...* Op. cit., pág. 73.
- ³²PICHEL VERDASCO, Alejandro. "Economía y folklore". Op. cit., pág. 2.
- ³³BREA LÓPEZ, Rafael. "Presencia africana en los carnavales de Santiago de Cuba". *África* (Sao Pablo), 11-1 (1988), pág. 132.
- ³⁴MARÍN MILLARES, Dolores Luisa y PRENDES PRADES, Linaida. "Tivolí, memorias de una estación". *Anuario de Investigaciones Culturales de la Dirección Provincial de Cultura de Santiago de Cuba* (Santiago de Cuba), 4-5 (2017-2018), págs. 87-88.
- ³⁵Entrevistas a los directivos del paseo *La Placita* y a Rafael Brea López.
- ³⁶Frase aplicada a cualquier situación de camuflaje o encubrimiento de algo que quiere disimularse u ocultarse a la gente. En el carnaval santiaguero, especie de espectáculo sorpresa preparado por las comparsas y paseos, considerado desconocido para el público y con el que se pretende alcanzar el premio mayor del jurado. Por ejemplo, la aparición de la corneta china, que toca la primera vez el joven músico Juan Bautista Martínez, fue el "gallo tapao" de la comparsa de *El Tivolí* en los carnavales de 1915. La música de este virtuoso y exótico instrumento sorprende a los asistentes, hasta entonces no acostumbrados a que las agrupaciones carnalescas llevaran este tipo de instrumento y menos aún a escuchar una melodía tan peculiar. Entrevista a Rafael Brea López.
- ³⁷APCSG. *Libro de presupuesto y gastos del paseo La Placita (1938-1958)*.
- ³⁸*Oriente*, 27 de julio de 1950, pág. 3.
- ³⁹Entrevistas a Manuel Fernández Quincose y Vicente Zúñer Pozo.
- ⁴⁰*Libertad*, 1 de agosto de 1952, pág. 2.
- ⁴¹*Oriente*, 22 de julio de 1953, pág. 1.
- ⁴²APCSG. *Libro de presupuesto y gastos del paseo La Placita (1938-1958)*.
- ⁴³GAÍNZA CHACÓN, Miguel A. "Ni sombra del carnaval en el Oriente". *Carnaval* (Santiago de Cuba), 3 (2018), págs. 10-11.
- ⁴⁴*Libertad*, 25 de julio de 1953, pág. 2.
- ⁴⁵APCSG. *Libro de presupuesto y gastos del paseo La Placita (1938-1958)*.
- ⁴⁶Entrevistas a los directivos del paseo *La Placita*.
- ⁴⁷Hasta la fecha el paseo *La Placita* ha obtenido 38 primeros premios, 6 segundos premios, un premio compartido y 11 *Gran Premio Santiago Apóstol*. Además del *Premio Nacional Memoria Viva* (2008), de la *Bandera de la Ciudad* (2012) y la *Placa José María Heredia* (2014).

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Entrevistas

TERESA LAGUNA PAÚL.
UNA VIDA CONSAGRADA A LA BÚSQUEDA
DE LA EXCELENCIA

Juan Clemente Rodríguez Estévez



194

Fig. 1. Teresa Laguna en el patio del Laboratorio de Arte. Fotografía realizada por Enrique Infante el 20 de octubre de 2021.

TERESA LAGUNA PAÚL. UNA VIDA CONSAGRADA A LA BÚSQUEDA DE LA EXCELENCIA

Teresa Laguna Paúl (Universidad de Sevilla) (TL)
Juan Clemente Rodríguez Estévez (Universidad de Sevilla) (JCR)

Tras una larga y fecunda carrera profesional en la Universidad de Sevilla, Teresa Laguna acaba de jubilarse. Desde esta nueva posición, interrumpe su actividad investigadora para conversar con nosotros. Proyectando su mirada hacia el pasado, recuerda los hitos que marcaron su trayectoria vital y profesional. Como testigo privilegiado, ofrece valiosos testimonios sobre la conservación de la Catedral de Sevilla durante un período memorable. Pero, también, sin perder de vista el presente, reflexiona sobre sus inquietudes y algunos de los retos que afronta nuestro oficio en estos tiempos inciertos.

JCR: Tu infancia y primera juventud se desarrollaron en Zaragoza: ¿Cómo nació en ti la vocación por la Historia del arte y por qué la decisión de estudiar en Sevilla?

TL: El estudio de las humanidades siempre me interesó y en mi entorno tenía familiares vinculados con ellas. Dos primas de mi padre eran profesoras de Historia y, además, siempre tuve la sombra constante de mi hermano Fernando, que fue profesor de derecho civil. Falleció joven y en su biblioteca tenía algunos libros de arte interesantes. En una de sus estanterías encontré

Las voces del silencio de André Malraux que —de adolescente— me descubrió en su “museo imaginario” una interrelación espacio temporal de estéticas alejadas y sugerentes, distinto al libro de Historia del arte de bachillerato¹. También me atraían las lenguas clásicas, especialmente el griego que traduje constantemente durante el PREU porque la *Iliada* y la *Odisea* eran obras del examen de acceso a la universidad.

Por otro lado, se fue desarrollando en mí un interés por la Historia más profundo, relacionado con todo aquello que conlleva el fenómeno cultural en torno a la Historia del arte. Cuando comencé la carrera me habían regalado *El arte y el hombre* de René Huyghe, que me abrió un universo más rico que el que podía encontrar en los manuales de primer curso. Creo que fue su lectura en profundidad lo que me decantó por estudiar Historia del arte². A partir de ahí, comuniqué a mi familia la especialidad que quería estudiar. Ésta se impartía únicamente en la Universidad Central de Barcelona, en la Complutense, en Sevilla y en Santiago de Compostela, en un momento en el que resultaba problemático estudiar fuera, ya que las reivindicaciones estudiantiles y la situación política motivaron



Fig. 2. En la Europalia '85 con Alberto Villar y Fuensanta García de la Torre al salir del museo Víctor Horta.

constantes cierres de las facultades. Finalmente, mi padre accedió, pero me dijo “vete a donde quieras, menos a Madrid y Barcelona”. Inmediatamente, pensé que, entre Sevilla y Santiago, vendría al sur donde hace mejor tiempo. Consulté con los profesores de Zaragoza las materias y el profesorado de la hispalense, quienes me hablaron del Laboratorio del Arte. Y así fue como desembarqué aquí, porque llegué en avión una semana antes de comenzar las clases. En aquellos primeros días de absoluta soledad fui descubriendo esta ciudad, con su luz y su visión esteticista.

JCR: Te licenciaste en 1976 ¿Qué recuerdas de la universidad hispalense de aquellos años?

TL: Pertenezco a la sexta promoción de Historia del arte de esta universidad. Éramos unos cincuenta alumnos y el patio del Laboratorio de Arte vertebraba toda la actividad. Las aulas de la facultad de Filosofía y Letras estaban recientemente adaptadas con luces indirectas; pero, en la asignatura de Arte Hispanoamericano, todavía proyectaban a veces las diapositivas de cristal en el cañón Leitz-Wetzlag, “la Gran Berta”, que aún permanece en la biblioteca.

El primer plan de estudios de la licenciatura de Historia del arte tenía un carácter que, hoy en día, llamaríamos interdisciplinario, con numerosos aspectos interesantes y también algunas lagunas. Comprendía unos contenidos que en varias ocasiones han querido retomarse hasta que llegó el Grado y el Plan Bolonia. Las asignaturas del mundo antiguo las impartían los profesores de arqueología, las optativas de historia y literatura, los departamentos correspondientes.

Cuando llegué a esta universidad algunos de los profesores que pensaba encontrar acababan de trasladarse a otros centros. Tienes la sensación que has podido llegar tarde, pero la vida depara grandes sorpresas. Don Antonio Blanco Freijeiro se había incorporado a la Universidad Complutense, por lo que el Arte Clásico nos lo impartió José María Luzón, que compaginaba la universidad con la dirección de Itálica, y el Arte Oriental, Lorenzo Abad Casal. Don Antonio Bonet Correa también se había marchado a la Complutense, dejando una huella muy importante, y la cátedra de Arte Hispanoamericano fue ocupada en 1973 por Emilio Gómez Piñol. Doña Concha García Gaínza impartía unas magníficas clases de arte del Renacimiento y preguntaba directamente a los alumnos sobre aspectos relacionados con el tema explicado cada día. Don José Hernández Díaz era el director y tenía a su cargo las asignaturas de Arte Español, cuyos contenidos de alta Edad Media desarrollaba en seminarios anuales el profesor Helmut Schlunk. Venían a clase con un gran puntero para señalar aspectos de sus

explicaciones y con un golpe en el suelo indicaban al bedel el cambio de diapositiva. Este bedel era Ramón Blázquez, al que todos los profesores y alumnos hemos recordado siempre con cariño. El entrañable sanluqueño Enrique Sánchez Pedrote impartía la Historia de la música. Antonio de la Banda volvió a su universidad de Sevilla y Enrique Valdivieso se incorporó al terminar mi carrera. Por otro lado, José Guerrero Lovillo tenía a su cargo el Arte islámico. Era un gran dibujante y con el paso de los años, fui su última ayudante. Siempre recuerdo su carácter, su bagaje cultural, su inmensa biblioteca, sus conversaciones al coordinar las asignaturas y su estricto rigor. Otros profesores, como María José del Castillo y Teodoro Falcón estaban ya incorporados a sus plazas de profesores titulares, Jorge Bernales Ballesteros a la de agregado y María Jesús Sanz Serrano se hizo cargo de la docencia de doña Concha cuando marchó a Pamplona a finales de 1976.

Los profesores de la Escuela de Arquitectura impartían las asignaturas optativas de dibujo que considero fundamental en nuestra formación. Alfonso Jiménez Martín nos enseñó a ver más allá de una fotografía; teníamos que dibujar y analizar plantas y alzados del patio de arte y, con un frío espantoso durante tardes interminables en los jardines del Alcázar, dibujamos secciones y perspectivas axonométricas del pabellón de Carlos V.

En el patio del Laboratorio de Arte se forjaron muchas amistades con alumnos de otras promociones, cuya huella en la vida académica, en la investigación de Historia del arte, en la salvaguarda del patrimonio y en la conservación de museos y colecciones conocemos todos. En aquellos años Teresa Dabrio, Carmen Heredia y Gerardo Pérez Calero eran ayudantes y ultimaban sus tesis doctorales, que ya habían defendido Alberto Villar Movellán y Rafael Cómez Ramos, compañero en la segunda promoción de Luis Luna Moreno. En la cuarta promoción, coincidieron Vicente Lleó, Fuensanta

Arenado, Juan Miguel Serrera, Alfredo Morales, Juan Miguel González Gómez, Toñi Durán y otras personas que luego no permanecieron en Andalucía como, por ejemplo, Alfonso Caballero Klink. En el curso previo al mío, estudiaron Jesús Palomero y Florencio García Mogollón, y en esta quinta promoción tengo buenos y entrañables amigos como Fernando Martín Martín, Diego Oliva Alonso y Fuensanta García de la Torre, los dos últimos dedicados a la conservación de museos, al igual que Iván Negueruela. Otros desarrollaron su actividad profesional en la enseñanza secundaria, compaginándola con los gabinetes pedagógicos de Bellas Artes y la investigación como Juan Luis Ravé y la mayoría de mis compañeros de promoción, aunque el malagueño Luis Olaya es conservador de Patrimonio y el gaditano Juan Ramón Cirici se incorporó al claustro de la Universidad de Cádiz.

JCR: Estoy ante una de las más eminentes medievalistas españolas. ¿Cómo se forjó en ti la idea de dedicarte al estudio del arte medieval?

TL: Los siglos XIV y XV siempre llamaron mi atención e interés. Al plantearme el tema de la tesis

197



Fig. 3. En la escalera del castillo de Chambord con Carmen Heredia y Toñi Durán (1986).



Fig. 4. La ministra Pilar del Castillo con los Premios Nacionales de 2002.

de licenciatura, María José del Castillo me habló de la existencia de una serie de manuscritos y de libros iluminados en Sevilla que podrían marcar un camino a seguir; y la Biblioteca de la Universidad de Sevilla custodiaba los volúmenes de las *Postillae* de Nicolás de Lira, encargadas por Per Afán de Ribera. De esta forma comencé a introducirme en el camino del medievalismo y en el mundo del libro manuscrito, que después de terminar la tesis doctoral y, con el paso de los años o circunstancias, he compaginado con otras investigaciones de época moderna, la conservación y la difusión del patrimonio. La vida es un continuo aprendizaje, una constante curiosidad por profundizar en temas y obras que son de tu interés. Vas adaptándote al devenir de los acontecimientos, y esta formación, con el rigor que implica en el manejo de sus fuentes y su interpretación, siempre ha constituido

un soporte fundamental para otros estudios. Maestros de mi generación como Antonio Bonet o José Manuel Pita realizaron tesis doctorales de arte medieval y luego han destacado por estudios fundamentales sobre urbanismo, arte barroco, arte iberoamericano y pintura española. Hoy en día, hay pocos medievalistas en los departamentos de Historia del arte, y el número de tesis doctorales sobre este período defendidas en nuestras universidades es muy inferior al de otras etapas. Para nuestros alumnos, su estudio supone un *hándicap* y prefieren encauzar sus investigaciones en torno al arte moderno y al contemporáneo.

JCR: Tu tesis doctoral sobre las *Postillae* de Nicolás de Lira mereció el Premio Extraordinario de la Universidad de Sevilla, en su edición de 1983. Realizada bajo la dirección de María José del

Castillo, marcaría tu trayectoria investigadora. ¿Qué podrías decirme sobre María José y aquella investigación?

TL: María José me enseñó a investigar, me introdujo en el universo del libro manuscrito medieval, que ella comenzaba a investigar; siempre abrió ventanas en mi formación y me empujó a buscar nuevos horizontes. El primer reto fue la tesis de licenciatura centrada en las *Postillae* de Nicolás de Lira de la biblioteca universitaria, que presenta aspectos importantes en el panorama artístico y cultural sevillano del siglo XV, que continúo investigando. Los tres primeros volúmenes fueron copiados e iluminados en Sevilla por dos franceses en la tercera década, el cuarto escrito en letra humanística es el primero de los realizados con esta grafía en la península Ibérica entre 1460 y 1465, y el quinto en bastarda tiene la misma cronología. Estos aspectos, cuando comienzas a investigar y prácticamente todavía estas “en calcetines”, te sobrecogen porque apenas encuentras referentes. Por otro lado, su iconografía ofrece una explicación visual de la arquitectura portátil del tabernáculo y la del templo de Salomón con sus ajuares de culto, y pormenoriza en extenso la visión de Ezequiel del nuevo templo de Jerusalén. Transcribí y traduje numerosos capítulos de esta obra, que tiene muchas ilustraciones en doble versión latina y hebrea para establecer una comparación, una explicación visual, entre ambas fuentes y las interpretaciones de Rashi (1040-1115), de Hugo de San Víctor (h. 1046-1141) y, entre otras, las descripciones de Flavio Josefo (h. 35-100 d C). Las consultas de otros códices de las *Postillae* fueron fundamentales y su localización laboriosa ya que, entonces, la mayoría de las consultas de los catálogos de las bibliotecas extranjeras debías llevarla a cabo en Madrid y algunas referencias llegaron, incluso, por correo postal cuyo catálogo con el estudio de este códice publicó en una monografía esta universidad.

En la Tesis doctoral continué con la investigación de esta iconografía desde sus orígenes, a

comienzos del siglo XV, sus cambios y ejemplares más antiguos, que localicé en las Ardenas, y su evolución hasta el siglo XVII, pues la obra se estampó tempranamente con sus ilustraciones y, más tarde, quedó incorporada con los comentarios del burguense Pablo de Santa María (1350-1435) en la *Biblia sacra*. La tesis no se publicó, pero en varios artículos sintetice el carácter e importancia de estas reconstrucciones y, sobre todo, las familias iconográficas presentes en un centenar de códices consultados y su desarrollo gráfico en el ámbito de la imprenta. Todo ello obligó a realizar gran parte de la investigación fuera de Sevilla y me llevó, como a muchos licenciados de aquellos años, a solicitar la beca de la Academia Española de Bellas Artes en Roma que, entonces, era la única que permitía estancias largas para universitarios españoles, y más de Historia del arte.

JCR: Obtuviste la beca y llegaste a Roma en octubre del setenta y ocho. Salir, como bien has dicho, era más difícil. ¿Qué supuso para ti, tanto a nivel científico como personal?

TL: Para llevar a buen término la tesis necesitaba consultar los fondos y ampliar conocimientos sobre manuscritos hebreos y latinos, estudiar éstas y otras reconstrucciones del Templo en los depósitos de la Biblioteca Hertziana, del Pontificio Instituto Bíblico y, evidentemente, consultar los fondos vaticanos. No obstante, su consulta tuve que demorarla casi un mes, ya que la víspera del viaje a Roma falleció Juan Pablo I. El Vaticano estaba “en sede vacante”, con sus museos, archivos y bibliotecas cerrados, pero aproveché para conocer la ciudad, solicitar los accesos e iniciar las consultas en otras bibliotecas. También acudí a la capilla funeraria del papa, pues era un momento histórico y una oportunidad única para ver los frescos de la sala Clementina.

Estudiar en las bibliotecas romanas con sus estanterías de acceso abierto era trasladarte

en aquellos años a otra galaxia. Allí estuve nueve meses, un curso completo. Volví con una experiencia única, con unos kilos menos, con numerosas cajas de fotocopias y con amistades para toda la vida. También llevé a cabo varias estancias a la Biblioteca Nacional de Francia y otras del mismo país, y en el año ochenta, ingresé como colaboradora honoraria del departamento, bajo la tutela de Jorge Bernales, con quien trabajé intensamente en los inventarios de Jerez de la Frontera y Cádiz. Al terminar la tesis, cuando comenzaba a preparar los temarios de oposiciones, tuve mi primer contrato como profesora ayudante de prácticas en la facultad.

JCR: Entre las adversidades que has tenido que afrontar, también se halló el desastre de la Colombina.

TL: Había estudiado las *Postillae* de esta biblioteca, cuya procedencia adscribí al cardenal Juan de Cervantes, y al terminar la tesis deseaba investigar en los fondos capitulares los códices iluminados y los litúrgicos, pero al incorporarme a las tareas docentes ralenticé las consultas en este depósito que, entonces, todavía carecía de luz eléctrica. Los investigadores trabajábamos, cuando no llovía, en una mesa cubierta con unas faldas de lana, confeccionadas por una profesora del departamento de paleografía, intentando sentarnos lo más cerca posible de la ventana. Las obras de rehabilitación de la nave del Lagarto y la de su planta alta quedaron interrumpidas por el desplome de la cubierta de esta biblioteca en enero de 1986. Este terrible accidente motivó al traslado de sus fondos, su catalogación sistemática y el cierre de su consulta hasta la terminación de todas las obras que, además, constituyeron el motor de otros cambios realizados en la Catedral³.

Durante estos años centré la investigación en los códices de la Biblioteca de la Universidad, organicé con las compañeras del área de Ciencias y Técnicas Historiográficas un curso de doscientas cincuenta horas sobre el libro manuscrito donde



Fig. 5. En el andamio de la restauración de la puerta de la Campanilla con Fernando Guerra-Librero y Ángel Luis García (2006).

200

impartieron clase especialistas españoles, franceses, belgas e italianos. También redacté el segundo arte cristiano en Córdoba, estudié la biblioteca de Benedicto XIII en Peñíscola y algunos volúmenes para la exposición conmemorativa del centenario de la elección de Benedicto XIII, el papa Luna. En la biblioteca del Laboratorio llevamos a cabo la primera reestructuración de sus fondos y, después de acceder a la plaza de profesora titular, publiqué varios estudios sobre la miniatura del libro de Reglas de la Hermandad de Vera Cruz realizado por Juan de Herrera en 1631 y el de la Hermandad de Rocamador, que permitió “desenredar” algunos de los tópicos historiográficos del mural gótico y documentar otras pinturas medievales del convento del Carmen gracias a un grabado de Lucas Valdés. Fue la época de la redacción de la *Andalucía*

gótica, y cuando reabrió la Biblioteca Capitular y Colombina, a finales de 1992, retomé el estudio de sus fondos iluminados y de los manuscritos litúrgicos sevillanos. La metodología de análisis aplicada en estos trabajos la explicaba en la clase a los alumnos de Doctorado y del Máster.

JCR: Mientras, el país vivía una transformación extraordinaria. ¿De qué modo eso te influyó a ti y cómo lo viviste con tus compañeros?

TL: El otro día, en una reunión, un amigo dijo una frase que me llamó la atención al señalar que, de alguna manera, todos éramos víctimas de ETA y, aunque no la he sufrido de cerca, formo parte de una generación que ha vivido cambios importantes y ha convivido con estos hechos.

Pasé muchos veranos en el País Vasco donde tengo familiares y amigos cuyas familias si fueron tocadas. Me crié en una ciudad donde muchos universitarios procedían de Guipúzcoa, que sufrió dos atentados, y tampoco puedo olvidar otros hechos no menos significativos, ni dónde o con qué compañeros de la facultad me encontraba aquella tarde del 28 de febrero de 1981. Recuerdo el día que comuniqué a los alumnos las pérdidas patrimoniales por los primeros bombardeos de la Guerra del Golfo en 1991, la muerte de Ernest Lluch en el 2000 y los atentados en Sevilla de Alberto Giménez Becerril y su mujer, cuyo funeral se llevó a cabo en la Catedral de Sevilla, donde acababa de incorporarme para la conservación de sus bienes muebles en 1998.

El motor de la gran transformación de nuestro país, aunque tiene otros procesos muy destacados, siempre lo asocio con nuestra incorporación a la Comunidad Europea y nuestra apertura, nuestra visibilidad a Europa. La firma en el Palacio Real presidida por el bronce de Carlos V es un símbolo que marca esta etapa, y recuerdo la ilusión con que viajamos a Bruselas para ver las exposiciones de *Europalia'85* donde,

por vez primera, expusieron todos los códices de Beato de Liébana. Aquel momento fue importante y proyectamos nuestra imagen, causando gran impacto nuestro legado cultural. Poco a poco, entre todos conseguimos cambiar la opinión que se tenía de nuestro país y del peso de nuestras aportaciones al mundo científico. Estos cambios de percepción también los han percibido muchos compañeros cuando hemos acudido con nuestras investigaciones a congresos internacionales y, de forma manifiesta, los colegas de otros países han valorado los trabajos presentados escuchándolos, sin ausentarse de la sala, y despertado su interés. Formo parte de una generación de historiadores del arte con una gran curiosidad, con muchas ganas de saber, de leer, de verlo todo y transmitirlo desde nuestra docencia e investigación en la universidad, en las instituciones y en los museos.

JCRE: Tu tesis abrió una línea de trabajo sobre la miniatura, en el que se concilia el estudio minucioso de las fuentes y el propio estudio iconográfico de la obra. ¿Qué corrientes o autores marcaron tu modo de entender la Historia del arte a lo largo de esos primeros momentos en los que cristaliza la personalidad que te define como historiadora?

TL: En la investigación de las *Postillae* fueron fundamentales los recientes trabajos de Richard Krautheimer y Helen Rosenau sobre el templo de Jerusalén, los de manuscritos hebreos de Cecile Roth, Bezabel Narkiss, Mendel y Thérèse Metzger. Estas y otras publicaciones las amplié con el estudio de sus fuentes hebreas, traducidas al inglés y al francés. Siempre manifesté interés por analizar su ilustración y la materialidad del libro manuscrito, porque desde pequeña tuve relación con el mundo librario y procedo de una familia que ha estado dedicada al universo papeleros y a la imprenta durante tres generaciones. La relación entre la forma y la función de la ilustración, la doble página de un códice abierto y su texto constituyen la manera con la que me



Fig. 6. Con Alfredo Morales y José Beltrán en la presentación del libro del Facistol de la catedral de Sevilla (2017).

he aproximado a estudiar sus miniaturas. En ese momento inicié otra serie de caminos como, por ejemplo, no medir las iniciales por milímetros sino por renglones para no aislar las viñetas de su entorno textual, de su caja de escritura y de la justificación de la página. En las investigaciones de miniatura siempre continué desarrollando esta metodología.

JCRE: Después de este primer periplo, se abrió un periodo con nuevos retos. En tu decisiva participación en el volumen de Andalucía, de la colección *La España Gótica*, se perciben nuevos registros. Nos hallamos ante un discurso de trazo amplio, en el que se reúnen todas las artes. Me pareció un trabajo de madurez que luego se completaría con otros posteriores, como la

Guía artística de Córdoba. ¿Cómo viviste aquella experiencia?

TL: El encargo de los capítulos de *Andalucía gótica* en 1990 fue algo accidentado. A comienzos de julio del año siguiente, fallecieron mi padre y Jorge Bernales con pocos días de diferencia y perdí el borrador del texto grabado en aquellos discos blandos, que unos amigos copiaron para que pudiera continuar el trabajo. José Fernández López me confió los textos de Córdoba y la introducción general y, finalmente, del volumen donde colaboraron también Pedro Galera, Rafael Cómez y Mercedes Borrero. Elaboré un primer esquema cercano a los capítulos escritos por José Guerrero Lovillo en la colección *Tierras de España*, que después rectifiqué incorporando los avances historiográficos

desde mediados de la década de los ochenta y leer monografías recientes como, por ejemplo, los volúmenes de la Cataluña medieval⁴. Redacté los capítulos introductorios con un planteamiento integrador de las manifestaciones cristianas y sus técnicas desde mediados del siglo XIII hasta finales del XV, contextualizando sus circunstancias. Destaqué los vacíos que únicamente podrían cubrirse con nuevos hallazgos, y eliminé los epígrafes de miniatura, pintura y vidriera en un apartado de las artes del color. El texto, hoy en día, tiene partes —afortunadamente— superadas, como es todo el análisis del comienzo del gótico a partir de la construcción de la catedral y también algunos aspectos de la pintura del XIV que han cambiado por la publicación de otros estudios como, por ejemplo, el de los restos conservados de las pinturas de la capilla de Villaviciosa y su compleja cronología atribuida tradicionalmente a Alonso Martínez, cuya investigación afianzó mi interés por revisar las fuentes de época moderna y su mentalidad.

JCRE: La guía de Córdoba, además, te permitió contactar con un público más amplio, preocuparte por el problema de la difusión.

TL: La guía de Córdoba fue un ejercicio y trabajo muy bonito. Todos los jueves iba a esta ciudad en el primer AVE y volvía en el último. De alguna manera, retomaba los paseos de Teodomiro Ramírez y Arellano desde una perspectiva actualizada⁵. Mostrar y exponer a los visitantes el legado histórico que tiene Córdoba a través de su riqueza patrimonial, su estética y su luz fueron mis objetivos primordiales; en las reflexiones e itinerarios que se proponen pensé, ante todo, en las necesidades de los lectores de esta guía.

JCRE: Esa guía es muy especial, porque no es habitual que un trabajo así tenga un acceso tan directo a las fuentes y una aportación tan sustancial.

TL: Estos aspectos tampoco están exentos de antecedentes historiográficos. En la década de

los setenta del siglo pasado la editorial Aries había publicado la colección *Guías artísticas de España* con textos elaborados por Francisco Abad, Joan Ainaud de Lasarte, José Gudiol Ricart, José Guerrero Lovillo y Alfonso E. Pérez Sánchez entre otros historiadores. La mayoría tenían gran experiencia en inventarios y catálogos artísticos de distintas provincias españolas; un trabajo fundamental en nuestra disciplina y en la conservación del patrimonio que, actualmente, apenas valora la ANECA y las agencias de evaluación. Estas guías marcaron el camino de otras posteriores y la de Córdoba de Santiago Alcolea i Gil es una obra fundamental.

JCRE: Luego viene el desembarco en la catedral de Sevilla, como responsable de su patrimonio artístico. ¿Cómo llegaste a ese cargo y qué te aportó la experiencia?

TL: Al retomar los estudios de los manuscritos litúrgicos coincidí con Alfonso Jiménez en varias ocasiones en la biblioteca y comencé a asistir al Aula Hernán Ruiz, que empezó a organizar aquellos años⁶. A finales de junio del año noventa y seis, me comunicó que la diócesis quería preparar una exposición en la programación del Jubileo del año 2000, y había pensado en que colaborara en la preparación de una muestra itinerante que culminaría en la catedral. Trabajé en los contenidos de un proyecto titulado “Espacio y tiempo en la liturgia”, que presentamos al arzobispo don Carlos Amigo a comienzos del otoño. En diciembre, decidieron que no se llevaría a cabo por problemas de financiación, pero fue una experiencia enriquecedora, que me permitió mantener un contacto directo con muchas obras de la catedral. En enero de 1998 me propusieron hacerme cargo de todo lo que constituía el seguimiento de los bienes muebles y su conservación; las propuestas de reorganización de los contenidos pictóricos desplazados de las capillas después de las obras y la exposición *Magna Hispalense* en 1992, coordinar el seguimiento de los préstamos y de las restauraciones

encargadas a varios talleres, las intervenciones de las vidrieras, planificar y reorganizar los depósitos de textiles y, en aquella fecha, estaba proyectándose la obra del Pabellón. Este proyecto de rehabilitación suscitó polémica, necesitó una modificación en los espacios inicialmente previstos para la sala de exposición, el taller de restauración y el salón de conferencias⁷. La catedral constituye siempre un foco de atención ciudadana y todas sus actividades culturales y patrimoniales son relevantes.

JCRE: En tu larga trayectoria has colaborado con investigadores muy importantes. Alfonso Jiménez ocupa un lugar especial. ¿Qué podrías contar sobre ello?

TL: Durante diecisiete años he tenido contratos y proyectos con la Catedral, gestionados por la Universidad de Sevilla. Durante este periodo, casi media vida de actividad laboral, compati-

licé la conservación de sus bienes muebles con las tareas académicas y con Alfonso Jiménez, lógicamente, coordiné, programé y colaboré en proyectos que, a veces, debatíamos porque ambos siempre buscamos lo mejor para su patrimonio mueble e inmueble. Necesité profundizar en algunos aspectos de conservación y museografía donde conté con los consejos y la experiencia de buenos amigos como María Domínguez Adame, Luis Luna Moreno y Fuentesa García de la Torre⁸.

También es preciso destacar que después del desastre de la Colombina, el cabildo, junto con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Ministerio de Cultura estrecharon lazos en la conservación de la catedral y sus fondos librarios, que comenzaron a restaurarse en el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA) y ambos organismos llevaron a cabo los trabajos de la puerta del Per-



Fig. 7. El día del doctorado Honoris Causa por la Universidad de Sevilla de Don Antonio Bonet Correa con Monique Planes y los compañeros del departamento al concluir el acto (18-5-2017).

dón en 1991. La conservación de las portadas y sus esculturas de barro cocido era urgente, a finales de la década de los años ochenta se llegó a plantear la sustitución por réplicas de sus esculturas y relieves góticos y renacentistas pero, finalmente, se mantuvieron in situ para proteger y salvaguardar su significado, su valor histórico y patrimonial, desarrollando, después de sus intervenciones, un programa preventivo de mantenimiento como garantía para su conservación⁹.

En 1997 la Consejería de Cultura y el cabildo iniciaron los inventarios de bienes muebles de la Iglesia Católica en la catedral con sus equipos. Las relaciones y participación del Instituto Andaluz de Patrimonio en la restauración de varios retablos después de la exposición *Velázquez y Sevilla* en 1999 dieron grandes resultados. Las actuaciones de los restauradores-conservadores de textiles muy importantes en el constante mantenimiento de los ornamentos antiguos que realzan la liturgia en la catedral, y la restauración del Giraldillo con su reposición, crearon algunos debates.

JCRE: Estás citando muchas intervenciones. En el desempeño de vuestra labor en la Catedral, Alfonso Jiménez y tú recibisteis en el año 2002 el Premio Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. ¿Cómo acogiste aquel premio que supone la más alta distinción que se puede recibir por la defensa de nuestro patrimonio?

TL: Recuerdo perfectamente aquel momento. Teníamos una reunión en la facultad y llamó el director general de Bellas Artes para decir que nos concedían el premio por el trabajo que realizábamos los dos conservadores en la Catedral con el apoyo del cabildo. Entre las personas que llamaron para congratularse, un buen amigo destacó la responsabilidad que este reconocimiento implicaba y me dio un gran consejo, que siempre le agradeceré, al recomendarme una mayor

implicación, porque hay personas que confían en “el trabajo que estáis haciendo y eso debe continuar”. Después fui vocal de la Comisión Provincial de Patrimonio porque creo que los universitarios debemos comprometernos no sólo en las clases o en la difusión del conocimiento, sino en la sociedad para colaborar con las instituciones, formar parte de equipos de investigación, participar en numerosos aspectos culturales y en, nuestra área de conocimiento, en todo lo que implique o afecte al patrimonio.

A partir del premio llevamos a cabo otras intervenciones importantes, las capillas temáticas, varias exposiciones monográficas y, entre otras, al concluir las obras de reposición de dos pilares de éste, comenzamos a revisar y actuar sistemáticamente en la limpieza del polvo acumulado, en la conservación preventiva de las capillas afectadas y sus bienes muebles, que incluyó la restauración del retablo mayor (2012-2014).

JCRE: Para entonces, ya habías comenzado a proyectar tus intereses hacia la arquitectura, pero —obviamente— la catedral ocupó un papel muy especial. Ahí aparece tu trabajo sobre la primera Catedral, lo que tú llamas la memoria de la “catedral mudéjar”.

TL: El contacto directo con el templo, sus obras y su patrimonio ha sido muy enriquecedor, porque toda conservación comienza por el conocimiento e investigación de las obras. En 1997, Alfonso Jiménez publicó su *Cartografía de la Montaña Hueca*, que abrió una gran ventana a mis investigaciones ya que tenía una planta donde situar las noticias del archivo, plantear la ubicación de sus enseres, la disposición de sus altares e iconografías en el contexto de sus necesidades litúrgicas y funerarias. Comencé a revisar la documentación y le comenté a Juan Miguel Serrera las novedades encontradas al interpretar la planta de la mezquita cristianizada de 1433, la primera catedral. Me recomendó hablar con Alfredo Morales, quien preparaba la

exposición *Metropolis Totius Hispaniae*, y esto le interesaría. Juan Miguel nunca pudo leer este estudio, pero aquel invierno de 1998, le explique a Alfonso Jiménez como la primitiva capilla real debía tener una doble altura y al terminar mis razonamientos indicó que llevaba razón porque el pago de la reparación de unas bóvedas de cañas en 1434 lo confirmaba. Esta plataforma constituyó el espacio litúrgico de la capilla de los Reyes y otros aspectos destacados de esta primera investigación sobre la “memoria de la catedral de santa María de Sevilla”, y de otros monográficos donde desarrollé la génesis del espacio litúrgico del primer altar mayor y la sepultura de Fernando III, la conocida división de la catedral en dos mitades de Alfonso X que configuró la primitiva capilla real, la ubicación de los retratos y cuerpos reales, el mobiliario litúrgico, las coronas de la virgen, su tabernáculo y el de la Virgen de la Antigua. Estos estudios y el de las transformaciones de la capilla mayor, desde 1248 hasta mediados del siglo XV, aportan un capítulo nuevo en la historia de la Catedral de Sevilla.

JCRE: Es curioso como, tras cosechar unos magníficos resultados, sigues dejando abierto el problema. De alguna manera, cuando emprendes un trabajo de esta magnitud, ya te acompaña de por vida, con la esperanza de seguir completándolo.

TL: En aquellos años había una serie de hitos e interpretaciones desde el siglo XVII que desdibujaban la realidad y la ordenación del espacio de las capillas mudéjares donde se llevaban a cabo las memorias funerarias, porque no todos los enterramientos estaban en su interior y podían encontrarse en otros lugares del edificio. La capilla de San Clemente fue la primera parroquia y su reserva eucarística se encontraba en la del Corpus Christi, donde nadie había sido enterrado, pues sus sepulturas estuvieron alineadas en la nave inmediata. Tradicionalmente se mantenía que al construir la catedral gótica

todas las sepulturas las trasladaron al cementerio de san Miguel y, en mi hipótesis, defendía que estos movimientos afectaron únicamente a las sepulturas cuya localización atañía a la cimentación de los pilares y de los muros. Cuando hablábamos de estos aspectos recuerdo que, sonriendo, tu decías que era como si los muertos me hubieran hablado. Estas hipótesis quedaron confirmadas en el transcurso de la excavación previa a la reposición de los dos pilares del trascoro y en la capilla del cardenal Juan de Cervantes, al desmontar el sepulcro para su restauración. No obstante, algunas publicaciones todavía mantienen estos traslados masivos y que la catedral gótica de Sevilla se construyó con las rentas y propiedades aportadas por los fieles para mantener sus memorias funerarias, que tienen implicaciones legales y están diferenciadas de las donaciones o de los ingresos de las bulas de indulgencia.

JCRE: Aquel trabajo sobre la historia de la primitiva catedral cubrió un vacío extraordinario. Pero, luego te has planteado nuevos retos, en este caso en torno a la escultura, abordando el estudio de figuras como Mercadante de Bretaña y Miguel Perrin. Con coherencia y continuidad, has ido trazando una historia del barro cocido en el arco que nos lleva del último gótico al primer Renacimiento.

TL: El espacio litúrgico de aquella primitiva catedral y sus circuitos procesionales condicionaron algunos aspectos de la planta gótica, caso de su, llamémosle, girola recta y la situación de sus accesos.

A mediados de 1999, el IPCE concluyó la restauración de la puerta del Nacimiento y la redacción del Plan director de la Catedral contemplaba la intervención de todas sus fachadas exteriores. Para las siguientes actuaciones ambas instituciones acordaron que el Ministerio de Cultura restauraría las portadas históricas y la Catedral asumiría el compromiso de sus mantenimientos

posteriores. Al comenzar la de la portada del Baptisterio, Concha Cirujano, la directora técnica del IPCE, propuso que hiciera el estudio histórico y, al investigar su historia material retomé mis investigaciones de escultura gótica analizando directamente su técnica en barro cocido.

Concluidos ambos accesos, la Catedral llevó a cabo la revisión de la conservación de la Puerta del Perdón con las esculturas y relieve de Miguel Perrin, restaurada por la Junta de Andalucía en 1991, que incorporó a los mantenimientos anuales. Al programar la restauración de la Puerta de la Epifanía o de los Palos fue voluntad del IPCE que sus trabajos coincidieran con otra actuación prevista en la Catedral de Santiago de Compostela, el altar de la Piedad cuyo contrato había publicado José Hernández Díaz y existían algunas incógnitas respecto a la autoría de este escultor francés en ambos conjuntos. Desde Madrid, Álvaro Martínez Novillo y José María Losada sincronizaron el calendario de ambas restauraciones, que tendrían la misma dirección técnica y equipos distintos en cada intervención¹⁰. Ambos proyectos reencauzaron definitivamente la personalidad y técnica de este escultor. Después fue restaurada la Puerta de la Entrada en Jerusalén y en el Instituto de Restauración de Simancas la policromada Virgen del Oratorio de la catedral leonesa que confirmó definitivamente la misma autoría. Los equipos interdisciplinarios de estas intervenciones y las publicaciones de José Manuel Monterroso, Concha Cirujano, Joaquín García Nistal, Cristina Escudero, Mercedes Barrera y los míos son los que han dado visibilidad a este artista que contribuyó decisivamente a la consolidación de las formas renacentistas en Sevilla.

JCRE: Por otra parte, más recientemente, vienes dedicando una especial atención al patronazgo de algunos de los prelados. Si bien es cierto que, en Sevilla, el cabildo gozó de un protagonismo extraordinario, por aquí han pasado grandes príncipes de la Iglesia, esenciales para enten-

der la historia del templo. Me imagino que esos trabajos entraron con mucha naturalidad en el desempeño de tus labores en la Catedral, pero lo cierto es que todo ello te ha abierto nuevas perspectivas.

TL: Entran con naturalidad y son trabajos que afronto al incorporarme en proyectos I+D+i, integrados por investigadores de varias universidades. Participé en el de las catedrales españolas en la Edad Moderna dirigido por Germán Ramallo y después María Victoria Herráez con los compañeros de León me integraron en el de patronazgo episcopal del último gótico en las catedrales castellanas. En éste investigué el del cardenal Juan de Cervantes (1433) y su huella en la Catedral de Sevilla cuya biblioteca ya había estudiado Carmen Álvarez Márquez; la terminación de su capilla de San Hermenegildo, su monumento funerario encargado a Lorenzo Mercadante de Bretaña, su ajuar y ornamentos litúrgicos rescatados a partir de las noticias indirectas del archivo. Este prelado dejó profunda huella y su investigación coincidió temporalmente con el estudio de la Virgen del Buen Fin del mismo escultor. El acercamiento a la figura del arzobispo Diego de Deza comenzó con las investigaciones de manuscritos litúrgicos y después con Fernando Guerra-Librero y Eduardo Trobajo estudiamos su implicación en el replanteo de recrecimiento del retablo mayor de la Catedral de Sevilla, su apeo y la descarga de la viga de imaginería con su dosel-artesonado renacentista en el trasaltar de la capilla mayor. El patronazgo de Don Gonzalo de Mena será presentado a mediados del próximo año.

JCRE: Después de un año de pandemia, tras alcanzar la cátedra y el reconocimiento unánime de la comunidad académica, decides jubilarte. ¿Qué te movió a tomar esta decisión?

TL: En los últimos años han ocurrido cambios importantes en mi vida personal. Cuando en 2013 fallecieron mi hermano y el mayordomo don Fran-

cisco Navarro, tenía pendientes dos compromisos con la Catedral, el retablo mayor y el facistol, donde continué hasta concluir estos proyectos. Desde aquella primavera la vista es mi “talón de Aquiles”, se resiente con las tensiones, con los disgustos sobrevenidos y las vivencias motivadas por la pandemia me llevaron a replantar numerosos aspectos vitales. A mediados de mayo pensé que éste debía ser el último el curso, aunque dar por concluida la vida académica sin contacto directo con los alumnos fuera extraño y penoso. Antes de programar el próximo curso, tomé la decisión de invertir las energías en investigar y en llevar a cabo los compromisos pendientes porque en esta vida planificas numerosas cosas pero el devenir de los acontecimientos te conduce a reencauzarlas. Junto con Alberto Villar Movellán fui albacea de Jorge Bernales, quien encargó que desmontáramos su despacho y destruyéramos todas las carpetas de sus trabajos en curso, y en casa lloré rompiendo ese material. En la primavera del año pasado me pregunté ¿quién va a romper mis carpetas?, ¿qué debo hacer con esos materiales e inquietudes que, por falta de tiempo, aplazamos reiteradamente? Y, desde entonces, con rasmia continué las investigaciones para publicarlas, colaboro con las personas o las instituciones que solicitan mi participación, y dispongo de tiempo para dedicarlo a la familia y los amigos.

JCRE: En esta decisión, también parece haber influido tu percepción sobre la evolución de la enseñanza universitaria. Cuáles son los problemas que lastran a los estudiantes de hoy y, sobre todo, que habría que hacer para revertir la situación.

TL: En la formación actual de los alumnos inciden numerosas cuestiones encadenadas con los planes de estudio y ciclos de la enseñanza en nuestro país. He participado muchas veces en las pruebas de selectividad y en las PAU. En el despacho he custodiado durante varios años los exámenes de los alumnos y he vivido como, poco a poco, la calidad de su expresión

y de su redacción ha disminuido, aumentan sus dificultades y necesitan mayor esfuerzo para comprender o sintetizar un capítulo de un libro recomendado e, incluso, contextualizar el análisis de una obra. Lógica y afortunadamente, en todos los cursos hay un porcentaje de alumnos excelentes y otro con voluntad de esfuerzo, pero una mayoría busca respuestas muy rápidas, apenas ejercitan la memoria visual porque los recursos actuales les facilitan su búsqueda inmediata y tienen serias carencias en geografía, aunque viajen. Nosotros somos historiadores del arte, tenemos que contextualizar la obra. Siempre recuerdo las palabras de Ernst Gombrich al escribir que la Historia del arte “es un hilo en la túnica inconsútil de la historia”, y su estudio debe hacerse imbricada con el resto de ésta, sin dejar cabos sueltos¹¹. Hay que tener un conocimiento amplio de cada período, algo que estos alumnos desestiman y suelen dejar de tomar notas cuanto haces una reflexión al pensar que no tiene relación directa con la obra analizada o es algo accesorio. Esto es un grave problema en la educación de nuestro país, porque para muchos de nuestros alumnos actuales prima lo inmediato, tienen algo congelada su curiosidad, y urge solventar las carencias formativas que inciden directamente en la enseñanza universitaria; la excelencia necesita del estudio y del esfuerzo continuado en cualquier etapa de aprendizaje.

JCRE: Tras la jubilación, estás entregada a la investigación, cerrando trabajos pendientes. La idea de culminar tu trayectoria, afrontando nuevos retos, me parece encomiable. ¿Cómo te gustaría ser recordada desde una perspectiva historiográfica?

TL: No lo sé, nunca me planteé cómo me gustaría ser recordada, pero siempre soy honesta con todos y con los trabajos que realizo, y en esta etapa de la vida tengo la mirada puesta en el presente, mantengo la curiosidad y el interés por seguir aprendiendo.

NOTAS

¹MALRAUX, André. *Les voix su silence*. París: Galerie de la Pléiade, 1956.

²HUYGHE, René (Coord.). *El arte y el hombre*. Barcelona: Planeta, 1966, 3 vols.

³NAVARRO RUIZ, Francisco. "La gestión de un monumento vivo: la catedral de Sevilla". En: RIVERA BLANCO, Javier (Coord.). *La Europa de las catedrales. Conservación y gestión. Simposio internacional*. Valladolid: Fundación del patrimonio Histórico de Castilla y León, 2008, págs. 81-111. LAGUNA, Teresa. "Gestión patrimonial y colección museográfica de la catedral de Sevilla: de tesoro y museo a monumento vivo". *Semata* (Santiago de Compostela), 22 (2010), págs. 45-68.

⁴DALMASES, Nuria y JOSÉ I PITARCH, Antoni. *Historia de l'Art catalán*. Barcelona: Editions 62, 1984-1986, Vols. I, II y III.

⁵RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro. *Paseos por Córdoba o sean apuntes para su historia*. Córdoba, 1873-1875. Córdoba: Red municipal de Bibliotecas de Córdoba, 2017, 4 vols.

⁶Alfonso Jiménez Martín, catedrático de Expresión Gráfica en la ETSA de Sevilla. Maestro Mayor de la catedral de Sevilla durante el período 1987-2014.

⁷JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso y PINTO PUERTO, Francisco. *Levantamiento y análisis de edificios, tradición y futuro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, págs. 183-223.

⁸María Domínguez Adame, restauradora del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Luis Luna Moreno, conservador del Museo Nacional de Escultura y director (1988-1996). Fuensanta García de la Torre, conservadora de museos y directora del Museo de Bellas Artes de Córdoba (1981-2012).

⁹CIRUJANO, Concha. "Proceso de intervención en las portadas del Nacimiento y del Bautismo de la catedral de Sevilla". *Bienes culturales: revista del Instituto de Patrimonio Histórico español* (Madrid), 1 (2000), págs. 101-120. CIRUJANO, Concha; GARCÍA, Ángel Luís y LAGUNA, Teresa. "El mantenimiento de los bienes culturales como garantía para su conservación". *GE-conservación*, 0 (2009), págs.. 21-33.

¹⁰MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro. "In memoriam. José María Losada". *Bienes culturales: revista del Instituto de Patrimonio Histórico español* (Madrid), 8 (2008), págs. 10-12.

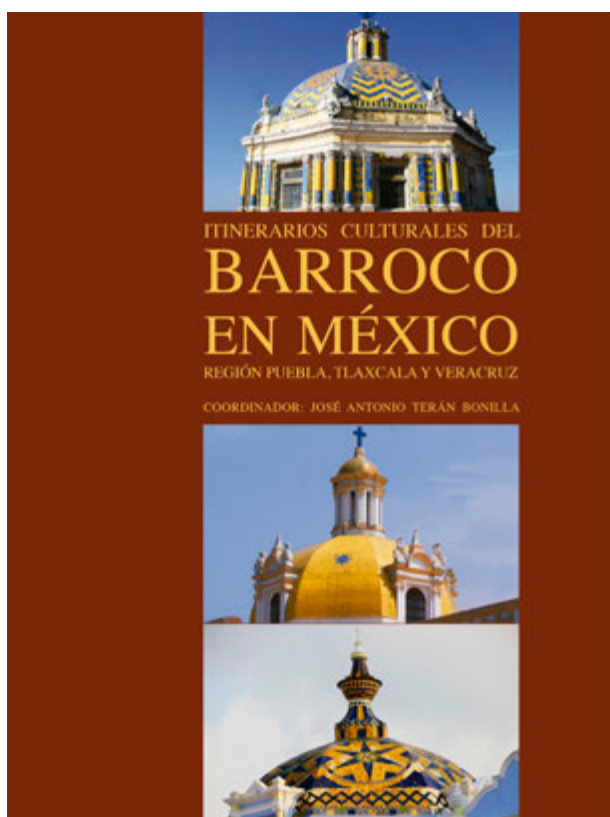
¹¹GOMBRICH, Ernst. "Historia del Arte y ciencias sociales". En: VV.AA. *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y en el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, págs. 156-202.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Reseñas

Terán Bonilla, José Antonio (Coord.). *Itinerarios culturales del barroco en México. Región Puebla, Tlaxcala y Veracruz*. México, Gobierno del Estado de Puebla, 2020. 347 págs., 229 ils. color. ISBN 978-607-9390-22-8.



Quiero comenzar felicitando a los seis autores de este libro: Luz de Lourdes Velázquez Thierry, Celia Salazar Exaire, Juan Manuel Márquez Murad, Verónica Lorena Orozco Velázquez, Abraham Broca Castillo y al coordinador de la obra José Antonio Terán Bonilla. Felicitarlos porque han escrito un libro que hacía falta desde hace mucho tiempo, un libro conformado por un conjunto de textos, ilustrados con fotografías, que nos acercan de manera sencilla, inteligente y bien sustentada a una de las expresiones artísticas más importantes de la cultura occidental: el estilo y la cultura barrocos, que en México tiene ejemplos relevantes, como se muestra en estos interesantes recorridos.

212

Me parece que han abordado los aspectos más importantes, tanto en el terreno de la historia como en el de la arquitectura y la técnica constructiva, en un libro de divulgación destinado a un público no especializado en el tema, pero que, sin duda, resultará atractivo también para el especialista.

La idea de plantear los itinerarios como “culturales” y no turísticos me parece atinada, aunque, desde luego, podrían ir de la mano. Atinada porque también se pensó en el habitante de la ciudad, el municipio o el barrio donde se construyó el templo, para satisfacer su interés en lo que considera como un patrimonio propio y de su comunidad.

Permítanme poner en contexto, muy brevemente, esta reseña. Desde el 2019 estamos conmemorando, aunque con cierto descuido y poco entusiasmo, los 500 años del desembarco de las tropas de Hernán Cortés en las costas del Caribe y Veracruz y su largo, conflictivo y penoso camino a la gran Tenochtitlan, cuya caída se conmemoró el pasado agosto. Los viajes de exploración de Juan de Grijalva y Francisco Hernández de Córdoba pasaron prácticamente desapercibidos. El imaginario popular prefiere, sin duda, recordar los eventos trágicos: la matanza de Cholula y la caída de Tenochtitlan, pasando por alto, por ejemplo, la importancia del primer mestizaje en la descendencia de Gonzalo Guerrero, quien contrajo matrimonio con la noble Ytzpilotzama en tierras mayas de Chetumal.

La derrota de los aztecas como evento estratégico-militar y político, ha sido considerado erróneamente, a lo largo de los siglos, como “La Conquista de México por los españoles”. El asunto es, por supuesto, de una complejidad mucho mayor. Creo que debemos admitir, con Octavio Paz, que México surge en el siglo XVI como resultado de una doble violencia imperial y unitaria: la de los aztecas y la de los españoles.

No voy a detenerme en este amplísimo tema, pero no pude dejar de mencionarlo porque la materia del libro que nos ocupa, es hija del México que nació con eso que hemos convenido en llamar La Conquista y los 300 años de colonización que le siguieron. Tres siglos en los que se produjeron complejos procesos de aculturación de ida y vuelta, en los que las influencias fueron recíprocas, hasta producir el mestizaje cultural que caracteriza a nuestro país como nación multiétnica y pluricultural, con manifestaciones singularmente originales en todos los terrenos, de la literatura a la arquitectura y de la gastronomía a la religiosidad popular.

Por haber sido una religión impuesta con la espada, la inquisición y la eficacia del senti-

miento de culpa, la religión católica ocupó un papel preponderante durante el virreinato. Pero al lado de la intolerancia a los antiguos cultos, el catolicismo supo sustituir gradualmente la antigua ritualidad mesoamericana con una nueva propuesta ceremonial y doctrinaria, que poco a poco fue creciendo y desarrollando un imaginario religioso que atendiera el sentimiento de orfandad de la población nativa, sobre todo durante el siglo XVI. Los conventos y templos construidos entonces y siglos después, tanto por las distintas órdenes religiosas (franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas) como por el clero secular, se convirtieron en los principales centros de divulgación de una nueva cosmovisión, con cielos, purgatorios e infiernos colmados de santos, cortes celestiales, vírgenes, deidades omnipotentes y diablos intimidantes que proporcionaron un lugar en el mundo a los creyentes. Un lugar en este mundo, en este “Valle de lágrimas” (y vaya que lo fue) pero también, y, sobre todo, en el mundo ultraterreno.

Porque el consuelo que proporciona la idea de una vida eterna en armonía celestial, fue sin duda, y lo sigue siendo, un elemento central en la espiritualidad del mexicano. En cada ciudad, en cada localidad, por pequeña que sea, hay un cielo visible y tangible, ya sea en un lienzo, una escultura o una pintura mural, un cielo al que remiten las palabras del sacerdote desde el púlpito. Mediante las imágenes religiosas el Cielo se ha multiplicado, ha descendido de lo alto para estar al alcance de la mano, logrando penetrar en la vida íntima y cotidiana de las personas, para establecer un contacto permanente con esa dimensión que ha dejado de ser sobrenatural y sobrehumana para pasar a ser humana, mediante el trato diario a través de la oración y el diálogo interno con la divinidad, para ejercer de este modo el autoanálisis, exponer problemas, explicarlos, arrepentirse, pedir perdón, solicitar favores y agradecerlos, hacer promesas y cumplirlas con todo fervor. Porque el Cielo no sólo ha descendido a los altares y los muros de los

templos, sino a la mente y la espiritualidad de los creyentes. En esto radica su fuerza, que fue potenciada, en el contexto de la Contrarreforma, en la arquitectura y el arte sacro desarrollado durante el Barroco, según lo muestran los autores que colaboraron en este libro.

Quien tenga en sus manos este libro y decida seguir sus itinerarios para apreciar la arquitectura y las obras de arte religioso que contienen iglesias y conventos, no sólo obtendrá valiosa información, también experimentará un juego de perspectivas históricas y cosmovisiones barrocas que a su vez rescataron y pusieron al día, en su momento, un imaginario religioso medieval y renacentista.

Con el Barroco, nos dicen los autores de este libro, floreció la construcción de imponentes conjuntos conventuales, con iglesia, claustro y otros anexos. Los templos se cubrieron con retablos y ciclos de cuadros históricos sobre la orden religiosa o un santo de ella, y encontró en

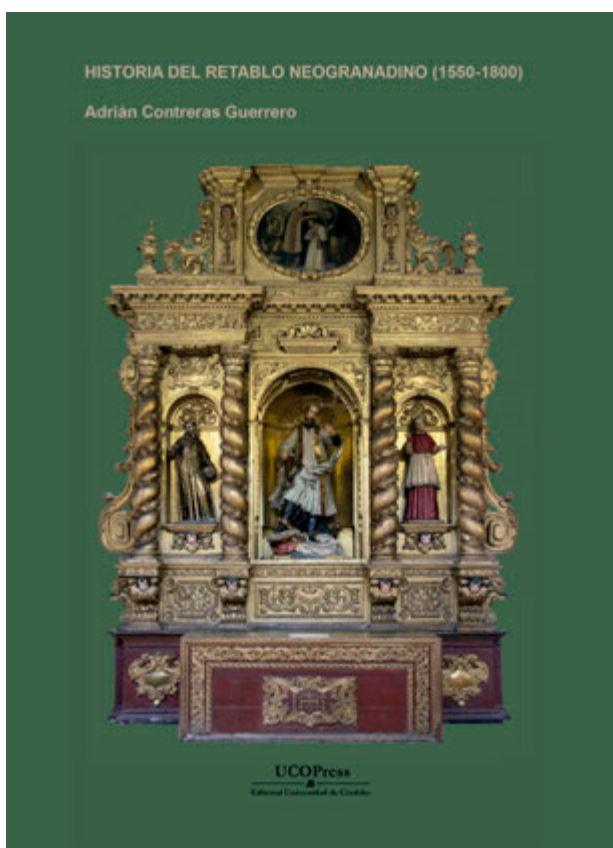
iglesias, claustro, refectorios, bibliotecas y otras salas conventuales los espacios adecuados para su exposición y lectura, tanto histórica como retórica y mística, dando paso a una decoración que valora la propaganda por medio de imágenes, cuyos temas difundirán los sacramentos, como la confesión y la eucaristía, que serán representados constantemente en los sagrarios con esculturas y pinturas.

Cierro estos comentarios agradeciendo a los autores y a su coordinador, José Antonio Terán, por haber escrito este libro, al que le auguro una larga vida por la sencilla razón de que ha puesto en manos del ciudadano común un texto escrito con profesionalismo y claridad, cubriendo de esta manera un vacío en el conocimiento de un estilo y una forma de vida que nos es familiar y extraña al mismo tiempo, de ahí, precisamente, la fuerza y la fascinación con la que nos atrae.

Julio Glockner Rossainz
Benemérita Universidad de Puebla (México).

214

Contreras-Guerrero, Adrián. *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba, 2020, 318 págs., 197 ils. color, 11 ils. b/n. ISBN: 978-84-9927-575-8.



Esta investigación monográfica se constituye en el primer trabajo especializado en el análisis global del retablo neogranadino y su catalogación en los principales centros urbanos, junto con un estudio sistemático de las fuentes históricas. A diferencia del caso de la pintura, el arte escultórico, y, en particular, la retablística, cuenta con menos trabajos específicos que continuaran la investigación señera de Santiago Sebastián titulada “La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada”, publicada en 1966 y reeditada en 2006 en una recopilación de los trabajos del historiador aragonés (Bogotá, Corporación la Candelaria).

215

Según el autor, el retablo es “una encrucijada donde convergen arquitectura, mobiliario, pintura y escultura”, por lo que se impone un análisis integral de aspectos relativos a la historia, estructura, desarrollo y valor artístico de las obras presentadas. En cuanto a la metodología de análisis, se inicia por establecer una separación entre problemas técnicos y materiales en los primeros cuatro capítulos, mientras que los restantes consisten en un estudio pormenorizado de obras y sus tipologías estilísticas en un marco histórico-geográfico. De esta manera el planteamiento de problemas transversales en los primeros capítulos allana el análisis de los últimos dos. Ahora veamos una síntesis del plan de la obra. En el primer capítulo, *Retablos de humildad. Soluciones alternativas a la madera dorada*, se estudia el uso de materiales diferentes a la madera policromada para la realización

de altares, tales como la pintura mural, el uso de lienzos, etc., demostrando que no siempre se verifica su provisionalidad, pues algunos resultaron ser permanentes, y que además fue una práctica que se mantuvo hasta el siglo XVIII. Para dar continuidad a la división técnica mencionada, en el capítulo siguiente, *Importación de retablos*, se analiza la llegada de obras elaboradas por talleres europeos —en su mayoría perdidas— y cómo el arribo de encargos da testimonio tanto de representaciones sociales en el virreinato, relaciones comerciales con la metrópoli, así como con la Corona.

De la llegada de los primeros altares y sagrarios se pasa al traslado de artistas peninsulares a Nueva Granada en el capítulo tres, *Importación de ensambladores*, y al perfilamiento de la relación artística entre Sevilla y América, cuya importancia va a demostrarse en el siglo XVII y parte del XVIII. La indagación de archivo y la revisión de fuentes secundarias da a este apartado gran valor historiográfico al mostrar un estado del arte sobre la inmigración de artesanos a Indias, su participación en la fábrica de templos, sus relaciones de parentesco y la composición social de los talleres entre mediados del Quinientos y las primeras décadas de la centuria siguiente. En el capítulo cuatro, *La planeación. Tratados, trazas y maquetas*, se aborda el problema de circulación de fuentes, la producción de modelos y las prácticas de taller. De nuevo la lectura atenta de fuentes secundarias y primarias le permite al autor trazar un panorama en el que dialogan miradas de ambos lados del Atlántico.

Una vez llegados a *Geografías del retablo en Colombia*, penúltimo capítulo, los aspectos

esbozados a lo largo del libro permiten hacer una lectura aún más profunda y atenta en los ejes diacrónico y sincrónico. Acá se presenta un catálogo de las piezas más representativas conservadas en Colombia ordenadas de acuerdo a sus centros de producción, con un análisis particular y su correspondiente imagen, tomada por el autor, lo cual da cuenta de un trabajo de campo encomiable. La organización se da por los ejes geográficos elegidos, junto a una cronología relativa de las piezas analizadas y su adscripción a un taller determinado o a una filiación estilística. Si bien la mayoría de los casos presentados son anónimos, el análisis de los componentes estructurales y la conformación de los conjuntos arquitectónicos permiten establecer un panorama general sobre la difusión de formas y modelos de acuerdo a su despliegue geográfico, en algunos casos con reconstrucción fotográfica. Este aspecto es relevante pues de esta manera se puede ver el problema planteado en un principio cuando se definió al retablo como una encrucijada de técnicas y artes, lo cual dinamiza las descripciones técnicas, la necesaria enumeración y la datación. A manera de coda, el cierre del libro con el epílogo *Del barroco al neoclasicismo. el retablo en los inicios del siglo XIX* muestra el final de una era artística cuyos debates estéticos y formales se apagan con el fin de la dominación hispánica y el ingreso del lenguaje neoclásico.

En definitiva, se trata de un texto de lectura obligada para posteriores investigaciones.

Juan Ricardo Rey-Márquez

Centro de investigación en arte, materialidad y cultura – UNTREF. Universidad del Salvador.

Gámez Casado, Manuel. *El ingeniero militar Sebastián van der Borcht. De Flandes a Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2019, 311 págs., 168 ils. color. ISBN: 978-84-7798-443-6.



Desde hace varios años, el legado del Real Cuerpo de Ingenieros Militares se ha convertido en una de las líneas investigadoras que más interés ha despertado en el mundo académico. Entre las últimas publicaciones, destaca el libro que se reseña en estas líneas, en el que Manuel Gámez Casado realiza la primera monografía sobre uno de los ingenieros militares más reconocidos, el bruselese Sebastián van der Borcht. A lo largo de sus 311 páginas, se pone de manifiesto cómo estos profesionales no se limitaron al ámbito defensivo, sino que fueron reclamados para realizar tareas de distinta índole en beneficio de la Corona española. De hecho, como se puede comprobar en esta obra, van der Borcht no ha pasado a la historia por su participación en obras de fortificación, si bien dicha circunstancia no le ha restado ni un ápice de su importancia. Su protagonismo en obras de carácter industrial, civil y religioso, unido a su relevante papel en proyectos de infraestructuras, demuestran el carácter polifacético que tuvieron los ingenieros a lo largo del siglo XVIII. De esta forma, el autor contribuye considerablemente a la progresiva actualización de los estudios acerca del Real Cuerpo, así como a la revisión de la vida y obra de este ingeniero militar.

217

El libro es producto de la participación de Gámez Casado como contratado predoctoral en los proyectos I+D “Ingenieros militares en el Caribe y el Golfo de México durante el siglo XVIII. Diálogo cultural, circulación transnacional y conflictos globales” (HAR2015-63805-P) y “Arquitecturas

del poder en el Caribe y el sudeste asiático. 1729-1764” (PGC2018-099323-B-I00), que le han posibilitado completar su tesis doctoral en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Precisamente, el director de ambos proyectos, el Dr. Alfredo J. Morales, ha sido el encargado de prologar esta obra, reivindicando el nuevo cauce de las investigaciones sobre la ingeniería militar española y subrayando la necesidad que existía de realizar una monografía sobre Sebastián van der Borcht.

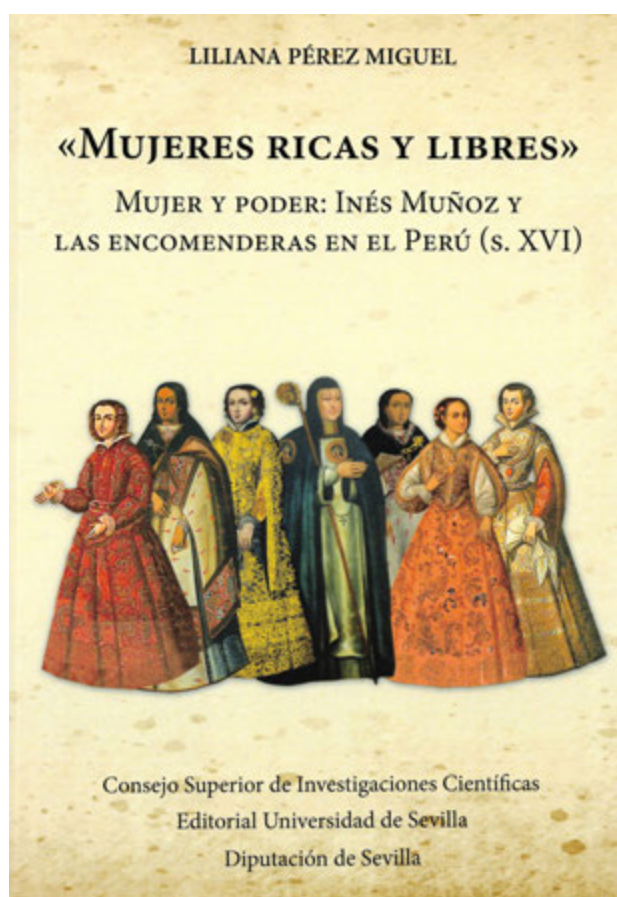
Tras la introducción, Gámez desarrolla sus investigaciones a lo largo de seis capítulos subdivididos en varios epígrafes. En primer lugar, ofrece al lector una minuciosa revisión de la biografía del ingeniero, producto de un importante contraste entre la historiografía existente y sus hallazgos producidos en distintos repositorios. En el segundo capítulo, se desarrolla la etapa más célebre de la carrera de van der Borcht, sus labores en la arquitectura civil sevillana. En estas páginas ocupa un lugar preeminente su papel en la Real Fábrica de Tabacos, quedando de manifiesto no sólo la relevancia del bruselense desde el punto de vista arquitectónico, sino también desde el urbanístico. Igualmente, Gámez Casado documenta la intervención del ingeniero en la antigua tabacalera situada en la actual plaza de San Pedro, realizando también un concienzudo estudio sobre su presencia en otra de sus obras cumbres, la Real Casa de la Moneda. Después de desgranar sus intervenciones en otros edificios significativos que fueron afectados en 1755 por el terremoto de Lisboa, culmina este apartado atendiendo a las propuestas para la limpieza del río Guadalquivir y considerando una serie de atribuciones que, hasta el momento, carecen de base documental.

Seguidamente, el autor desarrolla el protagonismo de van der Borcht en la arquitectura civil religiosa sevillana, concretamente en la capilla de la Real Fábrica de Tabacos y en la Capilla Real de la catedral, cuya reja sirve de portada para la monografía, mostrando al lector la gran versatilidad de este profesional. Respecto a los capítulos cuarto y quinto, analizan el paso del bruselense por Cádiz y Córdoba, destacando su proyecto de reforma del puente de Zuazo y su intervención en el Molino de Martos, cuyo rendimiento mejoró gracias a las mejoras planteadas por el ingeniero para el puente romano, aportándose nuevamente importantes dibujos inéditos. Finalmente, el autor finaliza la monografía subrayando la relevancia de van der Borcht desde el punto de vista teórico, analizando el tratado que escribió al final de su vida y estudiando sus disertaciones en las Reales Academias sevillanas de Buenas Letras y de Medicina.

Cabe destacar el notable número de ilustraciones que contiene el libro, incluyendo fotografías de alta calidad además de variedad de planos, grabados o pinturas. Gracias a ello, el lector puede avanzar su lectura teniendo siempre como referencia la imagen, fundamental en cualquier publicación de Historia del arte. En definitiva, con esta monografía Gámez Casado realiza una consolidada aportación a las numerosas investigaciones sobre el Real Cuerpo de Ingenieros Militares, así como escribe un capítulo sustancial para la Historia del Arte en Andalucía.

Miguel Ángel Nieto Márquez
Departamento de Historia del Arte,
Universidad de Sevilla.

Pérez Miguel, Liliana. “Mujeres ricas y libres”. *Mujer y poder: Inés Muñoz y las encomenderas en el Perú (s. XVI)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Diputación de Sevilla, 2021, 477 págs., 21 ils. color, 11 ils. b/n. ISBN: 978-84-472-2944-4.



La merced de la encomienda constituye una pieza fundamental para entender el proceso de construcción de la sociedad novohispana en América desde la llegada de los españoles, a finales del siglo XV. El análisis de la intervención de las mujeres en esta práctica social y el papel desempeñado en ella, circunscrito al territorio del virreinato del Perú durante el siglo XVI, es el objeto de investigación de la profesora de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Liliana Pérez Miguel, en su monografía titulada “*Mujeres ricas y libres*”. *Mujer y poder: Inés Muñoz y las encomenderas en el Perú (s. XVI)*. Una obra que ha sido ganadora el premio *Nuestra América*, en 2018, otorgado por la Universidad de Sevilla, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Diputación de Sevilla, quienes editan el presente volumen.

219

El libro se estructura en dos partes, precedidas de un prólogo y una introducción al tema, que abordan el marco social y jurídico de las encomenderas y el estudio de la figura de Inés Muñoz, cuñada del conquistador Francisco Pizarro y, en sus propias palabras, “la primera mujer casada en entrar en Perú”. La metodología empleada para llevarlo a cabo utiliza como hilo conductor la biografía y el marco histórico en el que desarrolló su vida esta encomendera de origen sevillano, no solo como estudio de caso específico, sino con el fin de conocer las prácticas sociales del heterogéneo grupo encomendero en los albores del proceso de conquista, pacificación y población

del territorio del Perú, así como su evolución a lo largo de todo el siglo XVI.

Las fuentes documentales reflejan el panorama social, jurídico y económico de la incipiente sociedad novohispana, en donde las mujeres van a ejercer una función al mismo nivel de sus homólogos masculinos, más allá de lo que depa- raba para ellas la definición teórica de su género. Buena prueba de ello son los testamentos, la documentación emanada de los procesos judi- ciales en los que estas damas fueron litigantes, así como las listas de testigos que en ellos inter- vinieron, los informes de los funcionarios reales o sus misivas a la monarquía para pedir amparo y recursos de distinta índole.

América se convierte en un medio posibilitador de ascenso social para muchos españoles que contaban con una posición holgada y de presti- gio en el viejo continente. El acceso a la enco- mienda se concibió con un instrumento político para el control español del Nuevo Mundo. En paralelo, significó también un elemento de movilidad social que se traduce en la creación de una élite española en el virreinato, marcada por la heterogeneidad y la endogamia, siempre orientada al mantenimiento de las prebendas obtenidas.

A partir del periplo vital de Inés Muñoz, se nos presenta el marco de vida y las prácticas sociales acaecidas en el virreinato. La sociedad se cimenta en la conformación de importan- tes redes de poder, clientelares y parentales. Una nueva nobleza de las Indias, con tintes que recuerdan al feudalismo medieval, que repre- sentará un conflicto de intereses con el Estado centralizador de la corte madrileña. Las muje- res pasarán de ser peones clave, a través de su

papel en el matrimonio dentro de este grupo social, a, una vez viudas, ejercer de cabeza de familia en la administración de los bienes. Muje- res “ricas y libres”.

Las encomenderas andinas, cuyos nombres recorren la monografía, muestran la diversifi- cación de actividades de las que fueron agentes. Desde el punto de vista empresarial, destacan sus negocios ganaderos relacionados con la creación de obrajés, creando con ello la primera industria textil en el virreinato. En el plano espi- ritual, las encontramos fundando monasterios que se van a convertir en centros que reproducen el engranaje social del exterior, al tiempo que se presentan como centros dinamizadores al entrar en los circuitos culturales mediante el patrocinio de sus acaudaladas profesas, como ocurre en el Monasterio de la Concepción de Lima.

El libro se cierra con un epílogo en el que la autora reflexiona sobre las conclusiones obteni- das de su investigación. Junto a él, encontramos una serie de anexos que nos aportan documen- tos transcritos, tablas de datos y mapas que complementan el cuerpo del texto de los capítu- los que lo conforman, amén del aparato críti- co a pie de página. El rigor de su investigación, el planteamiento metodológico y su enfoque desde la perspectiva de la Historia de género hacen de esta monografía una lectura más que recomendable para cualquier investigador o investigadora interesado en conocer el papel de las mujeres en la conformación de la sociedad colonial de la América hispana.

Carmen Poblete Trichilet
**Departamento de Historia del Arte, Universi-
dad de Castilla-La Mancha.**

Von Thüngen, Maximiliano. *Ruinas Jesuíticas, paisajes de la memoria. El Patrimonio Cultural de los antiguos pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: SB, 2021, 148, págs., 24 ils. b/n. ISBN: 978-987-8384-28-3.



En los últimos años la producción historiográfica sobre el tema de las misiones jesuíticas ha crecido notoriamente, para satisfacción de los investigadores que se ocupan de esta problemática, como así también para un público entusiasta con el conocimiento sobre las experiencias misionales de la Compañía de Jesús y su legado.

Por eso la aparición del libro de Maximiliano Von Thüngen, sobre el patrimonio cultural de los antiguos pueblos de guaraníes, renueva el interés e invita a una lectura diferente sobre el tema misional. Porque no se trata de una investigación situada en el momento de desarrollo de los treinta pueblos de la Provincia Jesuítica del Paraguay, ni de un problema a dilucidar en el período pre o post expulsión. Su propuesta trasciende un enfoque histórico, antropológico o arqueológico para dar paso a un estudio que nos traslada a la revalorización del patrimonio misional con un análisis pormenorizado de los procesos de intervención para la puesta en valor de los antiguos pueblos jesuítico-guaraníes, iniciados a mediados de la década de 1970.

El libro desde el primer momento nos sitúa en dos espacios temporales: el presente y el pasado, a partir de la experiencia en primera persona del autor que parte de sus percepciones sobre los actuales pueblos misioneros paraguayos, con los que tuvo contacto directo a partir de una visita en la que pudo desmitificar y deconstruir

sus imaginarios sobre los poblados misioneros actuales. Sin duda esa comprobación in situ, le permitió abrir horizontes temáticos, conceptuales y metodológicos para abordar esta historia desde perspectivas inicialmente no imaginadas.

Luego de una introducción muy completa en la que se puede tomar contacto con los objetivos del texto, las primeras preguntas que se realizó el autor sobre el patrimonio, la vida cotidiana de los habitantes de estos espacios, y el plan de la obra, se da inicio al libro dividido en dos partes, que a su vez están seccionadas cada una de ellas en tres capítulos, lo que revela una estructura muy ordenada, producto de la reflexión del autor.

Los primeros capítulos se ocupan de la puesta en valor del patrimonio jesuítico guaraní del Paraguay considerando una perspectiva cronológica. Los otros capítulos desde un enfoque etnográfico analizan cómo perciben ese proceso las personas que están en contacto con esos bienes.

El autor sintetiza las características más significativas de la historia misional, los orígenes, el desarrollo, un contexto general que puntualiza en el modelo misional, ofrece datos demográficos, nos introduce en el diseño urbano de la misión, en las artes y la caída final con el momento de la expulsión. Prosigue un recorrido pormenorizado por las iniciativas surgidas desde el primer tercio del siglo XX, época en que los gobiernos de Argentina y Brasil tomaron las primeras medidas para evitar que los restos de las misiones jesuíticas se destruyeran por completo.

El segundo capítulo y el tercero son quizás los más interesantes y novedosos porque abordan el proyecto de la Fundación Paracuaria para la revalorización del patrimonio de las misiones, así como las acciones concretas llevadas adelante con la organización de museos de arte jesuítico guaraní, los trabajos en algunas misiones entre 1989 y 2001. En cada uno de estos escenarios de reparaciones y restauraciones aparece un

elemento interesantísimo en las discusiones: los habitantes y el debate en algunos de esos lugares sobre la relación de las iglesias-ruina y las diferentes concepciones de gestionar o conservar según se considere.

El último capítulo nos acerca a la relación entre patrimonio y memoria. El mismo contribuye a la interpelación sobre la relación del hombre con su pasado, con los imaginarios sobre la valoración y revalorización de lo que suponemos que debe ser importante para esa historia local y para quienes viven allí. Un mundo cargado de misterios e historias que se van transmitiendo de generación en generación, y que permiten conocer mejor ese pasado jesuítico guaraní.

El libro en su totalidad es un viaje sin tiempo, porque si bien se interesa por el rescate patrimonial, se preocupa por una historización de los procesos misionales en cada uno de los espacios analizados, que parten desde el siglo XVII, con las fundaciones de los pueblos, y llega hasta nuestros días con el intento de comprender el o los significados que se dan a estos vestigios del pasado en cada uno de los pueblos analizados.

No queremos privar al lector interesado de encontrar sus propias perspectivas de análisis, sólo adelantamos que se encontrarán con una obra solvente, sostenida en cuidadosos informes sobre aspectos patrimoniales vinculados a la puesta en valor de las misiones jesuíticas del Paraguay, así como una revisión histórica completa del pasado misional y la perspectiva actual, al involucrar al residente de estos espacios con sus imaginarios y percepciones sobre una historia que pervive no sólo en los restos protegidos, sino en la memoria y en la identidad misionera que forma parte de sus vidas.

María Laura Salinas
Investigadora de Conicet, Profesora titular
Facultad de Humanidades. Universidad Nacional del Nordeste, Argentina.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Normas
de presentación
para originales

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



NORMAS DE PRESENTACIÓN PARA ORIGINALES

1. TEMÁTICA Y OBJETIVO

“QUIROGA. REVISTA DE PATRIMONIO IBEROAMERICANO”

Revista electrónica que edita artículos originales e inéditos, entrevistas y reseñas de publicaciones referidos a los procesos culturales relacionados con el patrimonio histórico-artístico que tienen lugar en el ámbito iberoamericano.

227

2. EXTENSIÓN

La extensión máxima será de 30.000 caracteres, espacios incluidos, para la sección de Artículos y 5.000, espacios incluidos, 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/a autor/a del texto como de los evaluadores. El Comité Editorial 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/a sin necesidad de evaluación. El Comité Editorial de la revista notificará al autor/a la decisión tomada sobre su trabajo. En caso de aceptación, el Comité Editorial 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/a, 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 o será eliminado. Tanto los artículos rechazados como los informes de evaluación se conservarán en el archivo de la revista.

4. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS

Los autores remitirán los trabajos a través de esta plataforma web una vez que se hayan registrado como usuarios/as.

Si ya tiene nombre de usuario/a y contraseña para Revista *Quiroga*.

El registro y el inicio de sesión son necesarios para enviar trabajos y para comprobar el estado del proceso editorial.

Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg o tiff en archivos independientes, nunca incluidas en el texto.

Para cualquier consulta o aclaración escriba a la siguiente dirección: revistaquiroga@ugr.es o a la dirección postal 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

En la plantilla de datos personales, figurarán los siguientes datos: título del artículo, nombre del/a autor/a o autores/as, Código ORCID de cada autor/a, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios incluidos), email del responsable de la correspondencia y apoyos recibidos para la realización del estudio en forma de becas, equipos o recursos financieros (en caso de tenerlos).

228

La extensión del título no debe ser superior a 80 caracteres, con espacios incluidos, y debe presentarse también en inglés, con un cuerpo diferenciado del texto y sin punto final en ambos casos. Se valorará que en el título se utilicen descriptores extraídos de tesauros de la especialidad. En el caso de contener algún subtítulo, éste se separará del título mediante un punto y seguido, aunque en ningún momento su extensión será superior a los 80 caracteres con espacios mencionados. En cualquier caso no se admitirá el empleo de abreviaturas.

Aunque en *Quiroga* siempre respetaremos el nombre dado por el autor recomendamos la siguiente estructura: Nombre Apellido Apellido. En el caso de ser varios autores/as, los nombres deberán ir separados por una coma “,”. En cuanto al orden de aparición de los nombres 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/a es obligatoria. En este caso, se identificará de forma completa y se presentará en minúsculas del siguiente modo: “Universidad de Granada”. 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”.

En la plantilla del artículo, contendrá un resumen y palabras clave en la lengua original y en inglés. La extensión máxima será de 500 caracteres, incluidos los espacios. 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/>.

Las palabras clave irán separadas por comas, ordenadas alfabéticamente y con la primera inicial en mayúscula.

La misma norma se aplicará para las palabras en inglés.

Estructura de los trabajos. La extensión máxima, ya especificada de los Artículos, será de 30.000 caracteres con espacios incluidos, y las de las Recensiones bibliográficas de 5.000 caracteres con espacios incluidos.

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, en minúsculas y sin punto final. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:

/ 2. / 2.2. / 2.2.1 / 2.2.2.1 / ...

Las citas integradas dentro del texto que no superen las cinco líneas se colocarán entre comillas inglesas "".

Las citas superiores a cinco líneas, serán citas exentas y deben aparecer separadas del texto principal, sin comillas inglesas y presentadas como un bloque con una sangría y en letra 11.

En ningún caso, las citas textuales deben estar en cursivas.

Las notas o citas bibliográficas irán al final del texto, numeradas consecutivamente, y precedidas por la palabra "NOTAS" en Mayúscula.

Además deben utilizarse números arábigos.

Los superíndices de las notas deberán ir siempre antes de los signos de puntuación, por ejemplo:

... esto es un ejemplo¹. Esto es un ...

... esto es un ejemplo², estos es...

... esto es un ejemplo³.

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 en cada ilustración. Al mismo tiempo, su calidad deberá ser suficientemente adecuada para su publicación.

Su ubicación en el texto se indicará mediante notas al pie de página, cuyo contenido será el siguiente: "INSERTAR AQUÍ IMAGEN 1".

El tamaño de cada imagen se adaptará a la edición final del manuscrito.

Todas las imágenes que no cumplan estos requisitos serán rechazadas.

Al final de la plantilla del artículo, después de las notas, se pondrá la relación numerada de las imágenes, todo en

cursivas, la cual incluirá: numeración (en números arábigos), título, autor, fecha, localización de la obra, ciudad, país, créditos. Cada parte separada por un punto tomando como referencia el siguiente ejemplo:

Fig. 1. Autor. Título de la obra. Técnica. Fecha. Lugar de ubicación de la obra. Ciudad. País. © Copyright (o en su defecto Fotografía: Autor/a).

Fig. 1. Eduardo Lozano Vistuer. Genio y figura. Grabado. 1993. Museo Iconográfico del Quijote. Guanajuato. México. © Copyright (o en su defecto Fotografía: Autor/a).

Se pide no poner datos personales del autor/a o referencias que indiquen expresamente que es el autor/a del artículo para beneficiar el proceso de evaluación por pares.

La revista no se responsabiliza de los derechos de autor/a derivados de las imágenes incluidas en los artículos, los cuales corresponderán a quienes firman los trabajos.

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.

Empleo de abreviaturas, acrónimos y símbolos

Se admitirá la inclusión de abreviaturas, acrónimos y símbolos en el contenido (no en los títulos de trabajos ni en los de apartados). Éstas se adecuarán a las directrices establecidas por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE): <http://buscon.rae.es/dpdl/>

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

230

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; tomando como ejemplo lo siguiente:

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.

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: revistaquirolga@ugr.es.

7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

Se pide prestar atención a las puntuaciones, abreviaturas y al orden de las referencias, así como también poner los apellidos y nombres completos de los autores, evitando solo poner las iniciales.

La bibliografía cumplirá la norma UNE-ISO 690 y deberá atenerse a las siguientes directrices:

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.

Cuando son tres o más autores en una misma monografía se evitará el uso de: *et. al.* siendo como sigue:

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

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.

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.

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.

Referencias a tesis:

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *In Ligno Facta: artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2018.

231

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: *Ibíd.* o *Ibíd.*, pág. 62.

Si la obra citada no precede inmediatamente:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* Op. cit., pág. 32.

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. "De arquitectura y arquitectos de Antigua..." Op. cit., pág. 667.

Referencias de archivo:

AGN (Archivo General de la Nación). Notarías Bogotá, n. 1^a, t. 157, fols. 552r-556r. *Cristóbal López de Vergara y María Rosalía de Santamaría se otorgan poder mutuo para testar*. 17/10/1736.

La primera vez que se cite un archivo se hará referencia al nombre completo del mismo con la abreviatura entre paréntesis y las restantes ocasiones sólo la abreviatura. De este modo:

AGN. Colonia, Residencias Boyacá, leg. 1, fols. 609r-610r. *Pleito entre Juan de rojas, pintor, y Antonio Jove, corregidor y justicia mayor de Tunja, por el pago de una pintura mural de la casa de cabildo*. 1590.

Complementario a normas de citación

Cualquier situación relacionada a estas normas de citación que no se hayan expresado, se pide a los autores complementen sus referencias con el siguiente enlace a las Normas UNE-ISO 690:2013.

8. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Se deberán citar de acuerdo al sistema habitual utilizado para documentos en papel, incluyendo al final la página web y lo siguiente: [Fecha de acceso: dd/mm/aaaa]

Ejemplo:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. “El uso de fuentes gráficas en Hispanoamérica. El biombo del Museo de Navarra”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 15 (2019), págs. 44-58. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/quiroga/article/view/16087>. [Fecha de acceso: 20/03/2021].

Para los casos específicos y que corresponda se deberá incluir 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).

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].

IMPORTANTE: Nota para el ingreso de metadatos en la plataforma

Al momento de subir su artículo e imágenes a la plataforma de *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, le recordamos que deberá llenar exclusivamente los apartados que tengan un asterisco rojo, las palabras clave deberán ingresarse por orden alfabético tanto en español como en inglés y en la sección “Citas”, deberá incluir únicamente las referencias bibliográficas que haya citado en las notas del artículo, no así las notas textuales, es decir, en este apartado pondrá la bibliografía ordenada alfabéticamente, la cual estará de acuerdo a la normativa editorial de la revista. Solicitamos a los autores y a las autoras atender esta solicitud.

232

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.

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. USO DEL LENGUAJE INCLUSIVO

Esta revista realiza una constante labor para favorecer la igualdad de género, por lo que sugiere seguir las recomendaciones específicas a favor del uso de lenguaje inclusivo en los artículos y trabajos publicados.

12. POLÍTICA DE AUTORÍAS

De acuerdo con las buenas prácticas editoriales para la publicación de revistas científicas, se considera que un «autor/a» de un trabajo publicado es una persona que ha contribuido intelectualmente de manera significativa al mismo. En esta revista se pide a los autores/as que, cuando no hayan contribuido por igual, indiquen el grado de contribución de cada autor/a firmante en un apartado denominado «Contribución de autorías» ubicado al final del artículo, antes de la lista de referencias bibliográficas.

En la lista de autores/as deben figurar únicamente las personas que han contribuido intelectualmente al desarrollo del trabajo. Haber ayudado en la recolección de datos o haber participado en alguna técnica no son por sí mismos criterios suficientes para figurar como autor/a. El/la autor/a de un artículo deberá haber participado de forma relevante en la concepción y desarrollo de este, como para asumir la responsabilidad de los contenidos y, asimismo, deberá estar de acuerdo con la versión definitiva del artículo. En general, para figurar como autor/a se deben cumplir los siguientes requisitos:

- Haber participado en la concepción y el diseño, o en la adquisición de los datos, o en el análisis e interpretación de los datos del trabajo que ha dado como resultado el artículo en cuestión.
- Haber participado en la redacción del texto y en las posibles revisiones.
- Haber aprobado la versión que finalmente va a ser publicada.

Esta revista declina cualquier responsabilidad sobre posibles conflictos derivados de la autoría de los trabajos que publica. sigue el árbol de decisiones recomendado por la COPE en caso solicitud de cambio de autoría de un manuscrito recibido o de un artículo ya publicado (<http://publicationethics.org/files/Spanish%20%281%29.pdf>).

233

AVISO DE DERECHOS DE AUTOR/A

(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 ESPAÑA" (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.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

