

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



Número

*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

21
2022

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

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

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

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 DOMÉNECH ROMERO
Hispanic Society of America. Nueva York, USA
CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ
Museo de América. Madrid
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

Anual

TÍTULO CORTO

Quiroga

DIRECCIÓN DEL EDITOR

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

CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO

revistaquiroga@ugr.es / 958241768

PÁGINA WEB

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

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

*Peeter de Weent. Bandeja y aguamanil de Carlos V. Plata dorada.
1558-1559. Musée du Louvre. París. Francia. © Musée du Louvre.*

ISSN 2254-7037



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Índice

Dossier de Platería

Un juego de altar de plata para el Real Convento de San Marcos de León <i>Javier Alonso Benito</i>	14-23
Ourives titulares no Porto oitocentista <i>Gonçalo de Vasconcelos e Sousa</i>	24-35
Antes de Virgilio Fanelli: el trono primitivo de la Virgen del Sagrario de Toledo <i>Laura Illescas Díaz</i>	36-46
Platería mexicana en Siles (Jaén): la donación del arzobispo Ortega Montañés <i>Ignacio José García Zapata y Manuel Pérez Sánchez</i>	48-62
Noticias inéditas sobre platería compostelana del tránsito del siglo XIX al XX <i>Ana Pérez Varela</i>	64-77
Platería y referentes medievales <i>Jesús Rivas Carmona</i>	78-90
Los atriles de plata de la Capilla Real de Sevilla <i>Antonio Joaquín Santos Márquez</i>	92-103
Platería en honor al emperador Carlos V y su triunfo en la jornada de Túnez <i>Alicia Sempere Marín</i>	104-118
Ostensori architettonici in Sicilia tra suggestioni iberiche e rinascimentali <i>Maurizio Vitella</i>	120-127

Artículos

Contribución al patrimonio inmaterial limeño. Los sermones de Pedro Rodríguez Guillén <i>José Javier Azanza López y Silvia Cazalla Canto</i>	130-144
Ilustraciones de Alfred Demersay de las reducciones Jesuítico-Guaraníes en 1846 <i>Caroline Backof Timm</i>	146-156
Un biombo de Ovidio: estudio material, iconográfico y cultural <i>Alberto Baena Zapatero y Jesús Ángel Jiménez García</i>	158-170
Edificios industriales y renovación de la arquitectura durante el franquismo <i>María Isabel Cabrera García</i>	172-183
Una <i>damnatio</i> ocultada en el San Miguel del MNAD de Buenos Aires <i>Nadia María Consiglieri</i>	184-195
Ginés de la Lanza (1525?-1570) y la estela de Hernando de Llanos en Murcia <i>Pablo López Marcos</i>	196-207
Entre árboles y mapas. Genealogía y cartografía en un cuadro franciscano <i>Camila Miravalles</i>	208-219
El simbolismo de la ingeniería en los retratos del barón de Carondelet (1748-1807) <i>José Miguel Morales Folguera</i>	220-233
La Sagrada Familia con San Juanito de la antigua colegial de Úbeda (Jaén) <i>Arsenio Moreno Mendoza</i>	234-243
Las obras perdidas de Alfredo Ramos Martínez del Playa Ensenada, hotel y casino <i>Francisco Alberto Núñez Tapia</i>	244-255

La edificación y el abandono del Castillo de San Francisco, siglos XVII-XVIII <i>Lilyam Padrón Reyes</i>	256-266
---	---------

Los conjuntos ferroviarios desarrollados en el suroriente cubano <i>Frank Ernesto Villarreal Quevedo y Lourdes Magalis Rizo Aguilera</i>	268-282
---	---------

Alfredo Ortega Díaz, un nuevo pintor de la escuela de la Sabana <i>Juan Francisco José Hernández Ortega</i>	284-295
--	---------

Entrevistas

Alfredo J. Morales, incansable viajero <i>Pedro Luengo Gutiérrez</i>	298-308
---	---------

Mari Paula, una coreógrafa antropófaga <i>Alicia Piñar Díaz</i>	310-320
--	---------

Reseñas

Gaitán Salinas, Carmen (Ed.). <i>Manuela Ballester. Mis días en México. Diarios (1939-1953)</i> <i>Isabel Tejeda Martín</i>	322-324
--	---------

Rivas Pérez, Jorge F. (Ed.). <i>Materiality. Making Spanish America.</i> <i>Adrián Contreras-Guerrero</i>	325-327
--	---------

VV.AA. <i>Actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano. Identidades y redes culturales</i> <i>Miriam Tejero López</i>	328-329
--	---------

Index

Silversmithing Dossier

A silver altar set for the Royal Convent of San Marcos de León <i>Javier Alonso Benito</i>	14-23
Goldsmithing in 19th century Porto <i>Gonçalo de Vasconcelos e Sousa</i>	24-35
The original throne of the Virgin of the Tabernacle of Toledo <i>Laura Illescas</i>	36-46
Mexican silverware in Siles (Jaén): the donation of archbishop Ortega Montañés <i>Ignacio José García Zapata and Manuel Pérez Sánchez</i>	48-62
Unpublished news about silversmithing from Compostela between 19th and 20th centuries <i>Ana Pérez Varela</i>	64-77
Silverware and medieval references <i>Jesús Rivas Carmona</i>	78-90
The silver Missal stands of the Royal Chapel of Seville <i>Antonio Joaquín Santos Márquez</i>	92-103
Silverware in honour of emperor Charles V and his triumph at the conquest of Tunis <i>Alicia Sempere Marín</i>	104-118
Architectural monstrances in Sicily between Iberian and Renaissance influences <i>Maurizio Vitella</i>	120-127

Articles

Contribution to Lima's intangible heritage. The sermons of Pedro Rodríguez Guillén <i>José Javier Azanza López and Silvia Cazalla Canto</i>	130-144
Alfred Demersay's illustrations of the Jesuit-Guarani missions in 1846 <i>Caroline Backof Timm</i>	146-156
A folding screen by Ovidio: material, iconographic and cultural research <i>Alberto Baena Zapatero and Jesús Ángel Jiménez García</i>	158-170
Industrial buildings and renovation of architecture during the Francoism <i>María Isabel Cabrera García</i>	172-183
The Saint Michael's hidden damnatio at the MNAD of Buenos Aires <i>Nadia María Consiglieri</i>	184-195
Ginés de la Lanza (1525?-1570) and Hernando de Llano's trail in Murcia <i>Pablo López Marcos</i>	196-207
Between trees and maps. Genealogy and cartography in a Franciscan Painting <i>Camila Miravalles</i>	208-219
The symbolism of engineering in the portraits of the baron de Carondelet (1748-1807) <i>José Miguel Morales Folguera</i>	220-233
The Holy Family with St. John of ancient collegiate of Úbeda (Jaén) <i>Arsenio Moreno Mendoza</i>	234-243
The lost works by Alfredo Ramos Martínez of the Playa Ensenada, hotel and casino <i>Francisco Alberto Núñez Tapia</i>	244-255

The building and abandonment of San Francisco castle, 17th-18th centuries <i>Lilyam Padrón Reyes</i>	256-266
The railway sets developed in the Cuban southeast <i>Frank Ernesto Villarreal Quevedo and Lourdes Magalis Rizo Aguilera</i>	268-282
Alfredo Ortega Díaz, a new painter from the school of la Sabana <i>Juan Francisco José Hernández Ortega</i>	284-295
Interviews	
Alfredo J. Morales, tireless traveler <i>Pedro Luengo Gutiérrez</i>	298-308
Mari Paula, an anthropophagous choreographer <i>Alicia Piñar Díaz</i>	310-320
Reviews	
Gaitán Salinas, Carmen (Ed.). <i>Manuela Ballester. Mis días en México. Diarios (1939-1953)</i> <i>Isabel Tejada Martín</i>	322-324
Rivas Pérez, Jorge F. (Ed.). <i>Materiality. Making Spanish America.</i> <i>Adrián Contreras-Guerrero</i>	325-327
VV.AA. <i>Actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano. Identidades y redes culturales</i> <i>Miriam Tejero López</i>	328-329

COMUNICADO EDITORIAL

En junio del año 2012 iniciamos un proyecto editorial ilusionante con la publicación del número 1 de “Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano”. Justificamos el acrónimo refiriéndonos a don Vasco de Quiroga y su proyecto utópico de creación de repúblicas de indios en el entorno de la ciudad de México y, sobre todo, en Michoacán. Realmente, con los medios disponibles, hace ahora 10 años, veíamos imposible el mantenimiento en el tiempo de esta idea.

Nos equivocamos, en tanto que en diciembre de 2021 llegamos al número 20. La diversidad de autores, las temáticas tratadas, las entrevistas realizadas y el cúmulo de reseñas de libros, han convertido a nuestra revista en un referente de los estudios sobre la cultura Iberoamericana (siempre incluyendo los países de la Península Ibérica) y sus relaciones con ámbitos próximos.

Ahora bien, el trabajo ha sido sistemático y exigente. Cada vez se han hecho más complejos los sistemas de evaluación mediante plataformas informáticas, los ítems a considerar para integrar la revista en bases de datos o indexaciones necesarias para asegurar la calidad de lo publicado y la proyección internacional. El profesorado, comprometido con la edición, siempre ha mostrado una excelente disposición e ilusión, intentando, con el asesoramiento que les brinda la Editorial Universidad de Granada y el puntual de algún profesional específico, con más voluntad que conocimientos, mantener la revista en los más altos índices de calidad, que cada vez han sido más restrictivos.

11

Problemas de organización y gestión a los que se le suma la financiación económica. Esta, siempre deficitaria, proviene del grupo de investigación HUM-806, que se mantiene con aportes esporádicos de la Junta de Andalucía y del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Granada, siempre insuficientes, lo que nos obliga a asumir trabajos, ajenos a nuestras competencias, necesarios para conseguir la salida a tiempo de cada número con los criterios de optimización requeridos.

Razones, por tanto, de exigencia en la calidad y los tiempos que requieren su adecuación, así como los presupuestos restringidos, nos llevan a decidir, desde este número 21, la conversión de nuestra publicación a una periodicidad anual, con salida en 30 de octubre, frente a los dos números (junio y diciembre) que hemos mantenido hasta el momento.

Ahora bien, esto no significa que disminuyamos la cantidad de artículos, que se duplicarán en el número anual para mantener la expectativas de publicación de la comunidad científica, al igual que las reseñas y entrevistas. Además, vamos a potenciar los dossiers monográficos que se insertarán en paralelo a los artículos de temáticas variadas.

Seguimos, por tanto, con rigor y calidad científica con nuestra revista y esperamos que esta decisión suponga la mejora de nuestra presencia en los índices de calidad, lo que no quita que estemos muy bien posicionados en nuestro espacio vital, que es el de las humanidades y el de Iberoamérica.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Dossier de Platería

Coord. Ignacio José García Zapata

UN JUEGO DE ALTAR DE PLATA PARA EL REAL CONVENTO DE SAN MARCOS DE LEÓN A SILVER ALTAR SET FOR THE ROYAL CONVENT OF SAN MARCOS DE LEÓN

Resumen

En 1767, los miembros del capítulo del Real Convento de San Marcos de León firmaron un contrato con los plateros Diego Martínez y Francisco del Real, activos por entonces en la ciudad, para realizar un conjunto de piezas de platería destinado a engalanar el altar de su iglesia. En 1768, cambios en la relación personal entre los plateros derivaron en una ruptura de su vinculación profesional que, a la postre, puso en riesgo la finalización de este conjunto.

Palabras clave

Diego Martínez, Francisco del Real, León, Platería, Real Convento de San Marcos.

Javier Alonso Benito

Universidad Internacional de La Rioja, España.

Doctor en Historia del Arte. Universidad de León, 2003. Profesor e investigador de arte especializado en artes decorativas de la Edad Moderna con intervenciones en colecciones de museos y otras de carácter privado. Profesor Nivel IV. Universidad Internacional de la Rioja (Grado de Humanidades. Máster universitario en gestión y emprendimiento de proyectos culturales). Profesor invitado. Universidad Rey Juan Carlos (Master en Gestión del Mercado del Arte. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 14/IV/2022
Fecha de revisión: 15/V/2022
Fecha de aceptación: 17/V/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

In 1767, the members of the chapter of the Royal Convent of San Marcos de León signed a contract with the silversmiths Diego Martínez and Francisco del Real, then active in the city, to make a set of silverware pieces to decorate the altar of their church. In 1768, changes in the personal relationship between the silversmiths led to a rupture in their professional relations that put the completion of this set at risk.

Keywords

Diego Martínez, Francisco del Real, León, San Marcos Royal Convent, Silverware.

ORCID: 0000-0003-1882-4318

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0001>

UN JUEGO DE ALTAR DE PLATA PARA EL REAL CONVENTO DE SAN MARCOS DE LEÓN

1. INTRODUCCIÓN Y ANTECEDENTES

En 2020 fue publicado e interpretado un documento en el que se plasmaba una de las escasas colaboraciones entre dos plateros que se conocen en la ciudad de León durante la Edad Moderna¹. Con fecha de 22 de junio de 1767, recoge el compromiso contraído por Diego Martínez y Francisco del Real para hacer frente a un encargo de diversas piezas con destino al altar del templo del Real Convento de San Marcos.

Por los datos que se tienen hasta el momento, se supone que Diego Martínez era de origen leonés y se sabe que Francisco del Real era vallisoleitano, un maestro aprobado por la congregación de plateros de aquella ciudad que se trasladó a vivir y trabajar en León durante 1766.

El encargo consistía en realizar una cruz de altar, dos atriles, seis candeleros y un juego de tres sacras con las palabras de la consagración tomadas del evangelio de San Juan, literalmente “evangelio de San Juan y lavabo”². Todo de plata, con algunos detalles sobredorados, debía respetar un estilo general para todo el conjunto que

había sido planteado en las trazas que obraban en poder del cabildo del convento. Antes de la firma de este contrato, hubo contactos previos con al menos uno de los orfebres en los que se decidió qué y cómo se iba a hacer. Para que el ajuste fuera el máximo posible a lo que se había expresado en las trazas, estos diseños les fueron devueltos a los plateros.

Martínez y del Real recibirían una cantidad de plata por cuenta del convento que fue en la que se estimó el peso total de las piezas, cifra que no se indica en este documento. Junto a la plata necesaria, estaba previsto entregarles dos mil reales para poder emplearlos en gastos e imprevistos que este encargo pudiera causarles. El resto de lo que fueran a cobrar se les pagaría en dos plazos más, el último en el momento de entregar finalizado el conjunto.

Aunque la cantidad de plata no queda expresada en este primer documento, sí se marca el precio que percibirían por cada onza de plata labrada, establecido en ocho reales, dejando fuera de ese valor las partes que fueran doradas, por las que se pagaría otra cantidad que tampoco queda establecida en esta obligación. Por abundar en

la ausencia de datos precisos, no se anota tampoco el plazo que tenían los artífices para dar terminadas las piezas. Se constituyeron como sus fiadores tres vecinos de León: José Calvito, Isidro Díaz y Cristóbal Cuende.

Esta escritura de obligación se sale de la norma general por no dejar establecidos claramente los puntos básicos del acuerdo —la cantidad de plata, el precio final de la obra y la fecha de entrega—. Queda claro, en todo caso, que Diego Martínez y Francisco del Real se presentaban en este instrumento como una unión de trabajadores para afrontar el encargo de aquellas piezas de plata; en ningún punto se indica que se fueran a repartir el trabajo de una forma concreta e iban a recibir juntos los dos mil reales de anticipo. Eran una mancomunidad.

Como se dijo en 2020, las piezas que formaron parte de este conjunto no se conservan en la actualidad y nada se ha encontrado hasta el momento en la documentación relacionada con el Real Convento de San Marcos que indique la existencia de las mismas. Esto no quiere decir que no se diesen finalizadas. Fuera del archivo del convento se han encontrado recientemente otras noticias que ilustran más el accidentado proceso que acompañó a la historia de este juego de altar.

2. EL FIN DE LA MANCOMUNIDAD ENTRE DIEGO MARTÍNEZ Y FRANCISCO DEL REAL

En la Edad Moderna se entendía por mancomunidad la unión con que dos o más personas se obligaban al cumplimiento o ejecución de alguna cosa. Así queda definido en el tomo IV del Diccionario de Autoridades. Este tipo de vínculos se constituía, de ordinario, en el momento en que se formalizaba la escritura, aunque, como ya se ha apuntado en otros estudios, también podían suscribirse ante notario³. Las mancomunidades no requerían obligatoriamente de un instrumento notarial específico para su constitución,

con declararse como tal en un documento oficial esta unión de hecho se hacía efectiva. Cuando estos vínculos temporales tenían a artistas como protagonistas, en ocasiones, se podían concertar compañías artísticas como las que se tienen documentadas en diversas ciudades españolas⁴. No parece que este fuera el caso dado que en ningún momento se hacen indicaciones de que existiera una relación oficial entre ellos, ni se menciona nada sobre algún tipo de acuerdo previo que tuvieran formalizado.

En todo caso, cuando la mancomunidad se refería en un documento notarial era una condición más que debía ser cumplida en el contrato, y si esta quería ser modificada, la escritura debería ser hecha nuevamente. Así ocurrió a principios de febrero de 1768 cuando, por motivos que se desconocen, la disolución de la unión temporal de nuestros orfebres quedó reflejada en dos nuevas escrituras. Ante el mismo notario que gestionó el convenio del 22 de junio de 1767, se formalizaron estas dos obligaciones, la primera contra Diego Martínez y la segunda contra Francisco del Real, con fechas de 3 y 9 de febrero respectivamente⁵.

En primer lugar se redactaron las condiciones, firmadas los días 30 y 31 de enero de 1768, mediante las que cada uno de ellos se hacía cargo de una parte del contrato. Martínez se comprometía a realizar la cruz de altar, los atriles y las sacras, mientras del Real sería el responsable de dar terminados los seis candeleros que completaban el conjunto. Quedaba establecido el plazo para la entrega de las obras en la víspera del día de Santiago de aquel mismo año y el reparto de aquellos dos mil reales que el cabildo de San Marcos entregaba a los plateros; cada uno recibiría mil reales.

Para la cruz se emplearían ciento veinticuatro onzas de plata, para los atriles ciento veintitrés onzas, en las sacras un total de cien onzas y en los candeleros quinientas cuarenta, a noventa

onzas por unidad, que suponen casi quince kilogramos y medio de plata en estos últimos. Por los ocho reales en que se estableció el precio por onza trabajada, a Diego Martínez le corresponderían un total de 2.775 reales y a Francisco del Real la cantidad de 4.320 reales. Además del adelanto, se les pagarían otros mil quinientos reales a mitad del plazo estipulado y lo que faltase por cobrar lo recibiría cada uno de forma individual en el momento de la entrega.

Una vez finalizadas, las piezas deberían ser examinadas por un platero independiente elegido por los clientes para evaluar las calidades y la ley del metal, y cada uno de ellos debería dejar depositada una muestra (punta) confeccionada con la plata que habían empleado para su ejecución. El diseño establecido en las trazas originales de 1767 no experimentaría modificaciones. Según se expresa en las condiciones que acompañan a esta escritura, podría parecer que las sacras —también denominadas tarjetas— no formarían parte de las trazas originales. Se dice sobre su diseño: “[...] para las tarjetas con arreglo a la similitud de la referida planta de atriles y de la misma casta de adorno [...]”. Asimismo, se indica que los dibujos, que ya existían, deberían ser firmados por ambos plateros, quizá por no haberse entregado firmados en la primera ocasión.

Es la cláusula octava la que, en ambos casos, recoge el apartamiento que los plateros hacen de la mancomunidad a que se habían acogido en el instrumento de 1767. En esta ocasión, indican que se retiran de aquella obligación que tenían hecha para responder por la entrega de la obra al completo. A partir de aquí, cada uno haría su parte del encargo sin responder por las piezas que tuviera que entregar el otro platero. Y así ocurrió; Diego Martínez se puso a trabajar para poder tener terminada su parte en tiempo y forma pero, por lo que parece, Francisco del Real no se dio tanta prisa como cabría esperar.

3. TRABAJOS POR SEPARADO: LA PARTE DE DIEGO MARTÍNEZ

De entre los plateros leoneses que han trascendido a lo largo de la historia, Diego Martínez es uno de los que tiene su obra personal peor localizada. Activo como arquitecto desde al menos los años cuarenta del siglo XVIII, el primer documento localizado que lo relaciona con el oficio de la plata es la escritura de 1767 con que se daba inicio a este contrato, aunque se sabe que en 1766 ya había formalizado, al menos, un contrato de piezas para una iglesia de la ciudad de Ponferrada⁶. La hipótesis que se plantea en estos momentos es que Diego podría estar relacionado por lazos de sangre con un platero de una generación anterior a él, Ventura Martínez, documentado hasta 1764 y que, como pariente suyo, le hubiera podido enseñar el oficio sin que su aprendizaje dejara ningún rastro en la documentación. Desaparecido Ventura, Diego, con poca actividad en el campo de la arquitectura, podría haberse hecho cargo del taller de su antecesor y reengancharse al arte de la platería.

En todo caso, no debía de llevar mucho tiempo ejerciendo como platero porque, en 1769, en una demanda interpuesta por Francisco del Real para solicitar el cierre temporal de las platerías de la ciudad de León, se dice que Martínez se había “intrusado a ello de algunos años a esta parte”⁷. Con poco tiempo trabajando en esta disciplina, la forma de sacar adelante los contratos que iba consiguiendo era poco común en comparación a la de otros plateros de su tiempo, dado que Martínez lo que hacía era subcontratar al menos una parte de los trabajos. Una vez había conseguido los contratos, con los diseños trazados, recurría a otros plateros para realizar labores específicas. Así ocurrió con las obras de San Marcos, cuyo trabajo de cincelado le fue encargado a José Herrero, un oficial cincelador salmantino con el que también negoció algo similar sobre las piezas que se le encargaron para la iglesia de San Pedro de la Puebla en Ponferrada⁸.

Estos trabajos normalmente los ejecutaban los maestros con ayuda de los oficiales que trabajaban con ellos en su taller, que podrían estar más o menos especializados. Por cómo se le define, José Herrero tenía especial aptitud para las labores de cincelado y Martínez, o bien no tenía oficiales en su taller, o los que tenía no podían realizar estas tareas. De cualquier manera, Diego Martínez emprendió un viaje hasta la ciudad de Salamanca para contratar a Herrero. En este desplazamiento, realizado el 24 de junio de 1767, el leonés contrató con Herrero el cincelado de los dos conjuntos de piezas: unos floreros y un juego de candeleros para la iglesia aludida de la ciudad de Ponferrada y toda la parte correspondiente al cincelado de la obra de San Marcos, dado que así lo indica en un documento de poder dado el 4 de mayo de 1768, cuando el reparto del trabajo ya era oficial “[...] dos atriles, una cruz de altar y tres marcos para sacras evangelio y lavabo para el Real Convento de San Marcos [...] con inclusión de la que tiene a su cargo dicho Real”. Se constata una vez más que, en origen, no se contemplaba ningún reparto de labores entre Diego Martínez y Francisco del Real.

El precio total del encargo quedó fijado en tres mil reales, que sería lo que recibiría Herrero por todo su trabajo y para ello, en septiembre de 1767, se trasladó a la ciudad de León. Martínez le adelantó a Herrero un total de mil trescientos reales: trescientos que le fueron entregados en el momento de la formalización del contrato y ciento cuarenta y siete para las necesidades del viaje, que incluían mozo de ayuda, mula y dieta. También le entregó más dinero para volver a Salamanca a ver a su familia, de donde vino con su mujer. El contrato le pareció suficientemente lucrativo para cambiar de vida y trasladarse a la ciudad de León, donde vivió durante décadas.

En abril de 1768, tras hacerle algunos apremios, Diego Martínez puso una demanda con-

tra Herrero por no haber cumplido los plazos que tenían estipulados entre ellos. Desde que se trasladó a León en septiembre, en el plazo de siete meses, no había realizado ni la mitad de todo el trabajo por el que se comprometió. Según la demanda, Martínez indica que, en vez de trabajar para él, estaba realizando encargos para otros particulares y esto afectaba a los plazos de entrega que el leonés tenía marcados por contrato con sus clientes.

A esta reclamación puesta por Diego Martínez el alcalde mayor interino de la ciudad respondió ordenando a José Herrero que, tras la correspondiente notificación, fuera a trabajar al taller de Diego Martínez hasta que tuviera terminadas las obras para las que había sido contratado⁹. Cumplido el plazo, se le apremió bajo la amenaza de cárcel si no se atenía a lo que le había sido ordenado por la autoridad municipal; al no atender a este nuevo requerimiento se le puso preso. Herrero estuvo en la cárcel de León entre mediados del mes de mayo y el 20 de junio de 1768, cuando, por petición de su procurador y tras el pago de su fianza, se le concedió la salida bajo el compromiso de que durante los siguientes ocho días daría entregada toda la obra que tenía pendiente con Martínez. Pero el salmantino no fue avalado por Diego Martínez, sino por el otro protagonista de este enredo: Francisco del Real.

De hecho, en los días 16 y 19 de junio, Martínez realizó dos pedimentos para que se anulase la fianza por considerar que había errores en el procedimiento. Podría parecer que no le interesara que del Real fuera quien sacase al oficial de la cárcel, aunque quizá el vallisoletano también se moviera por intereses propios. Estas reclamaciones no tuvieron efecto y Herrero fue liberado para cumplir con lo que le había sido ordenado, circunstancia a la que estaba sujeta su libertad: terminar el encargo que tenía acordado con Diego Martínez. Sus fiadores fueron, entonces, Francisco del Real

e Isidro Díaz. El oficial, liberado definitivamente el 20 de junio, quedaba así doblemente obligado a cumplir lo que las autoridades le exigían bajo la amenaza de un nuevo encarcelamiento y el peso de no hacer que las consecuencias de un nuevo incumplimiento cayesen sobre sus fiadores.

Como curiosidad, en la fianza original, formalizada ante el notario Antonio Valbuena aquel 15 de junio y solo firmada por Francisco del Real, se alude únicamente a la obra de Ponferrada que Herrero tenía pendiente con Martínez, no al trabajo tocante al contrato de San Marcos¹⁰. En todo caso, a partir de entonces nada más se supo del asunto relativo a la parte de Martínez que, seguramente, después de todo este proceso, sería finalizada por José Herrero y entregada al cabildo de San Marcos, más o menos, en tiempo y forma. Dado que no existe carta de pago que lo atestigüe, este extremo no se puede demostrar documentalmente. Tampoco en el testamento de Diego Martínez se anota nada de esto¹¹; es un documento escueto de últimas voluntades y no se conserva el inventario de sus bienes, entre los que podría haber sido registrada también su documentación. Nada se indica en el postrero testamento de su mujer Ángela Álvarez, que, ya viuda en 1790, indica no tener contraídas deudas ni por su parte ni por la de su marido¹².

José Herrero siguió viviendo en León. Tras un primer año lleno de avatares y con diversas apariciones documentales por este caso, apenas se conservan un par de menciones más en la documentación leonesa hasta 1787. Este último año consta como integrante de la congregación de plateros de la ciudad en un poder en el que este grupo levanta un pleito contra Juan de Navas y Robles por intrusismo profesional¹³. Para pertenecer a la congregación de San Eloy y Nuestra Señora de la Piedad había que ser maestro aprobado, aunque el examen de maestría de Herrero no se conserva.

4. TRABAJOS POR SEPARADO: LA PARTE DE FRANCISCO DEL REAL

Se sabe que los seis candeleros, cuya obra le había sido asignada a Francisco del Real, no fueron entregados en la fecha indicada en las condiciones de 1768, la víspera del patrón Santiago. De hecho, tal y como se indica en una carta de poder dada por este platero, las piezas no estaban finalizadas el 2 de marzo de 1770 y más problemas se siguieron durante su ejecución¹⁴.

Sin conocerse los motivos, dos años después de firmar las condiciones de aquel contrato, el propio maestro describe que seguía trabajando en los candeleros junto con su oficial en el convento de San Marcos, en un espacio habilitado para ello, donde había trasladado el instrumental necesario. Mientras se encontraba allí hizo una solicitud de “cierta cantidad” para poder continuar, que suponemos fuera de plata, que no se le concedió. Más aún, acarreo su expulsión del centro, la requisa de las piezas tal y como estaban y la retención de sus herramientas de trabajo. Aunque el platero insistió en que le dejaran terminar la obra o que, al menos, le devolvieran sus herramientas para poder seguir trabajando en su taller, los miembros del cabildo le negaron ambas peticiones. Entonces, Francisco del Real alzó su voz para hacer una demanda oficial solicitando se le permitiera terminar las piezas que estaban contratadas y se le pagasen los perjuicios que aquella situación le había causado. Para ello dio poderes de representación a Mateo Vaca Oblanca, un procurador con bastante actividad en el León del tercer cuarto del siglo XVIII.

Aunque se conoce en la capital leonesa algún otro ejemplo en el que los clientes habilitaban espacios determinados para tener trabajando en ellos con exclusividad a un platero en un encargo concreto, en ningún caso era una práctica habitual. Uno de ellos se ha podido documentar con precisión durante el siglo XVII¹⁵. Por un incumplimiento parcial o total de plazos o de los com-

promisos adquiridos en una escritura notarial, tras una reclamación del cliente, un tribunal o una autoridad podía decretar esta medida, tal y como se ha visto en el caso de José Herrero. El incumplimiento de plazos era manifiesto en esta ocasión, como lo era el hecho de que Francisco del Real tenía espacio suficiente en su taller para trabajar en un juego de seis candeleros como antes lo había hecho con otras piezas de las que se conocen sus contratos¹⁶.

En este pleito abierto por del Real contra los miembros del cabildo de San Marcos no se indica que aquel hubiera sido apercibido por ellos ni obligado por la autoridad a desplazarse al convento cada vez que se pusiera a trabajar en esas piezas. Durante estas visitas a domicilio iba acompañado de su oficial, cuyo nombre no se menciona en ningún momento. Dado que José Herrero fue el encargado original de enfrentar el cincelado de estas obras y que Francisco del Real pagó su fianza carcelaria en 1768, no sería de extrañar que fuera él mismo quien estuviera ayudando al vallisoletano a sacar adelante este compromiso, que parecía no tener fin.

No se conserva entre los protocolos de los archivos Histórico Provincial ni Histórico Diocesano de León ninguna respuesta oficial emitida por los representantes del convento de San Marcos al respecto de este nuevo pleito levantado por Francisco del Real, que no fue el único de su corta trayectoria por las tierras leonesas¹⁷. Sin embargo, hay un último documento, con el que este proceso llega a su fin, que, aun sin haber emanado directamente de San Marcos, es consecuencia de una toma de decisiones de los miembros de aquel cabildo.

La función principal de los fiadores era la de servir de aval a los obligados, eran sus garantes. Aumentaban la confianza de los procedimientos y servían también para reforzar el compromiso que existía respecto al asunto que se iba a tratar. En última instancia, si no se cumplían las cláusulas

de lo acordado y los obligados no atendían con diligencia al objeto del contrato, serían ellos quienes tendrían que asumir las consecuencias. Los fiadores solían ser personas del círculo de confianza de los acreedores o adjudicatarios y, en algunos casos, eran familiares o amigos con una solvencia comprobada. Los que se constituyeron por la parte de Francisco del Real en las condiciones de 1768 fueron Cristóbal Cuende e Isidro Díaz. Ambos lo habían sido del platero en la firma del contrato para realizar una cruz de plata para la localidad de Trovajuero y Díaz lo había avalado en la conocida fianza a José Herrero¹⁸.

Cuando el cliente pedía razones a los fiadores estos estaban obligados a responder por la misma ley que los acreedores y, normalmente, lo harían sin más a riesgo de ser demandados también ellos por incumplimiento. Sin embargo, en otras ocasiones, cuando les tocaba responder con sus bienes por lo que consideraban una negligencia del obligado principal, además de las medidas que pudiera tomar el cliente, ellos mismos se podían volver contra su fiado y ponerle una demanda. Esto último fue lo que ocurrió el 5 de mayo de 1770, tan solo tres días después de la formalización del poder dado por Francisco del Real para pleitear en su nombre contra el convento de San Marcos.

Díaz y Cuende manifestaban que, en el caso de los candeleros, Francisco del Real había cometido falta de cumplimiento, morosidad y desfallo en el uso de la plata que le fue entregada para la ejecución de las seis piezas¹⁹. Por ese motivo, indican los ordenantes, el órgano de gobierno del convento determinó, con buen criterio, retirar de la obra al platero y, por su solicitud, se le retuvieron las herramientas como prenda por la plata que, según ellos, faltaba en los candeleros. Esa falta de plata no era supuesta dado que el propio orfebre lo había manifestado ya antes en cierta declaración que se le tomó y que no se conserva. Como tampoco se conserva la demanda puesta por el convento ante

el alcalde mayor de la ciudad ni la sentencia que este emitió desde el consistorio para que fueran los fiadores los que se hicieran cargo del pago de aquella plata. Toda esta información aparece referida en este documento.

Además de aportar la cantidad de plata salida de la diferencia entre la que se le había entregado a del Real y la que estaba contenida en las piezas retenidas en el convento, los fiadores también deberían encargarse de proponer y pagar a otro platero para concluir la obra. Para enfrentarse a esta situación, mediante el procurador Hipólito Velasco, admitieron la deuda y se mostraron dispuestos a reintegrar el metal faltante, así como a liquidar los posibles costos, daños y perjuicios que toda la situación hubiera podido generar.

Dada esta situación, Isidro Díaz y Cristóbal Cuende reclamaban a las autoridades el inmediato prendimiento del platero vallisoletano, el embargo de todos sus bienes y su reclusión en la cárcel real, lugar donde pedían quedase preso hasta que todos los daños y gastos que había causado con su comportamiento les fueran satisfechos. Solicitaban que los honorarios del nuevo platero que se iba a encargar de finalizar los candeleros los pagase el propio Francisco del Real. Tomando como modelo otros expedientes de incumplimiento similares, como el de José Herrero, es muy posible que este platero acabase pasando un tiempo en la cárcel. En estos casos, lo habitual era que, desde prisión, el reo presentase un recurso o una solicitud de clemencia a través de su procurador comprometiéndose a enderezar aquella situación y pagar lo que se le requería.

Hasta este punto llega la información de archivo del caso del juego de altar de San Marcos, que deja incógnitas tan importantes como la de saber si todas las piezas pudieron ser finalizadas y, de haberlo sido, quién fue el responsable de retomar la obra de los candeleros que dejó pendiente Francisco del Real, cuándo se entregaron

definitivamente o cuánto y bajo qué condiciones estuvo preso este platero en la cárcel de la ciudad, si es que llegó a ingresar en ella. Nada más se menciona de este caso y el nombre de Francisco del Real, que había tenido diversas apariciones entre 1767 y 1770, no vuelve a mencionarse en León hasta que, en 1776, otro platero leonés tomó en arrendamiento el inmueble que este había ocupado anteriormente en la céntrica calle de los plateros²⁰.

5. CONCLUSIONES

Tras el estudio pormenorizado de toda la documentación que se ha podido hallar respecto al juego de altar de piezas de plata proyectado para enriquecer la iglesia conventual de San Marcos de León en 1767, se puede llegar a una serie de conclusiones:

1. En junio de 1767 los plateros Diego Martínez y Francisco del Real se presentaron como mancomunidad para obligarse a la realización del encargo que habían recibido por parte de los miembros del cabildo del convento de San Marcos de León. Transcurridos poco más de siete meses, esta mancomunidad quedaba disuelta mediante la formalización de dos nuevas obligaciones independientes que se firmaron después de que las condiciones de la obra quedasen establecidas.
2. En el documento que firmaron los plateros con el cabildo de San Marcos el 22 de junio 1767 no se indica el reparto del trabajo y parece que este no estaba originalmente pactado. Cuando, dos días después, Diego Martínez viajó a Salamanca para tratar con José Herrero el encargo de las labores de cincelado de sus piezas de plata, se especifica que lo que le encargó fueron trabajos para todos los objetos de este juego de altar.
3. Hasta el momento se desconocen los motivos que provocaron esta ruptura de relaciones profesionales entre Diego Martínez y Francisco

del Real. Parece probable que se tratase de un problema personal surgido entre ellos, lo que dio al traste con el pacto inicial y desembocó en diversos conflictos que, posteriormente, mantuvieron por distintas causas.

4. La demanda por incumplimiento de contrato y desfalco que recibió Francisco del Real pudo terminar con su carrera de platero en la ciudad de León. No se conserva la respuesta dada por el platero y tampoco vuelve a aparecer emprendiendo acciones de ningún tipo en la documentación leonesa. Pudo acabar preso y ver empleados sus bienes para el pago de las cantidades que sus fiadores adelantaron por él. Esto pudo dar al traste con su economía y, con su reputación afectada, sus posibilidades de seguir trabajando con garantías en la capital leonesa.

5. La documentación leonesa no permite asegurar que los candeleros previstos para el juego de altar de San Marcos fueran definitivamente entregados. Todo hace suponer que no fue Francisco del Real quien los finalizó pero, tras las noticias de 1770, nada se vuelve a mencionar en el fondo provincial de protocolos.

6. A pesar de haberse encontrado diversos documentos que tratan sobre este asunto, faltan otras escrituras que no se conservan o aún no han sido localizadas. En algunos casos parece que se han perdido definitivamente, sobre todo en lo que se refiere a las sentencias sobre diversos conflictos que se produjeron en torno a este contrato. Las resoluciones tomadas por el alcalde deberían estar recogidas entre los fondos del Archivo Histórico Municipal de León, pero no se conservan en esta institución.

NOTAS

¹ALONSO BENITO, Javier. "Relaciones laborales entre plateros en el León del siglo XVIII: un ejemplo inédito de colaboración". En: RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (Coords.). *Estudios de platería. San Eloy 2020*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020, págs. 37-45.

²Archivo Histórico Provincial de León (AHPL). Protocolos, caja 720, leg. 1143, fol. 78.

³GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. "El platero Antonio Gonzalbo Llaudéns y la custodia de San Lázaro de Alhama de Murcia". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia: Universidad de Murcia, 2014, págs. 193-197.

⁴SANTOS MÁRQUEZ, Antonio. "Compañía artística entre Juan de Oviedo y de la Bandera y Martínez Montañés. Una aportación inédita a sus respectivas biografías". *Archivo español de arte* (Madrid), 334 (2011), págs. 163-170.

⁵AHPL. Protocolos, caja 721, leg. 1144, fols. 5-10. *Condiciones para la parte correspondiente al platero Francisco del Real del juego de altar de plata destinado a la iglesia del convento de San Marcos. 2/3/1770*.

⁶AHPL. Protocolos, caja 756, leg. 1233, fol. 160. *Poder a Juan Antonio de Haedo procurador de estos números. 1768*.

⁷AHPL. Protocolos, caja 781, leg. 1269, fol. 639. *Poder para Valladolid. 1769*.

⁸AHPL. Protocolos, caja 756, leg. 1233, fol. 160. *Poder a Juan Antonio de Haedo procurador de estos números. 1768*.

⁹AHPL. Protocolos, caja 756, leg. 1233, fol. 199. *Fianza a favor de don Diego Martínez vecino y platero de esta ciudad. 1768*.

¹⁰AHPL. Protocolos, caja 776, leg. 1255, fol. 252. *Fianza. 1769*.

¹¹AHPL. Protocolos, caja 751, leg. 1218, fol. 261. *Testamento de don Diego Martínez y doña Ángela Álvarez vecinos de esta ciudad. 1779*.

¹²AHPL. Protocolos, caja 752, leg. 1229, fol. 37. *Testamento de Ángela Álvarez. 1790*.

¹³AHPL. Protocolos, caja 854, leg. 1392, fol. 247. *Poder a don Manuel García Álvarez procurador de los números de esta ciudad*. 1787.

¹⁴AHPL. Protocolos, caja 757, leg. 1235, fol. 203. *Poder a Mateo Vaca Oblanca procurador de estos números*. 1770.

¹⁵ALONSO BENITO, Javier. *Platería y plateros leoneses de los siglos XVII y XVIII*. León: Universidad de León Secretariado de Publicaciones, 2006, pág. 357. Archivo Histórico Diocesano de León (AHDL). Protocolos, leg. 66, sin folio.

¹⁶ALONSO BENITO, Javier. "El platero leonés Francisco del Real y la cruz procesional de Trovajuelo". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de platería. San Eloy 2002*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, págs. 37-48.

¹⁷ALONSO BENITO, Javier. "El enfrentamiento de Francisco del Real con los plateros de León: Un posible desencadenante del cambio en la platería leonesa del último tercio del siglo XVIII". *De arte. Revista de Historia del Arte* (León), 19 (2020), págs. 115-127.

¹⁸ALONSO BENITO, Javier. *Platería y plateros leoneses de los siglos XVII y XVIII*. León: Universidad de León Secretariado de Publicaciones, 2006, pág. 360.

¹⁹AHPL. Protocolos, caja 757, leg. 1235, fol. 204. *Poder otorgado por Isidro Díaz y Cristóbal Cuende*. 1770.

²⁰ALONSO BENITO, Javier. *Platería y plateros...* Op cit., pág. 178.

OURIVES TITULARES NO PORTO OITOCENTISTA

GOLDSMITHING IN 19TH CENTURY PORTO

Resumen

No Porto do século XIX assinalamos dois antigos ourives que receberam títulos nobiliárquicos após abandonarem o negócio de ourivesaria. O barão da Ermida (1809-1872), no Porto, e o visconde de Lascasas (1822-1876), no Rio de Janeiro, tiveram loja de ourivesaria, tendo este último regressado à cidade do Porto. A sua trajectória pessoal, que será apresentada, evidencia como foi possível, no Portugal Liberal, que antigos ourives, depois proprietários e negociantes, recebessem títulos de nobreza.

Palabras clave

Barão, Ourivesaria, Porto, Rio de Janeiro, Visconde.

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Universidade Católica Portuguesa, Portugal.

Professor catedrático e Presidente do Conselho Científico da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa desde 2011; investigador integrado do CITAR (EA-UCP) e seu antigo director. Académico correspondente da Academia Portuguesa da História e da Academia Nacional de Belas-Artes. Provedor da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Porto.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20/IV/2022
Fecha de revisión: 16/V/2022
Fecha de aceptación: 17/V/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

In Porto in the 19th century, we highlight two former goldsmiths who received noble titles after abandoning the goldsmithery business. The Baron of Ermida (1809-1872), in Porto, and the Viscount of Lascasas (1822-1876), in Rio de Janeiro, had a goldsmith shop, the latter having returned to the city of Porto. His personal trajectory, which will be presented, shows how it was possible, in Liberal Portugal, for former goldsmiths, later owners and dealers, to receive titles of nobility.

Keywords

Baron, Goldsmithery, Porto, Rio de Janeiro, Viscount.

ORCID: 0000-0002-2718-4386

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0002>

OURIVES TITULARES NO PORTO OITOCENTISTA

1. INTRODUÇÃO

No universo da ourivesaria portuguesa e dos seus agentes encontramos, por vezes, aspectos singulares. Ao longo da nossa investigação nenhuns nos interessaram mais até ao momento do que os relativos a alguns ourives oitocentistas, à sua postura social e cultural, bem como às suas relações familiares e de amizade.

Destacaríamos, entre outros, nomes como o do o 1.º barão da Ermida ou o 1.º visconde de Lascasas, que foram ourives, o primeiro no Porto e o segundo no Rio de Janeiro; o pai do 1.º barão de Castelo de Paiva, insigne académico e benfeitor¹, era o ourives da prata Manuel José da Nóbrega²; o ourives do ouro António José de Novaes³ foi pai do poeta Faustino Xavier de Novais — que também surge como ourives —, e sogro (*post mortem*) do grande poeta brasileiro Machado de Assis; ou o ourives António Moutinho de Sousa⁴, que foi, igualmente, poeta. E, provavelmente, mais casos haverá na Cidade Invicta de Oitocentos que não foram ainda revelados.

Num período de intensas relações entre o Porto e o Brasil não poderíamos deixar de as constatar, igual-



Fig. 1. Fotografia do rei D. Luís I (1838-1889), soberano que concedeu os títulos de barão da Ermida (1869) e visconde de Lascasas (1872). Fotografia: A. Bobone, Lisboa. Coleção do Autor.



Fig. 2. Retrato do barão da Ermida, António Ferreira da Silva Brito (1809-1872). Oleo sobre tela. Coleção da Santa Casa da Misericórdia do Porto. Fotografia: Armanda Canhota.

mente, no campo da ourivesaria. A complexidade da situação política da Guerra Civil de 1832-1834 e a posterior turbulência até 1850 representaram um cenário que incentivou à busca de melhores condições de vida no Império Brasileiro. Tal conduziu à partida de muitos jovens ourives, como sucedeu com Félix Lascasas dos Santos, a que aludiremos neste artigo, ou Vicente Manuel de Moura⁵, o primeiro permanecendo durante muito tempo na capital do Império, tendo o segundo daí regressado após uma curta estadia.

Este artigo pretende trazer elementos biográficos sobre os dois ourives titulares, cujas mercês foram concedidas pelo rei D. Luís I, fruto da permeabilidade social do Portugal liberal⁶. Nesse sentido, apresentamos várias dimensões das suas vivências, num trabalho baseado em investigações que havíamos já publicado e que

agora complementamos com diversas novas pesquisas para a elaboração deste estudo.

2. O 1.º BARÃO DA ERMIDA, ANTÓNIO FERREIRA DA SILVA BRITO (1809-1872)

O barão da Ermida, António Ferreira da Silva Brito, nasceu e casou no universo dos ourives



Fig.3. Pedestal armoriado com busto de gesso do barão da Ermida, António Ferreira da Silva Brito, mandado realizar por sua sobrinha, D. Ana Amália S. Araújo. Coleção da Família. Fotografia: Stefan Alves.



Fig 4. Retrato de D. Rita de Cássia Nogueira Soares (1797-1869), 2.ª mulher do futuro barão da Ermida, António Ferreira da Silva Brito (1809-1872). Óleo sobre tela. Coleção da família. Fotografia: Fotografia: Stefan Alves.

do ouro portuenses. Era filho do ourives do ouro Custódio Ferreira da Silva e de sua mulher, Maria Rosa de Brito⁷, tendo casado com duas filhas do ourives do ouro José Joaquim Soares.

Casou 1.ª vez, em 4 de Junho de 1834, na igreja de Santo Ildefonso, com D. Clara Claudina Cândida Soares, nascida em 2 de Março de 1803⁸ e que viria a morrer em 25 de Janeiro de 1835, sendo sepultada no Cemitério de Santo António da Porta de Carros⁹. Era filha do ourives do ouro José Joaquim Soares e de sua mulher, D. Maria Benta de Jesus, que foram pais de uma prole que deu ourives e mulheres de ourives. Era o barão, por suas duas mulheres, cunhado do ourives do ouro António José Soares e Silva¹⁰ e, provavelmente, de Eduardo José Soares e Silva¹¹. Era, ainda, cunhado dos mestres aurífices Bernardo Cardoso de Cáceres, casado com uma sua irmã¹², e João José da Silva, cônjuge de uma sua cunhada¹³. Este sistema apertado de relações

familiares existiu noutros diversos casos, como verificámos também para o século XVIII¹⁴.

A 12 de Outubro de 1837¹⁵ viria a casar com sua cunhada, D. Rita de Cássia Nogueira Soares, irmã da sua primeira mulher, que nascera a 23 de Março de 1797¹⁶, sendo, portanto, 12 anos mais velha que o ourives. A 11 de Março de 1841 veria a luz do dia no Porto o seu filho António, mais tarde feito 1.º visconde da Ermida¹⁷, sendo os pais moradores na Rua das Flores¹⁸. De D. Rita sabe-se que foi herdeira de seu irmão, o já referido António José Soares e Silva¹⁹, vindo a morrer às 3 horas da tarde de 30 de Agosto de 1869. Residia na Rua das Flores, n.º 107, indo a sepultar ao Cemitério do Prado do Repouso²⁰.

Foi examinado como ourives do ouro em 11 de Junho de 1830, pelos juízes do ofício, Bernardino da Silva Leal e Bernardo Cardoso de Cáceres (que viria, aliás, a ser seu cunhado²¹). Nas eleições de 30 de Junho de 1832, na Confraria de Santo Elói dos Ourives do Ouro, sendo indicado para mordomo, conjuntamente com outros cinco mestres. Enquanto negociante de ourivesaria teve o estabelecimento na Rua das Flores, n.º 53²². O de seu cunhado António José Soares e Silva localizara-se na Rua das Flores, n.º 55²³.

Regista-se que teve pelo menos dois aprendizes, vindo ele próprio, mais tarde, a ser proposto como aprendiz do ensaiador do ouro, Cosme Martins da Cruz Júnior, numa lista composta por três nomes. O objectivo era substituir neste lugar o falecido António José Soares Silva — seu cunhado —, tendo o futuro barão da Ermida sido o escolhido pela edilidade em vereação de 25 de Outubro de 1855²⁴. Cinco anos depois, através de carta de 18 de Setembro de 1860 enviada ao dito ensaiador, Brito informa que, tendo trespassado o seu estabelecimento de ourivesaria e deixa de exercer o ofício de ourives do ouro, resignava ao lugar de aprendiz do ofício. O ensaiador comunicou este facto à Câmara Municipal a 26 desse mês, tendo a edilidade decidido, a 27, a sua subs-

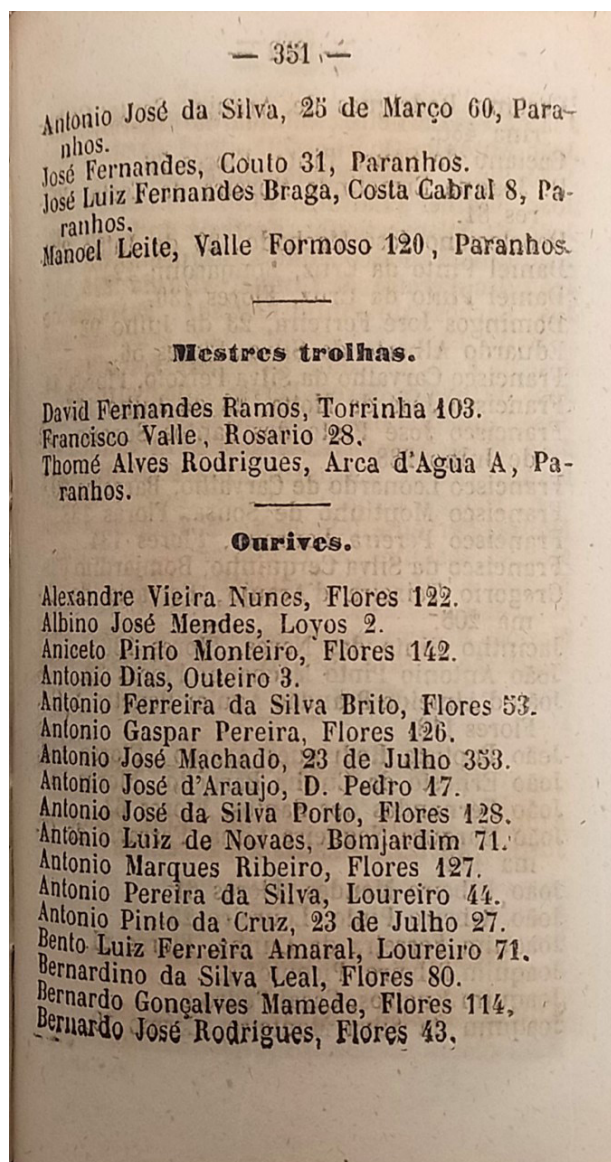


Fig. 5. Fac-símile do Almanaque (...) do Porto e seu Distrito, para 1857, com a indicação, na secção dos ourives, de António Ferreira da Silva Brito, na Rua das Flores, n.º 53 (pág. 351).

tituição por José Aniceto Pinto Monteiro, o que foi comunicado ao dito Cosme Martins da Cruz Júnior por carta de 28 de Setembro²⁵.

António Ferreira da Silva Brito também integrou listas políticas. Nas eleições para a Câmara Municipal do Porto de 28 de Dezembro de 1867 surgiu integrado na “Lista protegida pela Auto-

ridade”, em oposição à então lista da municipalidade, conforme noticia o *Jornal do Porto*²⁶, perdendo, contudo, este acto eleitoral²⁷. Viria a ser vereador da edilidade no mandato de António Vieira de Magalhães, barão e visconde de Alpendurada, como presidente²⁸.

O processo de ascensão deste antigo ourives começa com a concessão do grau de Comendador da Ordem Militar de Cristo, em 6 de Março de 1867²⁹, e, dois anos depois, do de Comendador da Ordem de Nossa Senhora da Conceição, em 23 de Março de 1869³⁰. Nesse ano, a 13 de Maio de 1869, é feito Fidalgo Cavaleiro da Casa Real, sendo secundado por seu filho homónimo a 28 desse mês. Teve, ainda, a concessão de carta de brasão de armas, em 26 de Maio de 1869³¹, observáveis numa chapa de cobre propriedade dos seus descendentes³². A 4 de Outubro de 1871, menos de um ano antes de morrer, foi feito barão da Ermida em sua vida³³.

Os atributos e símbolos de todas estas honrarias foram utilizados na pintura do seu retrato, existente no espólio da Santa Casa da Misericórdia do Porto³⁴: a farda de FCCR, as comendas de Cristo e Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa e até aquilo que parece ser um anel de armas, que ostenta na sua mão esquerda.

O barão da Ermida, que não deixou testamento — tinha apenas um filho, recorde-se —, morreu a 1 de Agosto de 1872³⁵ na Rua da Bela Vista, n.º 42, na freguesia da Foz do Douro, arrabaldes do Porto, para onde se deslocavam muitas das elites portuenses a passar a época estival³⁶. Viria a ser sepultado no Cemitério do Prado do Repouso³⁷, onde ainda hoje existe uma capela de mármore que alberga os restos mortais de membros da sua família, na Secção Privativa da Santa casa da Misericórdia do Porto³⁸.

Nesses últimos tempos já não havia mais a menção ao ofício de ourives com que iniciara a sua vida, sendo referenciado como negociante/comerciante



Fig. 6. Chapa de cobre com as armas gravadas concedidas, em 26 de Maio de 1869, ao futuro barão da Ermida: escudo esquartelado: 1.º Brito; 2.º Silva; 3.º Pinto; 4.º Ferreira; diferença: brica com besante. Pendentes, as cruzes das ordens de Cristo e de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa. Coleção da Família. Fotografia: Stefan Alves.

da Praça do Porto e proprietário. O titular é designado, na imprensa, como “um dos capitalistas abastados d’esta cidade e muito estimado pelas qualidades moraes que o distinguem”³⁹.

3. O VISCONDE DE LASCASAS, FÉLIX LASCASAS DOS SANTOS (1822-1876)

Félix Lascasas dos Santos nasceu no lugar de Covilhã, na freguesia de São Pedro da Cova, Gon-

domar, em 30 de Julho de 1822, filho de José António Martin Lascasas e de sua mulher, Joaquina Rosa dos Santos⁴⁰, cuja outra geração ainda hoje perpetua esses apelidos na região do Grande Porto. Seu pai morreu logo no ano seguinte e sua mãe fica com diversos filhos a cargo⁴¹. Nesta família Lascasas dos Santos regista-se a existência de vários ourives com marca⁴².

Partiu para o Brasil provavelmente na década de 40, antes de 1844, pois casou na freguesia de Nossa Senhora da Candelária, no Rio de Janeiro, às 5 horas da tarde do dia 23 de Março de 1844, no oratório das casas do cônego Alberto da Cunha Barbosa, com Josefina Rosa, natural da freguesia de Santo Ildefonso, filha de João Ferreira da Mota, já então falecido, e de sua mulher, Joaquina Rosa⁴³.

No Rio de Janeiro veio a ser proprietário de uma loja na Rua dos Ourives, n.º 87⁴⁴. Chega a ser procurador do seu conterrâneo, António Lourenço Correia (1828-1879)⁴⁵, pois encontramos diversas facturas que o confirmam, conservadas no arquivo da Casa de Chão Verde, em Rio Tinto⁴⁶.

O seu nome surge no célebre Almanaque Laemmert, do Rio de Janeiro, referenciado entre os ourives, a partir da edição de 1856 e até à de 1859 como Félix Lascasas dos Santos⁴⁷, sendo que a partir do de 1860 e até ao de 1865, inclusive, aparece como Félix Lascasas dos Santos & C.⁴⁸, sempre com loja naquele número do dito arruamento dos ourives. Há, contudo, facturas de anos anteriores que o indicam já como ourives. No cabeçalho destes documentos afirma-se que “Tem sempre um completo sortimento de obras de Prata, Joias de Ouro, e com Diamantes, e Brilhantes, de gostos modernos, e boas qualidades, (tudo afiançado), também as compra servidas em qualquer estado, e as recebe em troca”. Deste modo, e seguindo a prática das casas de ourivesaria do seu tempo, Felix Lascasas vendia peças de ourivesaria, mas também as



Fig. 7. Capela funerária de granito com pedra de armas de mármore da família do barão da Ermida, na Secção Privativa da Santa Casa da Misericórdia do Porto, no cemitério do Prado do Repouso. Fotografia: Ana Luísa Pinto.

comprava e recebia outras em troca, sendo que provavelmente nessas actividades ganharia bom dinheiro.

Por volta de 1860 já estaria em Portugal e na cidade do Porto, segundo elementos revelados por Serafim Gesta⁴⁹. Na Cidade Invicta, este antigo ourives foi um dos directores da Associação Comercial do Porto, sendo indicado como morador na Rua de Santa Catarina, n.º 55⁵⁰. Ocupou, ainda, o lugar de Presidente da Assembleia Geral do Banco Aliança⁵¹.

Félix Lascasas dos Santos é feito Comendador da Ordem de Cristo, em 6 de Abril de 1866,

atendendo “às suas circunstancias e como testemunho de apreço e reconhecimento pelo valioso auxilio com que contribuiu para a conclusão e solemne inauguração do monumento erigido na praça da Batalha da cidade do Porto á memoria de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Pedro V, de saudosissima recordação”⁵².

A sua acção mais relevante em Portugal desenvolveu-se, no entanto, na ligação ao Asilo Portuense de Mendicidade, de que foi adjunto do provedor, o barão de Nova Sintra⁵³, tendo sido nomeado, depois da morte deste⁵⁴, provedor desta instituição de bem-fazer, em 6 de Dezembro de 1870⁵⁵.

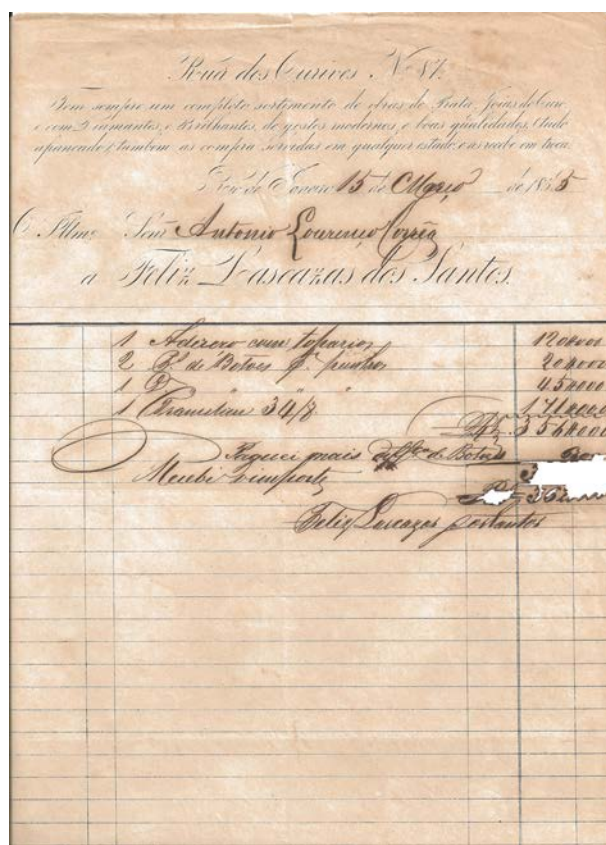


Fig. 8. Factura-recibo do ourives Félix Lascasas dos Santos com loja na Rua dos Ourives, n.º 87, no Rio de Janeiro, datada de 1855. Arquivo de Família da Casa de Chão Verde, Rio Tinto.

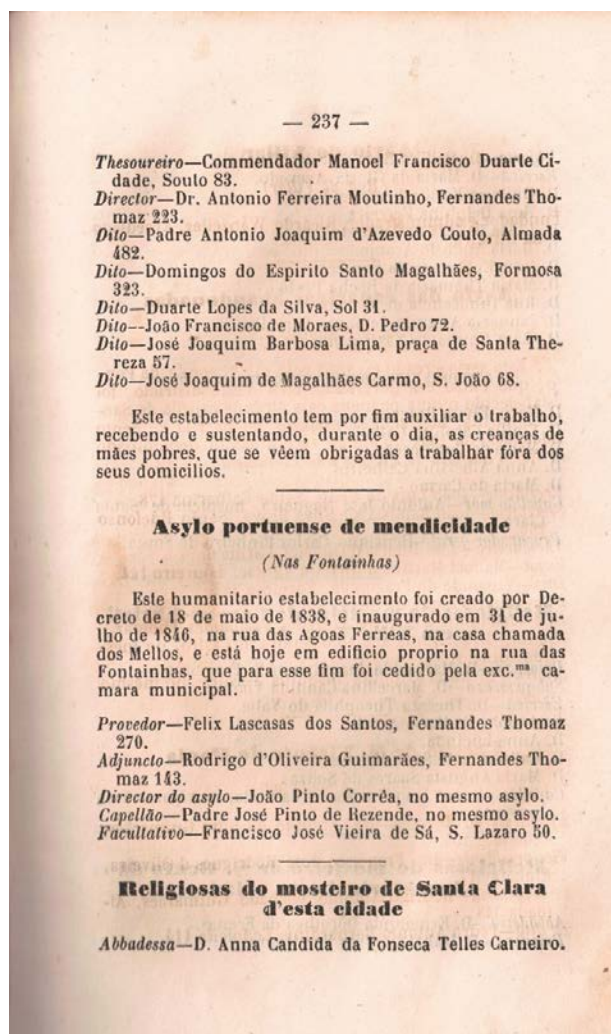


Fig. 9. Fac-símile do *Almanaque (...) do Porto e seu Districto, para 1872*, com a indicação de que o visconde de Lascasas é o provedor do Asylo Portuense de Mendicidade (pág. 237).

Em 1872, por decreto de 1 de Agosto⁵⁶, o rei D. Luís I outorgou-lhe o título de visconde de Lascasas, em sua vida. Neste documento evidencia-se, sobretudo, a ligação do antigo ourives ao mencionado Asilo Portuense de Mendicidade⁵⁷.

Félix Lascasas dos Santos teve um final de vida algo agitado, pois divorciou-se de sua mulher, numa tipologia processual rara, àquele tempo, no Porto, e que, após auscultação do Conselho de Família, foi levado adiante. Em 28 de Julho de

1875, sendo residente na Rua Fernandes Tomás, obteve um acordo com a viscondessa para uma partilha amigável de bens⁵⁸, tendo-se feito representar na escritura por seu solicitador, Valentim Vieira Gomes⁵⁹. Em casa da viscondessa, na Rua da Torrinha, n.º 68, D. Josefina Rosa e o representante de seu marido estabeleceram que a titular ficaria com um conjunto de jóias⁶⁰, duas moradas de casas, uma na Rua de Belomonte e outra na Rua de Camões, no Porto, inscrições de assentamento da Junta de Crédito Público, no valor de 6:300\$000 réis, e a pensão vitalícia de 50\$000 réis mensais.

Meses mais tarde, em 22 de Setembro de 1875, o visconde elaborou o seu testamento — complementado por uma carta de 24 desse mesmo mês e ano —, que foi aprovado no dito dia 22⁶¹. Nele privilegiou diversos membros da sua família, estabelecendo numerosos legados a favor de amigos e de instituições, designadamente o Asilo Portuense de Mendicidade e a Associação Benéfica dos Ourives do Porto⁶².

O visconde morrera a 1 de Fevereiro de 1876, com 63 anos, e o *Jornal do Porto*, de 2 de Fevereiro, noticiava que “Succumbiu hontem, ao cabo de prolongados padecimentos, o snr. visconde de Lascasas, abastado capitalista d’esta cidade./ O finado exerceu o cargo de provedor do Asylo Portuense de Mendicidade e ás suas activas diligencias e valiosos esforços se deve o estado de prosperidade e os notaveis melhoramentos realizados em tão utilissimo estabelecimento (...)”. Os officios realizaram-se nesse dia à noite na Igreja da Trindade⁶³.

Os restos mortais deste titular encontram-se numa urna funerária de mármore de grandes dimensões, com gradeamento de ferro, situada na Secção Privativa da Santa Casa da Misericórdia do Porto, no cemitério do Prado do Repouso, e que foi executada pela oficina de António de Almeida Costa & C.^a, na Rua do Laranjal⁶⁴, uma das mais activas e relevantes do Porto do último terço de Oitocentos.



Fig. 10. Jazigo com urna funerária do visconde de Lascasas (1822-1876), na Secção Privativa da Santa Casa da Misericórdia do Porto, no cemitério do Prado do Repouso. Fotografia: Ana Luísa Pinto.

A viscondessa morreria na Rua de Malmerendas, n.º 32, a 23 de Outubro desse mesmo ano de 1876⁶⁵. A sua morte foi noticiada pelo “Jornal do Porto”⁶⁶, indicando aspectos do seu testamento, em que deixou herdeira sua irmã, D. Maria, a residir no Rio de Janeiro. Estabelece vários legados a

peças da sua família e da de seu marido, bem como a instituições religiosas e de beneficência. Os testamenteiros eram amigos do visconde, António Lourenço Correia e Domingos do Espírito Santo Magalhães, apesar de haver ainda outros⁶⁷.

4. NOTAS FINAIS

O barão da Ermida e o visconde de Lascasas, figuras do Porto do terceiro quartel de Oitocentos, constituem um exemplo da possibilidade que esta centúria e o regime liberal criaram de promover uma evolução social, demonstrando como dois ourives poderiam ascender à nobreza titular.

Diversos factores unem os dois biografados deste estudo: os dois titulares foram ourives e viveram, pelo menos em parte das suas vidas, na cidade do Porto; ambos os respectivos títulos foram concedidos pelo rei D. Luís I; e os seus restos mortais encontram-se na Secção Privativa da Santa Casa da Misericórdia do Porto, no cemitério do Prado do Repouso. A separá-los, para além de terem desenvolvido as suas actividades de ourives em cidades diferentes, pertenceram a gerações distintas, já que Ermida nasceu em 1809 e Lascasas em 1822.

Os elementos que aqui publicamos, entre diversos aspectos biográficos e outros iconográficos, constituirão um ponto de partida para que seja possível um dia aprofundar o conhecimento de ambas as figuras, através de várias dimensões das suas vidas. E, por entre diversos pormenores revelados, dão-se contributos para um melhor conhecimento da ourivesaria do Porto e do Rio de Janeiro no século XIX.

NOTAS

¹PINTO, Albano da Silveira y BAENA, visconde de Sanches de. *Resenha das famílias titulares e grandes de Portugal*. 2.ª ed. [S.l.: Fernando Santos, Luís Wenceslau Barroso, Rodrigo Faria de Castro], 1991, vol. 1, págs. 412-413.

²SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos E. *Dicionário de ourives e lavrantes de prata do Porto: 1750-1825*. Vol. 1. Porto: Livraria Civilização Editora, 2005, págs. 299-302.

³SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos E. *Dicionário dos ourives do ouro, cravadores e lapidários do Porto e de Gondomar (1700-1850)*. Vol. 2. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, pág. 1178.

⁴Filho do também ourives Francisco Moutinho de Sousa (*Ibidem*, Vol. 2, págs. 1847-1849) e ele próprio, António Moutinho de Sousa surge referenciado como ourives na Rua das Flores, n.º 271 (vd., por ex., SOUSA, José Lourenço de. *Almanak do Porto e seu districto para o anno de 1870*. Porto: Imprensa Popular de J. L. de Sousa, 1869, pág. 240).

⁵BASTO, A. de Magalhães. “Breve História da casa José Rosas & C.ª”. Em: *José Rosas & C.ª Ourives Joalheiros Porto 1851-1951*. [S.l.]: Porto, (s.d.), pág. 17. A data do seu passaporte de ida para o Brasil foi apresentada in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos E. *Tesouros privados: a joalheria na região do Porto (1865-1879)*. Vol. 1. Porto: UCE-Porto, CIONP, CITAR, 2012, pág. 21.

⁶VASCONCELOS, Francisco de. *A nobreza do século XIX em Portugal*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2003.

⁷SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *Dicionário dos ourives do ouro...* Op. cit., Vol. 2, págs. 1704-1706.

⁸Vd. alguns elementos biográficos in *Ibidem*, Vol. 1, pág. 269.

⁹Arquivo Distrital do Porto (ADP), Registos Paroquiais, Freguesia da Sé (Porto), L.º 9-Óbitos, fol. 194.

¹⁰Este ourives viria a morrer em 7 de Setembro de 1855, como se depreende do texto de abertura do seu testamento [Arquivo Histórico Municipal do Porto (AHMP), Registo Geral de Testamentos, cota: PT-CMP-AM/PUB/ABOC/7/RT00236, fols. 125v.-127].

¹¹Não conseguimos uma prova segura deste facto. Sobre a localização do estabelecimento deste ourives, vd. *Almanak da cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o anno de 1852*. Porto: Tipografia de Faria Guimarães, 1852, pág. 101.

¹²Era casado com a irmã do barão, D. Joaquina Rosa. Sobre este ourives do ouro, vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *Dicionário dos ourives do ouro...* Op. cit., Vol. 1, págs. 277-278.

¹³ADP, Registos Paroquiais, Freguesia da Sé (Porto), L.º 36-Baptismos, fol. 174v.

¹⁴SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *A joalheria no Porto ao tempo dos Almada*. Porto: CITAR, 2008, págs. 60-65; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *A ourivesaria da prata em Portugal e os mestres portuenses: História e sociabilidade (1750-1810)*. Porto: Ed. do Autor, 2004, págs. 264-279.

¹⁵ADP, Registos Paroquiais, Freguesia da Sé (Porto), L.º 12-Mistos, fol. s/n.º e v.

¹⁶ADP, Registos Paroquiais, Freguesia da Sé (Porto), L.º 30-Baptismos, fol. 235.

¹⁷PINTO, Albano da Silveira y BAENA, visconde de Sanches de. *Resenha das famílias titulares...* Op. cit., Vol. 1, pág. 527.

¹⁸ADP, Registos Paroquiais, Freguesia da Sé (Porto), L.º 13-Mistos, fol. 123v.

¹⁹AHMP, Registo Geral de Testamentos, cota: *Registo Geral de Testamentos*, cota: PT-CMP-AM/PUB/ABOC/7/RT00236, fol. 126v.

²⁰ADP, Registos Paroquiais, Freguesia da Sé (Porto), Óbitos de 1869, fol. 51v., assento n.º 202.

²¹Morre logo em 6 de Fevereiro de 1831. ADP, Registos Paroquiais, Freguesia de Santo Ildefonso (Porto), L.º 11-Óbitos, fol. 208.

²²SOUSA, José Lourenço de. *Almanak commercial, fabril, judicial, administrativo, ecclesiastico e militar para 1857*. Porto: Tipografia de J. L. de Sousa, 1856, pág. 351.

²³Vd., por exemplo, *Almanak da cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o anno de 1852*. Porto: Tipografia de Faria Guimarães, 1852, pág. 100.

²⁴SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *Dicionário dos ourives do ouro...* Op. cit., Vol. 1, págs. 269-270.

²⁵*Ibidem*, pág. 270.

²⁶*Jornal do Porto*. Ano 9, n.º 297 (28/12/1867), pág. 2.

²⁷Pois foi eleita a lista liderada por Francisco Pinto Bessa. SOUSA, Fernando de (Coord.). *Os presidentes da Câmara Municipal do Porto (1822-2009)*. Vol. 1. Porto: CEPESE, 2009, págs. 277 e ss.

²⁸Ibidem, págs. 267 e ss.

²⁹*Diário de Lisboa*. Ano de 1867, n.º 189 (24/08/1867), pág. 2594. Apresentado como “capitalista e antigo vereador da camara municipal do Porto”.

³⁰*Diário do Governo*. Ano de 1869, n.º 108 (15.05.1869), pág. 611. Ai definido como “abastado capitalista da cidade do Porto – em atenção aos seus merecimentos, serviços e mais circunstancias, e como testemunho do apreço pelas valiosas provas que tem dado da sua exemplar caridade e dos beneficos sentimentos que o animam em auxilio dos desvalidos”. Vd., também, FONSECA, Francisco Belard da. *A Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1955, pág. 58.

³¹BAENA, Visconde de Sanches de. *Archivo heraldico-genealogico*. 2.ª ed. [S.l.: Fernando Santos, Luís Wenceslau Barroso, Rodrigo Faria de Castro], 1991, pág. 46, n.º 172.

³²Estas armas encontram-se presentes, igualmente, no frontão da sua capela funerária, no Cemitério do Prado do Repouso, no Porto.

³³*Diário do Governo*. Ano de 1871, n.º 256 (11/11/1871), pág. 1469. No decreto é referido como Fidalgo Cavaleiro da Casa Real, proprietário e capitalista da cidade do Porto.

³⁴Para além deste retrato existente no acervo da Santa Casa da Misericórdia do Porto, registamos um outro na Venerável Irmandade de Nossa Senhora do Terço e Caridade do Porto. O exemplar da Misericórdia, reproduzido neste artigo, foi publicado in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. “A joalheria no retrato masculino e feminino em Portugal no século XIX”. Em: SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos E. (Coord.). *Actas do II Colóquio Português de Ourivesaria*. Porto: CITAR, 2009, págs. 238-239.

³⁵ADP, Registos Paroquiais, Freguesia da Foz do Douro (Porto), Óbitos de 1872, fol. 14v. (assento 52) e fol. 16v. (assento 60).

³⁶PIMENTEL, Alberto. *O Porto há trinta anos*. 2.ª ed. Porto: Universidade Católica Editora, 2011, págs. 165-173.

³⁷ADP, Registos Paroquiais, Freguesia da Foz do Douro (Porto), Óbitos de 1872, fol. 16v. (assento 60).

³⁸SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *Espaço, arte e memória: O cemitério da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2010, págs. 154-155.

³⁹*Jornal do Porto*. Ano 14, n.º 172 (02/08/1872), pág. 2. No mesmo número do periódico é publicado um anúncio pelo filho, António Ferreira da Silva Brito Júnior, convocando para os ofícios fúnebres na Igreja de Santo António dos Congregados (pág. 3).

⁴⁰ADP, Registos Paroquiais. Freguesia de São Pedro da Cova (Gondomar), L.º 7-Mistos, fol. 58. Vd. a sua família publicada in GESTA (MAZOLA), Serafim. *Os alemães em São Pedro da Cova (Reese, Lascasas, Artheg, Feldner, Wlater)*. Porto: Ed. do Autor, 1980, pág. 17.

⁴¹Ibidem, pág. 19.

⁴²Encontrámos referências a vários ourives na sua família com punções próprios. VIDAL, Manuel Gonçalves y ALMEIDA, Fernando Moitinho de. *Marcas de contrastes e ourives portuguesas*. 3.ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996. Gervásio Lascasas dos Santos, n.º 1910, vol. 1, pág. 19; Lino Lascasas dos Santos, registada em 1852, n.º 1928, vol. 1, pág. 197; Félix Lascasas dos Santos Sobrinho, registada em 1862 por Vicente Manuel de Moura, n.º 1940, vol. 1, pág. 198.

⁴³Treslado do assento de casamento existente no Arquivo da Casa de Chão Verde, Rio Tinto. Por lapso, vem indicado no documento o nome da futura viscondessa como Josefa Rosa.

⁴⁴Uma factura similar está publicada in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *Tesouros privados...* Op. cit., Vol. 1, pág. 65.

⁴⁵Sobre esta personagem, vd. DANTAS, Pedro de Araújo. *Uma família do Porto: Descendência de Manuel Alves Corrêa e de sua mulher Quitéria Martins Vieira, Proprietários no lugar de Tardinhade em Salvador de Fânzeres*. Lisboa: Guimarães Editores, 1998, págs. 26-36.

⁴⁶Agradecemos a Pedro Sá a amabilidade do fornecimento de certas informações e do acesso a este magnífico arquivo, e voltaremos em breve a esta personagem tão curiosa que foi António Lourenço Correia.

⁴⁷*Almanak administrativo mercantil e industrial da corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1856 fundado por Eduardo von Laemmert*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1856, pág. 661. No almanaque de 1857, pág. 661; no de 1858, pág. 667; e no 1859, pág. 708.

⁴⁸HARING, Carlos Guilherme. *Almanak administrativo, mercantil e industrial da corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1860 fundado por Eduardo von Laemmert*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1860, pág. 726; no de 1861, pág. 651; no de 1862, pág. 668, no de 1863, pág. 665; no de 1864, pág. 680; no de 1865, pág. 661. Já não surge referenciado no almanaque de 1866.

⁴⁹GESTA (MAZOLA), Serafim. *Os alemães em São Pedro da Cova...* Op. cit., pág. 42.

⁵⁰SOUSA, José Lourenço de. *Almanak do Porto e seu districto para o anno de 1870...* Op. cit., pág. 102.

⁵¹CARVALHO, Mattos y PAIVA, Vieira. *Almanak do Porto e seu districto para 1874*. Porto: Imprensa Popular de Mattos Carvalho & Vieira Paiva, 1873, pág. 173.

⁵²*Diário de Lisboa*. Ano de 1866, n.º 87 (17/04/1866), pág. 1.

⁵³Assim surge em 1870, indicando-se que morava na Rua de Santa Catarina, n.º 49. SOUSA, José Lourenço de. *Almanak do Porto e seu districto para o anno de 1870*. op. cit., pág. 161.

⁵⁴Morreu em 3 de Junho de 1870, na Praça da Batalha, n.º 13, freguesia de Santo Ildefonso, Porto. ADP, Registos Paroquiais, Freguesia de Santo Ildefonso (Porto), L.º de óbitos de 1870, fol. 66, n.º 262 (rectificando o assento da fol. 43, n.º 166, que dizia que o titular morrera em 4 de Junho de 1870).

⁵⁵*Diário do Governo*. Ano de 1870, n.º 278 (09/12/1870), pág. 1629.

⁵⁶*Diário do Governo*. Ano de 1872, n.º 173 (05.08.1872), pág. 1857, onde vem indicado: “Attendendo aos merecimentos e qualidades que concorrem na pessoa de Felix Lascasas dos Santos, provedor do asylo de mendicidade da cidade do Porto; e querendo dar-lhe um publico testemunho da minha real consideração e apreço pelos serviços que tem prestado áquelle estabelecimento de caridade: hei por bem fazer-lhe mercê do titulo de visconde de Lascasas, em sua vida”. GESTA (MAZOLA), Serafim. *Os alemães em São Pedro da Cova...* Op. cit., pág. 47; PINTO, Albano da Silveira y BAENA, visconde de Sanches de. *Resenha das famílias titulares...* Op. cit., Vol. 2, pág. 81. Esta obra apenas possui esta informação relevante sobre o titular.

⁵⁷ZÚQUETE, Afonso Eduardo Martins (Dir.). *Nobreza de Portugal e do Brasil*. Lisboa: Representações Zairol, 1984, Vol. 2, pág. 677.

⁵⁸ADP, Secção Notarial, 5.º cartório notarial do Porto, cota: PT/ADPRT/NOT/CNPRT05/001/0031, fols. 11-12.

⁵⁹Referenciado por GESTA (MAZOLA), Serafim. *Os alemães em São Pedro da Cova...* Op. cit., pág. 47.

⁶⁰ADP, Secção Notarial, 5.º cartório notarial do Porto, cota: PT/ADPRT/NOT/CNPRT05/001/0031, fol. 11v.

⁶¹AHMP, Registo Geral de Testamentos, cota: PT-CMP-AM/PUB/ABOR/8/RT11133., fols. 8-12v.

⁶²Das disposições deste testamento foi dada notícia no *Jornal do Porto* de 4 e 5 de Fevereiro de 1876. *Jornal do Porto*. Ano 18, n.º 27 (04/02/1876), pág. 2; *Jornal do Porto*. Ano 18, n.º 28 (05/02/1876), págs. 1-2. Vd. a menção às disposições testamentários in GESTA (MAZOLA), Serafim. *Os alemães em São Pedro da Cova...* Op. cit., págs. 48-50.

⁶³*Jornal do Porto*. Ano 18, n.º 26 (02/02/1876), pág. 2 (citação) e 3 (anúncio dos officios fúnebres).

⁶⁴SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *Espaço, arte e memória...* Op. cit., págs. 118-121.

⁶⁵ADP, Registos Paroquiais, Freguesia de Santo Ildefonso (Porto), Óbitos de 1876, fol. 91v., assento n.º 363.

⁶⁶*Jornal do Porto*. Ano 18, n.º 244 (25/10/1876), pág. 1.

⁶⁷AHMP, Registo Geral de Testamentos, cota: PT-CMP-AM/PUB/ABOR/8/RT13046, fols. 32-34v.

ANTES DE VIRGILIO FANELLI: EL TRONO PRIMITIVO DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO DE TOLEDO¹

THE ORIGINAL THRONE OF THE VIRGIN OF THE TABERNACLE OF TOLEDO

Resumen

Desde 1674, la Virgen del Sagrario de Toledo se asienta en un magnífico trono de plata realizado por el genovés Virgilio Fanelli, una obra referente en la orfebrería hispana del Seiscientos que desde los albores del siglo XX ha acaparado el protagonismo de múltiples publicaciones. No sucede así con el trono precedente, siendo el propósito del presente trabajo subsanar esta realidad y determinar sus fases constructivas, la autoría, así como su aspecto definitivo.

Palabras clave

Toledo, Trono, Virgen del Sagrario, Virgilio Fanelli.

Laura Illescas Díaz

Universidad Isabel I. Burgos, España.

Laura Illescas Díaz, docente de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Isabel I y coordinadora de la especialidad de Geografía e Historia en el Máster de Formación de Profesorado. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca con premio extraordinario. Sus principales líneas de investigación se centran en el estudio de la orfebrería y las arquitecturas efímeras durante la Edad Moderna.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 23/IV/2022
Fecha de revisión: 11/V/2022
Fecha de aceptación: 15/VI/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

Since 1674, the Virgen del Sagrario de Toledo sits on the magnificent silver throne made by Virgilio Fanelli, a benchmark of Hispanic goldsmithing of the 16th century who, since the dawn of the 20th century, has monopolized the prominence of multiple publications. This is not the case with the throne that preceded it, so the purpose of this work is to correct this reality. For this, it has been possible to determine the construction phases, the authorship, as well as the final appearance of the two thrones prior to the one executed by Fanelli.

Keywords

Throne, Toledo, Virgen del Sagrario, Virgilio Fanelli.

ORCID: 0000-0002-8081-2935

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0003>

ANTES DE VIRGILIO FANELLI: EL TRONO PRIMITIVO DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO DE TOLEDO

1. INTRODUCCIÓN

En 1674 el platero italiano Virgilio Fanelli hizo entrega del trono en plata destinado al ornato de la Virgen del Sagrario de Toledo. Dicha obra es un referente en la orfebrería hispana del Seiscientos y como tal ha protagonizado un elevado número de publicaciones. Basta recordar quién fue su principal impulsor, el arzobispo Baltasar de Moscoso y Sandoval, los artistas que participaron en su diseño, Pedro de la Torre, Sebastián de Herrera Barnuevo o Francisco Bautista, entre otros, o el afán del cabildo por dejar su hechura en manos del “mejor artista que conoce aquel país”, el citado Fanelli. Confluyen, pues, un cúmulo de condicionantes por lo que esta obra ha venido captando la atención desde los albores del siglo XX². Ahora bien ¿sería posible extrapolar tal realidad al trono primitivo, es decir, aquel que precedió al ejecutado por el platero italiano? Al parecer no. Aquellos trabajos que lo mencionan se basan, sin excepción, en los datos recogidos por Pedro de Herrera en su *Descripción*³ y por Francisco Pérez Sedano en sus *Notas*⁴. El hecho de que estos no hayan sido cotejados con otros documentos ha generado ciertas incongruen-



Fig. 1. Pedro de Herrera. Portada de la Descripción. Grabado. 1617. Casa de Luis Sánchez. Madrid. España. © Fondo Antigua de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

cias que se han ido reiterando en publicaciones más recientes y que en este trabajo se intentarán solventar. Para conseguirlo, se torna obligatorio la exposición de un breve estado de la cuestión: que el trono primitivo fue ejecutado por Andrés de Salinas y su hijo Vicente, que ya sirvió como asiento en los festejos organizados con motivo de la inauguración de la capilla del Sagrario en 1616 y que su imagen quedó perpetuada en el grabado de la *Descripción*. Esta secuencia de hechos será matizada o corregida a partir del hallazgo de testimonios inéditos gracias a los cuales se podrán fijar con mayor criterio las fases constructivas, la autoría, así como el aspecto definitivo.

2. EL TRONO PRIMITIVO

Este arduo recorrido se inicia con el análisis del fragmento donde se describe por primera vez la pieza aquí protagonista:

Sobre la parte superior [del carro procesional] se assentaua vn circulo, formado de ocho cabeças de serafines, que yuan encadenandose con las halas, en que descubrió el arte lo misterioso del ultimo secreto suyo [...]. Sobre el cerco de serafines de los dos lados se leuantaya (en claro) vn arco de trono, obrado por el exterior de rayos, estrellas, y espejos pequeños. Arrimavanse al trono, desde el nacimiento de los dos pilares del, dos ángeles de mas de vara en alto: las manos puestas, mirando a fuera, como los cherubines del Sancta Sanctorum: Et facies eorum erant versus ad exteriorem domum. Por dentro adornauan el hueco otros seis menores, con instrumentos de musica: por remate en la claua, el Padre Eterno. Todo el arco, guarniciones, y figuras, eran de plata blanca, bruñida, y de talla entera; ornamento riquísimo, de mucho decoro, y artificio⁵.

Este testimonio se complementa con la reproducción esquemática del dicho trono dispuesta en la portada. Su estructura está integrada por un arco recorrido en el extradós por una crestería donde se combinan estrellas con un motivo que, pese a su compleja visualización, parece estar compuesto por



Fig. 2. Pedro de Herrera. Detalle de la portada de la *Descripción*. Grabado. 1617. Casa de Luis Sánchez. Madrid. España. © Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

ces afrontadas con un pezón sobresaliente en el centro. Por su parte, el intradós queda ocupado por cuatro ángeles músicos ataviados por una sencilla túnica de media manga y ceñida a la cintura. Aquéllos más próximos a la clave portan entre sus manos un *cornetto*⁶, aerófono de madera compuesto por un cuerpo ligeramente curvo, sin pabellón y con remate en virola; por su parte, los situados en la zona inferior portan una pandereta. Ya en la base, flanqueando a la Virgen del Sagrario, se disponen dos ángeles orantes arrodillados de mayor tamaño cuyo principal cometido es ocultar los pilares donde se asentaba el arco.

Por su parte, la peana presenta forma de cuenco con superficie articulada en paños marcados por costillas con voluta en la cima, ubicándose dos cabezas de angelitos en los espacios más próximos al eje central. Continúa con un cuerpo en saledizo que aumenta en anchura a medida que asciende, actuando como soporte de la

pareja de ángeles orantes y del pedestal donde se asentaba la talla mariana. La sencillez de su hechura hizo a este modelo de peana muy popular en la geografía española y provocó el incremento de su demanda en los albores del nuevo siglo, como prueban aquéllas correspondientes a la Virgen de Atocha (Madrid) y a la Virgen de la Esperanza, venerada esta última en la iglesia toledana de San Cipriano⁷.

Ahora bien ¿quién fue el autor de este trono? Para dar con la respuesta se expondrán las noticias publicadas hasta el momento, comenzando por aquellas recogidas por Sixto Ramón Parro:

Este trono antiguo era de plata en blanco pero bruñida, de talla entera y de esquisita labor. Consistía en una peana rodeada por un círculo de ocho cabezas de serafines que se unían por las alas; sobre ella se levantaba un arco, a cuyo primer tercio arribaban dos ángeles, uno á cada lado, que daban su frente al exterior, de cuerpo entero y cerca de una vara de altura, arrodillados y con las manos juntas al pecho en actitud de orar á la Virgen aunque la volvieran la espalda; el resto del arco estaba compuesto de rayos, estrellas y espejo, rematando en un Padre Eterno sobre la clave del semicírculo; y por el interior del mismo estaban repartidos otros seis ángeles más pequeños, pendientes como volando, con instrumentos músicos para festejar á la Madre de Dios. Todavía se puede formar idea de este trono y de como estaba colocada en él la imagen de Nuestra Señora, por la lámina que trae Pedro de Herrera en la portada de su obra descriptiva de esta capilla; y por una pintura al óleo que hay con su marco á los pies de la iglesia capilla del hospital del Rey, en que se ven además entreabiertas las cortinas que sin duda estaban colocadas también en el nicho de Nuestra Señora⁸.

De acuerdo con lo expuesto, antes del trono ejecutado por Virgilio Fanelli existía otro cuya imagen se perpetuó en la citada *Descripción* de Pedro de Herrera y en un lienzo conservado en la iglesia del Hospital del Rey, sobre el cual volveremos, si bien no se alude a la autoría. Esta

circunstancia cambia cuando en 1915 Pérez Sedano señala a los maestros plateros Andrés de Salinas y su hijo Vicente como artífices del trono antiguo: “en cuatro de mayo de 1627 se libraron á Vicente Salinas, platero, que fué nombrado á 20 de julio de 1626 por jubilación de su padre Andrés de Salinas, lo restante de 277490 maravedíes, importe del trono de Nuestra Señora”⁹, noticia reiterada por Rafael Ramírez de Arellano en su *Estudio*¹⁰. Esta atribución será puesta en duda un siglo más tarde, cuando en el año 2006 Amelia López-Yarto publica que la plata recibida en 1626 por los plateros Salinas, padre e hijo, posiblemente fuera destinada al trono de la Virgen del Sagrario puesto que, en palabras de la historiadora, “en estos momentos se estaba haciendo”¹¹. Ahora bien ¿cómo es posible que Andrés de Salinas estuviera trabajando en 1626 en la hechura de un nuevo trono si pocos años antes había concluido ya otro, es decir, el que procesionó en 1616 y cuya reproducción se plasmó en la *Descripción*? Descartada la posibilidad de que hiciera dos tronos en un periodo de tiempo tan breve y para el mismo cliente, se ha de recurrir a los libramientos recogidos en los libros de Obra y Fábrica para arrojar cierta luz sobre esta cuestión.

En el año de la inauguración de la capilla del Sagrario, 1616, Andrés de Salinas quedó encargado de realizar 10 serafines y guarnecer las gradas para el trono, recibiendo el 16 de agosto la cantidad de 5850 reales para comprar la plata necesaria, además de 500 reales por la mano de obra¹². Los pagos continuaron en los meses siguientes; el 16 de septiembre se le pagaron 500 reales y el 26 de dicho mes 650 reales más, en esta última ocasión para adquirir plata y poder “cubrir los ángeles grandes que hacen para el trono y para otras cosas que se podrán ofrecer en las gradas”¹³.

Así pues, en los meses previos a la inauguración de la capilla del Sagrario, el cometido de Andrés de Salinas se basó en hacer las cabezas

de serafines, guarnecer las gradas y recubrir de plata los ángeles ubicados en los flancos. Ahora bien, ¿en quién recayó el cometido de hacer el trono? Como se ha señalado líneas atrás, Pérez Sedano en sus *Datos* delega tal responsabilidad al mismo maestro, es decir, a Andrés de Salinas, si bien hasta el momento no existe ningún testimonio documental, como un libramiento o un contrato de obra, donde se confirme. Bajo nuestro criterio la secuencia de hechos hubo de ser diversa a la planteada por este religioso: el trono, de autor desconocido, hubo de ser ejecutado en el ocaso del siglo XVI o en los primeros años del XVII; con motivo de la inauguración de la capilla del Sagrario, el arzobispo Bernardo de Sandoval y Rojas (1646-1718) quiso abordar la hechura de otro nuevo en aras de favorecer el ornato de la patrona de Toledo, si bien no dispuso del tiempo necesario y el cometido del maestro platero se limitó a adecentar el ya existente. En aras de ofrecer mayor solidez a esta hipótesis se incluye una carta inédita donde el citado arzobispo expone:

Ilustres y muy caros y amados hermanos nuestros siendo imposible estar acabado el trono para la traslación de la imagen me parece que no se trate aora de hacerle hasta q. placiendo a Dios yo me vea con ustedes cuya devocion me ha edificado y consolidado mucho¹⁴.

Las palabras del primado no dejan lugar a dudas. Debido a la imposibilidad de concluir la hechura de un nuevo trono antes de la inauguración de la capilla del Sagrario, estimó oportuno aplazar el encargo y abordar esta cuestión en una futura reunión con el cabildo. Ahora bien, ¿llegó a realizarse el encargo de un nuevo trono antes del ejecutado por Virgilio Fanelli? Al parecer no, veamos en los próximos apartados cómo debieron sucederse los hechos.

3. CAMBIOS POSTERIORES

Varios años después de la traslación de la Virgen del Sagrario a su capilla actual, los encar-

gos concernientes al adecentamiento del trono continuaron, si bien, en ninguno de los registros conservados en el Archivo Capitular de Toledo se alude a la hechura de otro nuevo, al menos en los revisados hasta el momento. Así, el 24 de julio de 1623 se pagó a Andrés de Salinas 1000 reales de plata para hacer cuatro alas nuevas destinadas a los ángeles situados en los flancos del trono¹⁵. En aquellos se hizo cargo de la administración del arzobispado toledano el cardenal Antonio Zapata¹⁶ y focalizó su atención en dicha pieza solicitando para ello la intervención nuevamente de Andrés de Salinas para su adecentamiento. Para nuestra fortuna, se conserva un breve memorial de las tareas llevadas a cabo en agosto de 1626¹⁷:

- Blanqueamiento de los cuatro ángeles del arco: 32 reales.
- Soldadura de las alas de un serafín: 3 reales.
- Aderezar y blanquear el arco, el cual “tenía arrancado y quebrado cinco pedazos”: 33 reales.
- Blanquear y arenar los ocho serafines ubicados alrededor del trono: 32 reales.
- Blanquear y arenar los ángeles grandes situados en los flancos “que son importunos de limpiar por estar sobre madera que se gasta mucho tiempo”: 40 reales.
- Hechura de cuatro alas para los dos ángeles grandes, encargadas por Carlos Venero y Leiva. Su peso alcanzó 19 marcos, 1 onza y 1 ochava, ascendiendo su coste total a 1245 reales. Por la mano de obra cobró 850 reales.

Así, el 28 de septiembre de 1626 Gaspar Dávila, en calidad de receptor general de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo, mandó pagar a Andrés de Salinas 3140 reales de vellón para comprar 2000 reales de plata y poder continuar con el aderezo “que se ha de hacer en el trono de Nuestra Señora del Sagrario por mandato del ilustrísimo cardenal Antonio Zapata”¹⁸.



Fig. 3. Anónimo. Vera efigie de la Virgen del Sagrario. Óleo sobre tela. Primera mitad del siglo XVII. Museo de Santa Cruz, Toledo, España. © Fondo del Museo de Santa Cruz, Toledo.

4. EL ESTUDIO DEL TRONO A TRAVÉS DE LOS LIENZOS

Además del grabado, se ha localizado un conjunto de lienzos protagonizados por la Virgen del Sagrario que jugarán un papel clave para entender la evolución del trono primitivo:

- Vera efigie de la Virgen del Sagrario: conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo.
- Vera efigie de la Virgen del Sagrario: de acuerdo con la información recogida en el recurso virtual *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*, este lienzo pertenece a la casa de subastas *La Suite*¹⁹.

- *Retrato de la Virgen del Sagrario con niños*: se custodia en la iglesia toledana de San Ildefonso y, del mismo modo que los anteriores, prosigue con el esquema compositivo de los “trampantojos a lo divino”²⁰.
- *Virgen del Sagrario con sus comitentes*: hoy es conocido gracias a una fotografía publicada por Ramón Molina y Nieto en su *Crónica*²¹. Se trata de una reiteración de los anteriores donde se muestra a la patrona toledana lujosamente ataviada y con las manos en oración, aunque en esta ocasión queda flanqueada por dos jóvenes, posiblemente los encargados de financiar la hechura de la obra.



Fig. 4. Anónimo. Vera efigie de la Virgen del Sagrario. Óleo sobre tela. Primera mitad del siglo XVIII. Casa de Subastas La Suite, Barcelona, España. © Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art.



Fig. 5. Anónimo. Vera efigie de la Virgen del Sagrario. Óleo sobre tela. Primer cuarto del siglo XVII. Iglesia de San Ildefonso, Toledo. España. Fotografía: Autora.

Estos testimonios gráficos, sumados a los datos del Archivo Capitular, se convertirán en la herramienta clave para determinar el aspecto de cada una de las partes del trono primitivo, así como las posibles alteraciones de las que fue protagonista en las primeras décadas del siglo XVII.

4.1. El arco

Un primer análisis comparativo de este conjunto de lienzos revela alteraciones en el arco que han de ser tenidas en cuenta. Así, el motivo ornamental compuesto por ces afrontadas con un pezón sobresaliente en el centro presente en la crestería que observamos en el grabado de la *Descripción* de Pedro de Herrera parece mantenerse en el ejemplar propiedad de la casa de subastas *La Suite*, donde las ces se mues-

tran flanqueando una suerte de píxide rematado por una estrella (Fig.4). Este motivo decorativo persiste casi inalterable en el lienzo del Museo de Santa Cruz, donde se aprecian ces afrontadas y rematas por un pezón coronado por una estrella; estas, a su vez, son combinadas por ces unidas como se puede observar en la figura 3.

La tónica se rompe con el retrato de la iglesia de San Ildefonso, donde el arco se integra por un cuerpo moldurado recorrido en el extradós por una rica crestería a base de espejos circulares sobre los que se posan cuerpos decrecientes moldurados que finalmente son rematados por una pequeña esfera; estos, a su vez, son flanqueados por figuras fantásticas de rasgos antropomórficos y alas de fino plumaje extendidas hacia atrás; el tercer y último elemento integrante de dicha crestería es una columna con una suerte de capitel jónico rematado a su vez por una estrella de siete siete puntas tal y como se aprecia en la figura 7. Siguiendo el esquema iconográfico tradicional, la clave del arco queda reservada a Dios Padre, quien con gesto calmado y solemne fija su mirada en la *Regina Coeli*, mientras bendice con su mano derecha y porta el globo terráqueo en la izquierda, simbolizando así su soberanía sobre la faz terrestre. Por su parte, el intradós queda ocupado por dos parejas de ángeles; aquellos situados en la parte superior hacen sonar *il cornetto* mientras que los restantes portan entre sus manos una pandereta con doble hilera de sonajas. Su tamaño es menor respecto a los del grabado, eliminando de este modo la sensación de abigarramiento.

¿La diferencia entre la reproducción del arco en el este lienzo con respecto a la existente en los demás se debe a una licencia de su autor? Podría ser. Del mismo modo que sustituyó la peana en plata por un grupo de niños coronados de flores, como veremos, cabe la posibilidad de que procediese del mismo modo en la parte superior y que optase por eliminar la sencilla secuencia de ces contrapuestas por la combinación de espejos



Fig. 6. Anónimo. Detalle del arco de la Vera efigie de la Virgen del Sagrario. Óleo sobre tela. Primer cuarto del siglo XVII. Iglesia de San Ildefonso. Toledo. España. Fotografía: Autora.

y seres fantásticos. No obstante, la minuciosidad que manifiesta en la reproducción de dichos elementos decorativos conduce a pensar que estuviese abordando una copia exacta de la pieza original. Ante semejante circunstancia se abre una nueva incógnita ¿Existieron dos cresterías? Es posible; recordemos como en 1626 se hicieron varios pagos a Andrés de Salinas por “aderezar” y blanquear el arco; pese a no incluirse más concreciones en el libramiento, existe la posibilidad de que dichas tareas de aderezo estuviesen destinadas a la elaboración de una nueva crestería y que ésta fuese la que hoy contemplamos en el lienzo custodiado en la iglesia de San Ildefonso. Sin embargo, los datos manejados hasta el momento no son determinantes para confirmar esta segunda hipótesis, habiendo de esperar a que futuras investigaciones puedan resolverla.

4.2. Las gradas

En varios libramientos recogidos en los libros de Obra y Fábrica se hace referencia a la guarnición de unas gradas por parte de Andrés de Salinas, las cuales aparecen representadas en varios de los lienzos mencionados, como veremos. Se trata de una estructura integrada por un primer cuerpo de planta hexagonal y otro, de

menor tamaño, con forma circular. Los frentes de ambos son decorados con franjas molduradas cuyo interior se ocupa por ces contrapuestas, siguiendo la estructura de la crestería del arco. Su existencia se confirma desde al menos 1616, pues en dicho año, concretamente el 16 de agosto, se fecha un pago de 5850 reales a Andrés de Salinas para su guarnición²². Hoy es posible contemplarlas en el lienzo propiedad de la casa de subastas *La Suite*, en el del Hospital del Rey y en el del museo de Santa Cruz, si bien en este último el cuerpo superior parece tener una planta hexagonal en vez de circular como en los anteriores, tratándose probablemente de una licencia del autor.

4.3. La peana

Hasta el momento, las intervenciones en el trono primitivo que se han venido mencionado quedaban destinadas al arco, a las gradas y al corpus angelical, pero sabemos que hubieron de existir otras destinadas a la peana o eso al menos se deduce tras abordar la comparación entre las representadas en los testimonios citados. Así, aquella de la *Descripción* se repite nuevamente en el lienzo de la iglesia toledana de San Ildefonso, si bien, en este caso, la peana se muestra como una estructura irreal a base de niños coronados por flores y ataviados con indumentaria sacerdotal, alba blanca y estola roja. En los intervalos existentes entre cada uno se asoman querubines cuyas alas alternan los colores rojo y verde. Tanto estos últimos, como el grupo de niños, dejan oculta la peana propiamente dicha, es decir, la estructura en plata donde se habría de apoyar la imagen de María, siendo inviable su análisis. Pese a ello, la disposición de los elementos descritos dibuja el perfil de media luna que remite al de la peana del grabado, confirmándose de este modo su conocimiento por parte del pintor.

Ahora bien, la peana presente en estas dos piezas se distancia de aquella del lienzo de la casa de subastas, donde se aprecia cómo las formas



Fig. 7. Anónimo. *Virgen del Sagrario y comitentes*. Segundo cuarto del siglo XVII. Paradero desconocido. Fotografía realizada por la autora de la ilustración incluida en el libro de Ramón Molina y Nieto (*Toledo y su reina*, 1996).

sencillas se han transformado en una estructura hexagonal apoyada sobre una suerte de toroide seccionado en seis paños. Esta versión de la peana se incluye también en *La Virgen del Sagrario con sus comitentes* donde, pese a la escasa visibilidad, se aprecia la misma estructura. Para darle mayor empaque, en este caso se muestra sustentada en un pedestal integrado por una base cuadrada de escasa altura sobre la que se apoya un cuerpo de frentes cóncavos rematados por doble moldura; le sigue una suerte de fuente con planta hexagonal que se ensancha gradualmente en altura, con los paños marcados y rematada por un estrecho friso moldurado.

En aras de profundizar en esta cuestión se ha realizado un rastreo en los libros de Obra y Fábrica del Archivo Capitular de Toledo, aunque hasta el momento no se ha localizado ningún libramiento donde se aluda de manera explícita a la ejecución de una peana, tan sólo se recogen pagos efectuados a Andrés de Salinas y posteriormente a su hijo por los “aderezos” del trono²³. Ante esta realidad resultaría demasiado atrevido confirmar la existencia de dos peanas por lo que nos inclinamos a pensar que la primitiva, cuyo autor desconocemos, fuese protagonista de alguna que otra intervención realizada por los citados maestros plateros a petición del cabildo y de los respectivos arzobispos, pudiéndose justificar de este modo las diferencias entre aquella reproducida en el grabado de la *Descripción* y la del resto de lienzos.

5. CONCLUSIONES

En sintonía con el propósito principal de este trabajo se ha desviado la atención del trono ejecutado por Virgilio Fanelli para focalizarla en su predecesor, hasta el momento carente de cualquier tipo de protagonismo. Así, gracias a la revisión de los fondos del Archivo Capitular de Toledo y el análisis de testimonios gráficos se han podido matizar ciertas cuestiones concernientes a la autoría, cronología o alteraciones sufridas durante la primera mitad del siglo XVII. Resulta evidente que aún quedan incógnitas por resolver y que habrá que esperar a futuras investigaciones para confirmar o desmentir las hipótesis aquí propuestas, si bien, los resultados presentados han logrado rescatar del olvido a esta pieza, además de suponer un paso adelante en su conocimiento y, por ende, en el de la orfebrería toledana del Seiscientos.

NOTAS

¹Esta investigación forma parte del Proyecto de Investigación Científica y Transferencia de Tecnología de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, cofinanciados por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. *Toledo e Italia. Relaciones artísticas de ida y vuelta (ss. XVI XVIII)*, SBPLY/19/180501/000311. IP principal: Palma Martínez-Burgos García. UCLM.

²Para el estudio del trono de la Virgen del Sagrario véanse, entre otros, los siguientes trabajos. NICOLAU CASTRO, Juan. “La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), 83 (1996), págs. 271-286. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Las Artes Decorativas en España”. En: *Summa Artis*. Vol. 45, Tomo 2. Madrid: Espasa Calpe, 2000, págs. 511-661. DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José. “Origen y presencia de la columna salomónica en el retablo barroco toledano”. *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* (Toledo) 49 (2004), págs. 143-190. PÉREZ FRANDE, Margarita. “Platería”. En: GONZÁLEZ RUIZ, Ramón. (Coord.). *La Catedral Primada de Toledo: dieciocho siglos de historia*. Burgos: Promerical, 2010, págs. 362-381. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Alonso Cano en Madrid”. En: CRUZ CABRERA, José Policarpo (Coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada: Universidad de Granada, 2014, págs. 191-222. GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. “Alhajas, ropas y el trono de la Virgen del Sagrario, obra del platero italiano Virgilio Fanelli”. *Toletana: cuestiones de Teología e historia* (Toledo), 29 (2013), págs. 273-307; ILLESCAS DÍAZ, Laura. “Los artistas cortesanos en la concepción del nuevo trono de la Virgen del Sagrario de Toledo: revisando tópicos”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), Vol. 93, 372, (2020), págs. 347-358. Al margen de los trabajos citados, el trono de la Virgen de la Sagrario ha sido objeto de estudio en la tesis de la autora, dirigida por D. Manuel Pérez Hernández (Universidad de Salamanca) y D.ª Palma Martínez-Burgos (Universidad de Castilla-La Mancha). Véase en ILLESCAS DÍAZ, Laura. *Virgilio Fanelli: vida y obra de un platero italiano en la España barroca (c. 1653-1678)*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2021.

³HERRERA, Pedro de. *Descripción de la Capilla de Na. Sa. del Sagrario, que erigió en la Sta. Iglesia de Toledo el Illmo. Sor. Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas, Arçobpo de Toledo, Primado de las Españas, Chanciller Mayor de Castilla, Inquisidor General, y del Consejo de Estado del Rey D. Filipe Tercero N.S. Y relación de la antigüedad de la Santa Imagen con las fiestas de su traslación. Al Excelentísimo Señor D. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Grande antiguo de Castilla, Duq. de Lerma y Cea, marqués de Denia y Villamiçar, Conde de Ampudia, Capitán general de la gente de guerra de España, Comendador Mayor de Casta, Sumiller de Corps, Cauallero Maior de su Magestad y de su Consejo de Estado, Ayo y Mayordomo del Príncipe Nuestro Señor. Por el Licdo Pedro de Herrera*. Madrid: en Casa de Luis Sánchez, 1617, fol. 82 v.

⁴PÉREZ SEDANO, Francisco. *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. I Notas del Archivo de la Catedral de Toledo redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo- obrero Don Francisco Pérez Sedano*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1914, pág. 100.

⁵HERRERA, Pedro de. *Descripción de la Capilla de...* Op. cit., fol. 82 v. La minuciosidad y detalle con la que Pedro de Herrera describe el antiguo trono de la Virgen del Sagrario contrasta con las escasas líneas dedicadas en la relación erróneamente atribuida a Eugenio de Narbona: “Deste carro el cuerpo primero, y parte inferior yua cubierto de brocado blanco, guarnecido de fluecos y alamares de oro: y el segundo y superior que se formaua de vnas gradas en forma ochauadas, era de plata, sobre que se sentaua vn trono de Angeles, y Serafines, todo de plata”. Véase en NARBONA, Eugenio. (1616), fol. 6 r. *Relación de las fiestas que hizo la imperial ciudad de Toledo en la traslación de la sacrosanta imagen de nuestra señora del Sagrario*, (1616).

⁶El castellano su denominación sería “corneta” si bien suele emplearse el de origen italiano y evitar de este modo la confusión con el instrumento de viento de metal derivado de la trompeta de postas.

⁷En el caso de la Virgen de la Esperanza, se trata de la peana primitiva, es decir, la ejecutada por Ignacio de Pereña. Actualmente, la talla mariana se asienta sobre una peana realizada por Virgilio Fanelli en torno a 1668. ILLESCAS DÍAZ, Laura. “Redescubriendo el patrimonio sacro toledano: nuevos datos del trono antiguo de la Virgen de la Esperanza”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 34 (2022), págs. 69-88.

⁸En este fragmento, se alude a la conservación de un lienzo en el Hospital del Rey donde se contemplaba el trono primitivo, tratándose muy probablemente de aquél con los dos comitentes, hoy en paradero desconocido. Véase en RAMÓN PARRO, Sixto. *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*. Toledo: Severiano López Fando, 1857, pág. 450. También existe otro lienzo, fechado en la primera mitad del siglo XVII, conservado hoy en el Museo de Santa Cruz (Toledo). Recogemos aquí número de inventario, por si fuera de interés para el lector: DO2017/12/19.

⁹Para esta fecha sabemos que Vicente de Salinas ocupaba el cargo de platero oficial en la catedral de Toledo, el mismo que había ocupado su padre, quien se hallaba ya jubilado. Véase en PÉREZ SEDANO, Francisco. *Datos documentales inéditos...* Op. cit., pág. 100.

¹⁰RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, Rafael. *Estudio sobre la historia...* Op.cit., pág. 87.

¹¹LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. “El esplendor de la liturgia eucarística. El monumento y el arca del Jueves Santo en la Catedral de Toledo”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de platería: San Eloy 2006*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2006, pág. 395.

¹²ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1615 / Gastos 1616, fol. 120.

¹³ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1615 / Gastos 1616, fol. 122 v.

¹⁴Como señalamos en el cuerpo de texto, la carta debió ser enviada por el prelado en los primeros días de mayo puesto que, según las Actas Capitulares, fue leída por el cabildo el día 10 de ese mismo mes. Véase en ACT. Actas Capitulares, Vol. 27, fol. 125 r.

¹⁵ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1622 / Gastos 1623, fol. 123.

¹⁶Antonio Zapata y Cisneros (1550-1635) se hizo cargo de la administración del arzobispado de Toledo debido a la minoría de edad de Fernando de Austria (1609-1641), quien fue nombrado arzobispo primado en el año 1620. REYES BLANC, Luis. *El cardenal infante. Biografía en siete retratos*. Madrid: Endymion, D.L. 2012.

¹⁷ACT. Fondo Obra y Fábrica. Caja “Libramientos”, año 1620-1630, s/f.

¹⁸ACT. Fondo Obra y Fábrica. Caja “Libramientos”, año 1620-1630, s/f.

¹⁹Disponible en <https://colonialart.org/artworks/5940b> [Fecha de acceso: 8/04/2022].

²⁰Ese término fue utilizado por Alfonso Emilio Pérez Sánchez en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. “Trampantojos a lo divino”. En: *Lecturas de Historia del Arte, III*. Vitoria: Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1992, págs. 139-155.

²¹En el libro de Molina y Nieto este lienzo es identificado como *Virgen del Sagrario en el siglo XVII*, un título demasiado genérico que no precisa la temática al completo. Véase en MOLINA Y NIETO, Ramón. *Toledo y su reina: crónica de la Coronación de la Virgen del Sagrario*. Toledo: Diputación de Toledo, 1996, pág. 30.

²²ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1615 / Gastos 1616, fol. 122.

²³Los pagos por los aderezos al trono continúan hasta 1649, año en que el arzobispo Baltasar de Moscoso y Sandoval promueve la construcción de un nuevo trono.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



PLATERÍA MEXICANA EN SILES (JAÉN): LA DONACIÓN DEL ARZOBISPO ORTEGA MONTAÑÉS MEXICAN SILVERWARE IN SILES (JAÉN): THE DONATION OF ARCHBISHOP ORTEGA MONTAÑÉS

Resumen

En la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Siles (Jaén), anteriormente dentro de los límites del Reino de Murcia, se conservan dos obras de platería, una custodia con figura en el astil y una lámpara, procedentes de Nueva España, que fueron enviadas por el prelado Juan Ortega Montañés como muestra de su patrocinio artístico hacia su tierra natal.

Palabras clave

Donación, Mexicana, Platería, Reino de Murcia, Siles.

Ignacio José García Zapata

Universidad de Granada, España.

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 extraordinario 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 hasta el siglo XX. Asimismo, en los intercambios artísticos entre España e Italia, con particular atención al Reino de Murcia y su área de influencia.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 07/VI/2022

Fecha de revisión: 27/VI/2022

Fecha de aceptación: 27/VI/2022

Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

In the parish of Nuestra Señora de la Asunción of Siles (Jaén), formerly within the boundaries of the Kingdom of Murcia, there are kept two pieces of silverware: a monstrance with figure in the stem and a lamp, both sent from New Spain by the prelate Juan Ortega Montañés as proof of his artistic patronage towards his homeland.

Keywords

Donation, Kingdom of Murcia, Mexican, Siles, Silverware.

Manuel Pérez Sánchez

Universidad de Murcia, España.

Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. IP del Grupo de Investigación Artes Suntuarias y Director del Ceartum. Línea principal de investigación las artes decorativas, textiles y platería principalmente.

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

ORCID Manuel Pérez Sánchez:
0000-0003-3669-1600

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0004>

PLATERÍA MEXICANA EN SILES (JAÉN): LA DONACIÓN DEL ARZOBISPO ORTEGA MONTAÑÉS

1. LA PLATERÍA EN LOS LÍMITES DEL REINO DE MURCIA¹

Las iglesias de las localidades de la comarca de la Sierra de Cazorla, Segura y Las Villas, que se encuentran ubicadas en las actuales provincias de Albacete, Granada y Jaén, conservan todavía, a pesar de las enormes pérdidas ocasionadas por los daños y saqueos de las tropas napoleónicas durante la Guerra de la Independencia, algunas piezas de platería de gran interés histórico-artístico que hasta la fecha no han gozado de la atención que realmente merecen². En efecto, a pesar de esa riqueza artística —configurada a lo largo de los siglos en un territorio en el que tuvieron presencia, intereses y jurisdicción la Orden de Santiago y las diócesis de Cartagena, Guadix y Toledo—, los proyectos y publicaciones que se han ocupado de analizar el desarrollo de los ajueres parroquiales de sus villas son escasos³. Por este motivo, el grupo de investigación Artes Suntuarias del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia —dirigido desde sus inicios por el profesor Rivas Carmona— inició hace ya algunos años el estudio y catalogación de los repertorios suntuarios —platería y ornamentos— de

aquellos territorios que históricamente pertenecieron al Reino de Murcia. En esas visitas pudo comprobarse como la realidad geográfica de la zona marcó la formación de esos ajueres ya que, a pesar de que muchas de sus villas estaban dentro de los límites del antiguo reino, la cantidad y el impacto de la platería murciana fue mucho menor que en otras localidades más próximas a la capital del reino.

Esta circunstancia no tiene nada de particular, pues Murcia, por ejemplo, se encontraba a varias jornadas de Siles, mientras que otros centros artísticos plateros relevantes, como el de Alcaraz, cuyos maestros estaban sometidos a las ordenanzas de Toledo, estaban mucho más próximos, con las facilidades que esta cercanía garantizaba. Además, en el caso mencionado de Alcaraz, este fue un importante foco de platería que atendió las necesidades de la zona, generando un nutrido grupo de artífices que aparecen muy activos respondiendo a las necesidades de las parroquias del sur de la archidiócesis de Toledo y, también, las del norte de la diócesis de Cartagena, especialmente durante los siglos XV y XVI. De este modo, la platería toledana llegó a extender su área de influencia

por todo ese territorio de la Sierra de Segura y otros núcleos urbanos relativamente cercanos, siendo así habituales los pagos en las cuentas de fábrica de las parroquias a favor de maestros toledanos, tanto residentes en Toledo como en Alcaraz. Véase el caso de Agustín López, platero vecino de Toledo, autor de una custodia en 1557 para la iglesia de San Juan Bautista de Albacete⁴, o las piezas conservadas con marcas de Toledo en la parroquia de Santa María del Salvador de Chinchilla, donde se encuentra una cruz de altar, o la custodia y el cáliz de la parroquia de Santiago de Lietor, mucho más próxima a esa zona de la Sierra de Segura, y todas ellas localidades pertenecientes entonces al Reino de Murcia⁵. Incluso, su empuje fue tal que llegaron a extender su presencia hasta puntos situados mucho más al sur de la Sierra de Segura, como Caravaca de la Cruz, en cuya parroquia de El Salvador se conserva una cruz procesional procedente de ese obrador⁶.

Así, no es de extrañar que en los ajuares de estos territorios se hallen piezas murcianas pero también toledanas y, posiblemente —como veremos en el caso concreto de Siles—, de otros centros andaluces cercanos que tuvieron una importante producción de platería, como Jaén, Úbeda o Baeza, a las que hay que sumar las aportaciones más llamativas e interesantes propiciadas por diferentes patrocinadores, caso de las piezas mexicanas que forman parte del repertorio de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Siles, donadas hacia comienzos del siglo XVIII por el arzobispo de México y virrey de Nueva España, Juan de Ortega Montañés (1627-1708), natural de dicha villa⁷.

2. JUAN ORTEGA MONTAÑÉS Y SU PATROCINIO ARTÍSTICO

El prelado sileño nació en la localidad del antiguo Reino de Murcia en 1627, estudió en Alcalá, por cuya universidad obtuvo el grado de Cánones, y posteriormente desarrolló una larga y fructí-



Fig. 1. Nicolás Rodríguez Juárez. Retrato de Juan de Ortega Montañés. Óleo sobre lienzo. 1701. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. Ciudad de México. Fotografía: Ignacio José García Zapata.

50

fera carrera religiosa en América, ostentando cargos de gran responsabilidad eclesiástica y política, siendo mitrado en las diócesis de Nueva Vizcaya, Guatemala, Michoacán (Valladolid) y, finalmente, en el arzobispado de México, así como inquisidor de Nueva España y hasta en dos ocasiones virrey, lo que demuestra que era una persona considerada por la corona para atender las cuestiones del virreinato en tiempos de necesidad⁸.

Ortega Montañés mostró en sus diferentes episcopados una gran preocupación por el ornato del culto, ocupándose de la dotación de los templos y siendo especialmente reconocido por el aire de magnificencia que presentaba en sus ceremonias, tal y como recogen las descripciones de su entrada como virrey en 1701 y como arzobispo un año

más tarde⁹. Un testimonio de su patrocinio artístico y su interés por la platería y el culto son los frontales de plata para los altares que donó a la nueva catedral de Michoacán, siendo ya arzobispo de México, diseñados en Michoacán pero labrados en México, que ascendieron a más de 6.000 pesos¹⁰. También aparece el prelado relacionado con la hechura y financiación del sagrario y tabernáculo del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe realizado por el maestro fray Antonio de Tura a partir de 1706¹¹. Si bien, será en su rico expolio donde se aprecie perfectamente su interés por la platería, constituyendo el apartado de las alhajas pertenecientes al obispo el más importante del inventario de sus bienes. Las piezas de plata fueron valoradas por Nicolás González de la Cueva, ensayador de la Real Caja de México, y por Diego Díaz del Castillo, maestro platero, recibiendo por su evaluación 60 pesos. Ambos elevaron hasta los 10.600 pesos las alhajas de Ortega Montañés, de entre las que sobresalían por su cantidad las obras de platería civil, como salvas, salvillas, fuentes, azafates, aguamaniles, jarros, mancerinas y otras piezas más singulares, caso de un taller de plata lisa y sobredorada, compuesto por dieciocho piezas, que pesó un total de 44 marcos y 5 onzas, y que compró el propio Diego Díaz. También eran abundantes sus alhajas para el culto divino, relacionándose las habituales piezas que forman parte de estos ajuares, es decir, cálices, copones, relicarios, acetre, blandones, ciriales, etc., que configuraban la dotación del oratorio de palacio, cuyo valor sumó 4.600 pesos. Además, hay que tener en cuenta aquellos elementos propios de su dignidad eclesiástica, cinco pectorales —uno en oro con once esmeraldas, que compró Juan de Morales y se corresponde con el de su retrato de 1701; otro con diez diamantes; un tercero de plata sobredorada con diferentes reliquias; un cuarto de cristal guarnecido de oro y el último de filigrana de plata, que fue adquirido por Juan de Castorena—, y tres sortijas de amatista engastadas en oro¹².

En cuanto al proceso de envío y recepción de las alhajas mexicanas enviadas por el arzobispo

a su tierra no está todavía totalmente aclarado, aunque futuras publicaciones aportarán nuevos datos que arrojen luz sobre esta cuestión, en especial sobre el papel de sus descendientes, pues diferentes documentos sueltos del archivo parroquial de Siles hacen mención a un pleito que se prolongó en el tiempo y en el que estuvieron implicados los descendientes del prelado en la reclamación de 6.000 pesos, doce cajones de plata labrada y dos petacas¹³.

De este modo, gracias a la dadivosa actitud del prelado, desde México llegaron varias alhajas para mejorar la dotación del ajuar de la parroquia de Siles, incrementando notablemente su valor con la incorporación de una custodia con figura en el astil, una gran lámpara y, al parecer, otras piezas menores¹⁴. Así, el inventario de alhajas del templo confeccionado en 1716, siendo párroco Marcos Rodríguez y fabriquero Juan Rodríguez Muñoz, presenta una imagen bastante adecuada para atender con decoro y dignidad las necesidades culturales de esta pequeña iglesia. Si bien, algunas de esas piezas menores se consumaron en 1739 para sufragar los 635 reales que importó la hechura de una nueva cruz, y que tenían que abonarse al platero de Úbeda Francisco Burruezo —este trabajo documenta como aquellos territorios del antiguo Reino de Murcia acudían a otros obradores más cercanos que el de la capital—, haciendo referencia la documentación del archivo a que se entregaron una salvilla, unas vinajeras y una campanilla que se trajeron de las Indias cuando el prelado envió la custodia¹⁵. Con todo, como puede apreciarse en las relaciones de plata efectuadas con motivo de las visitas de la encomienda, la custodia era la protagonista indudable del ajuar parroquial¹⁶.

3. LA CUSTODIA CON LA IMAGEN DE LA INMACULADA CONCEPCION EN EL ASTIL

Esta custodia, por sus dimensiones y espectacularidad, además de por su indudable función

sagrada, supuso el centro de atención de todo el ajuar, hasta el punto de que los visitantes de la orden de Santiago, de la encomienda de Segura, hacían hincapié en que se conservara y mantuviera en las mejores condiciones. Incluso, en octubre de 1717, llegaban a precisar la pertinencia de que solo un platero de satisfacción, es decir, un maestro acreditado por su buen hacer, limpiase la escultura de la Inmaculada Concepción de la custodia y pusiera las piedras preciosas que se habían caído y paraban en poder del mayordomo. Además, en ese mismo auto de la visita, se daba la orden de hacer un arca de dos llaves diferentes, una para el párroco y otra para el mayordomo, donde guardar y custodiar con la mayor seguridad el resto de las alhajas enviadas por Ortega Montañés¹⁷.

La custodia responde al modelo de ostensorio con figura en el astil, una tipología que tuvo un gran desarrollo a ambos lados del Atlántico español en el siglo XVIII a partir de los diseños y modelos previos que se fijaron en Italia durante el Seiscientos, fundamentalmente en Roma y Bolonia¹⁸. En particular, este modelo encontró un campo fecundo en el sureste de la Península Ibérica¹⁹, donde se han documentado numerosos ejemplos, entre los que destacan los de José Jiménez de Cisneros y Cabrera, cuya figura se corresponde con la de un ángel áptero según el diseño elaborado por Francisco Salzillo (Parroquia de San Miguel de Murcia, 1737); Estanislao Martínez, recurriendo a la imagen de la Fe (Parroquia de Santiago de Orihuela, 1773-1775); Antonio Gozalbo, que también hizo uso de la imagen de la Fe (Parroquia de San Lázaro de Alhama de Murcia, h. 1786-1798) y, sobre todo, los del italiano Carlo Zaradatti, que materializó las creaciones más destacadas de esta tipología en esta zona, empleando asimismo la imagen de la Fe junto a las otras virtudes (Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Molina de Segura, 1792; Parroquia de la Purísima Concepción de Fortuna, 1796 y Convento de Santa Ana de Murcia, 1797)²⁰. Asimismo, aunque se

desconoce su procedencia, de este siglo era la custodia que el racionero de la Catedral de Murcia, José Marín y Lamas, donó a la Iglesia de San Juan de Dios de esa ciudad, en la que la Fe, guarnecida con cientos de piedras preciosas, se elevaba sobre un globo terráqueo y una serpiente, a la que pisaba como símbolo de la victoria sobre el pecado original. Además, sobre ella había un arca y un pelicano, que aumentaban el simbolismo de la hechura²¹.

La llegada de la custodia mexicana a Siles, fijada algún tiempo después de la muerte de Ortega Montañés, acaecida en 1708, la convierte en una de las primeras de esta tipología en el sureste, sino la primera; primacía que hasta el momento había correspondido a la custodia madrileña —desaparecida— enviada por el médico Diego Mateo Zapata en 1731 a la parroquia de San Nicolás de Murcia, en la que un ángel sostenía el sol²².

Evidentemente, este tipo de ostensorios encajaban a la perfección en esa retórica del triunfo de la Iglesia Católica, que se impuso a partir del Concilio de Trento, y que cristalizó especialmente en los ajuares vinculados al culto. Así, estos debían de atender y responder a las nuevas necesidades no solo rituales, sino también visuales de la ceremonia litúrgica, tenían que ser el medio adecuado para la transmisión de nuevos conceptos e ideas del nuevo lenguaje ritual, fijado a través de unos códigos, con el único fin de que estas piezas transmitieran de manera efectiva la nueva concepción religiosa. Y fue en este contexto donde se fraguó la custodia de tipo sol, pieza que constituía el más sagrado de los objetos, al ser el recipiente desde el que se exponía al Santísimo, y desde ella, en esa intensa dramatización del lenguaje, en el marco de la exaltación al cuerpo de Cristo, se derivó a la de figura en el astil con sus diferentes variantes. Esta última potenciaba aún más todo el teatro barroco en el que se insertaba la ceremonia, convirtiéndose en el epicentro de todo el aparato en el que se imbricaban todos los



Fig. 2. Taller mexicano. Custodia. Plata sobredorada. 1788. Museo Franz Mayer. Ciudad de México. Fotografía: Ignacio José García Zapata.

resortes estéticos y sensoriales, retablo, tabernáculos, sagrarios, esculturas, pinturas y otros elementos efímeros que hacían del presbiterio un espacio extraterrenal, al que también contribuían el empleo de materiales nobles, como los mármoles o colgaduras de seda que recubrían las paredes o el oro y la plata desplegados en alhajas y ornamentos.

Esta tipología, como ya ha puesto de manifiesto la profesora Carmen Heredia Moreno, gozó de un gran desarrollo en Nueva España a partir de 1700, adoptando diferentes variantes iconográficas en función de la imagen que incorporaban en el astil, desde ángeles a San Miguel, Santo Tomás de Aquino, Minerva y el águila bicéfala, así como otras figuras alegóricas que ejemplifican la capacidad creativa y conceptual de los

maestros y teóricos del otro lado del océano, adelantando así a lo sucedido en la Península Ibérica al respecto de esta tipología²³. Y entre ellas, un último grupo es el constituido por las figuras marianas, de los que nuevamente la profesora Heredia Moreno ofrece una elocuente selección, comenzando por la custodia poblana de la parroquia de San Blas de Salvatierra de los Barros de 1724; la de San Esteban de Irtzagorri de 1785 y la de San Pedro de Galdames en España, a las que hay que sumar las conservadas en el Museo Franz Mayer de la Ciudad de



Fig. 3. Taller mexicano. Custodia (detalle). Plata en su color y sobredorada. 1697-1708. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Siles (Jaén). España. Fotografía: Ignacio José García Zapata.

México²⁴. También puede tenerse en cuenta otro testimonio, como es el del proyecto de ostensorio del siglo XVIII que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y que llama la atención por como la Virgen, que se erige sobre la serpiente del pecado original, eleva sus brazos para sostener el viril, mostrando una actitud que proviene de la Asunción, y que ya relacionamos con Italia²⁵. A estos ejemplos se suma ahora el de Siles que, si bien se había referido en diversas publicaciones, aún no se había analizado con el debido pormenor²⁶.

En efecto, la custodia sileña sustituye su astil por una gran escultura de la Inmaculada Concepción, que responde al modelo clásico de esta representación, de gran calidad y con un movimiento que encaja en el pleno barroco, con un marcado interés por la disposición de la cabeza y por el lenguaje de las manos, además del tratamiento de los ropajes, con grandes pliegues que aportan volumetría a la imagen, cuestiones que preocupaban a los maestros plateros que se enfrentaban a estas hechuras²⁷. De este modo, apoyada sobre una media luna invertida y una nube de querubines surge la escultura de plata sobredorada —a excepción de las carnaciones que se dejan en su color, como la media



Fig. 4. Taller mexicano. Custodia (detalle). Plata en su color y sobredorada. 1697-1708. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Siles (Jaén). España. Fotografía: Ignacio José García Zapata.

luna y los ángeles—, que une sus manos hacia delante y eleva su mirada hacia el cielo, para entrar en contacto visual directo con la Sagrada Forma, estableciendo un claro diálogo dirigido a luchar contra la herejía protestante que negaba la virginidad de María. Asimismo, a la presencia de la Inmaculada en las custodias contribuyó indudablemente el énfasis que se le dio al culto immaculista a partir de las declaraciones que formuló Alejandro VII en 1661, momento en el que

54



Fig. 5. Taller mexicano. Custodia (detalle). Plata en su color y sobredorada. 1697-1708. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Siles (Jaén). España. Fotografía: Ignacio José García Zapata.

se reforman algunas custodias españolas para introducir la figura de la Inmaculada, e instante preciso en el que empieza a aparecer en México esta variante tipológica e iconográfica en la que se advierte un giro de lo triunfalista a lo afectivo y emocional materializado en esa comunión entre la Madre que sostiene a su Hijo²⁸.

La media luna sobre la que se levanta la efigie está dispuesta a su vez encima de una gran peana hexagonal con forma de pirámide truncada, quedando las aristas ocupadas por pequeñas figurillas a modo de mascarones de proa con los cuerpos en plata en su color. Este soporte, de grandes dimensiones, presenta un rico juego de entrantes y salientes, de cuerpos cóncavos y convexos que muestran una exuberante decoración vegetal, en cuya cúspide, justo donde apoya la luna, presenta un rico entramado de vides en alusión a Cristo. No obstante, la parte más interesante se encuentra en la franja intermedia abombada, donde cada uno de los frentes recoge diferentes pasajes de la vida de la Virgen: el Nacimiento, la Presentación en el templo, los Desposorios, la Anunciación, la Visitación a su prima Santa Isabel y el sueño de San José. Cada una de estas escenas presenta una composición muy elaborada, con diferentes escenarios tanto interiores como exteriores, incluyendo múltiples personajes, diversas arquitecturas y paisajes. En definitiva, unos relieves de gran detallismo y precisión que certifican la mano de un artífice de gran nivel artístico, que incluso busca generar perspectivas e imágenes expresivas con movimientos y posturas complejas.

Seguramente, para plasmar estos pasajes, el maestro platero se inspiró o siguió directamente algunos de los múltiples grabados europeos que circularon por los talleres de los artistas del continente americano, quienes se valieron de esas estampas como modelos para sus composiciones²⁹. Celebres fueron las dieciséis escenas de la vida de la Virgen diseñadas por Johannes Stradanus, que fueron grabadas

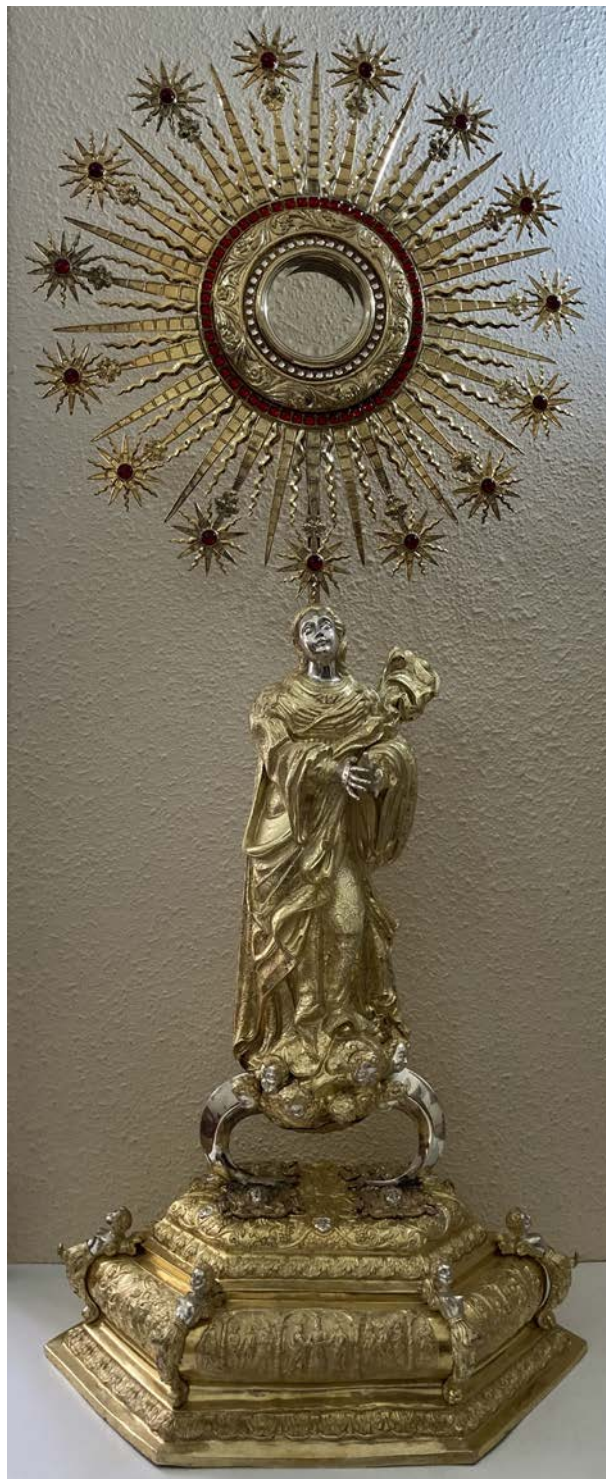


Fig. 6. Taller mexicano. Custodia. Plata en su color y sobredorada. 1697-1708. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Siles (Jaén). España. Fotografía: Ignacio José García Zapata.



Fig. 7. Taller mexicano. Marcas de la custodia (arriba) y marcas de la lámpara (abajo). Plata en su color y sobredorada. 1697-1708 y 1673-1684/87. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Siles (Jaén). España. Fotografía: Ignacio José García Zapata.

por Adriaen Collaert y su hijo, de entre las cuales pueden establecerse algunas semejanzas con los trabajos efectuados en la custodia. Si bien, al ser el campo para trabajar muy alargado y estrecho, se genera una dificultad que conlleva la presencia forzosa de los personajes, de la arquitectura y del paisaje.

Finalmente, el sol de la custodia surge directamente de la escultura, en cuya cabeza se inserta el vástago que alza el imponente despliegue de

rayos y tornapuntas alternados, cuya espectacularidad se enfatiza en los rayos más cortos con parejas de querubines y con remates estrellados que vuelven a ofrecer esa alternancia ya indicada alrededor de una gran piedra de color rojo. El viril está directamente enmarcado por una franja con decoración vegetal y dos círculos de pedrería.

La custodia está marcada tanto en la peana como en la escultura con las marcas de loca-



Fig. 8. Taller mexicano. Custodia (detalle) y lámpara (detalle). Plata en su color y sobredorada. 1697-1708 y 1673-1684/87. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Siles (Jaén). España. Fotografía: Ignacio José García Zapata.

lidad, México, impuesto, con el águila sobre el nopal, y la del ensayador que, aunque frustra, deja ver OSA, es decir, Nicolás González de la Cueva, al frente de dicho título entre 1697 y 1714, periodo durante el cual debió realizarse la custodia, seguramente hacia los primeros años, antes de la muerte de Ortega Montañés (nos remitimos para las marcas a la figura número 7 imagen superior)³⁰. Lamentablemente no se ha localizado la del artífice, aunque, por todo lo dicho, debió de llevarla a cabo un platero con experiencia, que conocía perfectamente la talla de la época, especialmente la escultura andaluza, que

desde hace algún tiempo estaba practicando modelos semejantes, como Pedro Roldán, quien en alguna de sus inmaculadas, como en la de la Iglesia de Nuestra Señora de Gracia de Córdoba, adquiere esa disposición de la luna invertida, de este modo, el autor de la custodia pudo ser perfectamente un platero peninsular afincado en México o, al menos, en contacto con las tallas que llegaban desde este lado del Atlántico. Asimismo, pudo ser plenamente consciente de los modelos del pintor italiano establecido en América que impuso a sus inmaculadas, como la del Convento de San Agustín de Lima, un nuevo tipo



Fig. 9. Taller mexicano. Lámpara. Plata en su color. 1673-1684/87. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Siles (Jaén). España. Fotografía: Ignacio José García Zapata.

de cabeza descubierta y de largo cabello que cae en forma de cascada sobre los hombros.

El patrocinio por parte de Ortega Montañés de esta obra queda perfectamente claro a través de la presencia de su escudo de armas, grabado en la escultura, concretamente en la parte posterior del manto de la Virgen, justo debajo de su amplia melena, enmarcado por una exquisita decoración de flores, hojas y caprichosas formas vegetales que se extienden por todo el ropaje de la imagen.

4. LA LÁMPARA

Este mismo escudo aparece repetido en varias ocasiones en la otra gran alhaja de plata que

el prelado envió desde Nueva España, la lámpara que está dispuesta en el altar mayor y que era una de las piezas que mayor proliferación encontraron entre donantes y patrocinadores. Esta sigue los modelos habituales para esta tipología de lámpara sacramental, con dos cuerpos sostenidos por cuatro cadenas con eslabones calados que conectan con el manípulo o copete que la sustenta, que adquiere forma de cupulín acampanado. El menor como lampadario, formado por un simple aro donde encajaría el recipiente para el aceite y el agua donde ardía el pabilo, y justo debajo, el de mayor tamaño, donde se colocaba otro recipiente que evitaba que el aceite caliente cayera sobre la plata, el plato o boya. Esta es circular de perfil ondulado y borde liso, con una estructura decreciente desarrollada mediante concatenación de cuerpos convexos entre molduras escalonadas lisas, rematados en un perillón bulboso con argolla. Es aquí donde se hallan las dos marcas localizadas en la lámpara, una frustra que parece corresponderse con la del impuesto fiscal, el águila sobre el nopal, y otra que deja ver las letras VEN, y que debe ser la de Juan de la Fuente, FVENTE, ensayador entre 1673 y 1684, quizás incluso tres años más. Así pues, entre esos años debió realizarse la lámpara, cronología en la que encaja perfectamente la hechura (nos remitimos para las marcas a la figura número 7 imagen inferior)³¹.

Sin duda, lo más sobresaliente es la decoración de la boya, con labores de suave relevado y punteado de tipo foliáceo, que se combinan en la franja superior con grandes volutas que se alternan con cartelas, algunas vacías, otras en mal estado, que recogen el escudo de armas de Ortega Montañés. En definitiva, como se ha dicho, la lámpara se enmarca perfectamente dentro de los rasgos propios del barroco hispano del último cuarto del siglo XVII, como puede apreciarse al compararla con los diferentes ejemplos analizados por Cristina Esteras entre los conservados en el Museo Franz Mayer³².



Fig. 10. Taller mexicano. Lámpara (detalle). Plata en su color. 1673-1684/87. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Siles (Jaén). España. Fotografía: Ignacio José García Zapata.

5. CONCLUSIONES

La presencia de esta platería de Nueva España en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Siles constituye un ejemplo fundamental de esas piezas de plata labrada que desde América llegaron a la Península Ibérica, dotando a numerosos templos de alhajas de gran valor artístico y material. Sin olvidar que al mismo tiempo cumplían con una función social, como era ese anhelo de demostración social por parte de una élite, es decir por los patrocinadores, ya fueran del clero o personajes de la sociedad, de la posición alcanzada en el nuevo continente, la cual deseaban manifestar en su tierra natal³³. A este respecto, es cierto que la platería hispanoamericana conservada en los territorios del antiguo Reino de Murcia no alcanza el número de piezas documentadas en otros puntos de la geografía española³⁴, si bien, las hechuras enviadas por el arzobispo Ortega Montañés se suman a otros testimonios documentados y a otras piezas conservadas en diferentes puntos de la antigua diócesis de Cartagena y Reino de Murcia³⁵.

59

NOTAS

¹Este estudio se realiza al amparo del proyecto de investigación PID2020-115154GB-I00 “De la Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia”, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

²Sobre el paso de las tropas francesas por la Sierra del Segura y sus alrededores durante la invasión, la Guerra de Independencia y la posterior retirada de los ejércitos franceses, véase: RODRÍGUEZ TAUSTE, Sergio. “La Sierra de Segura en el contexto de la Guerra de la Independencia”. *Alonso Cano. Revista andaluza de arte* (Granada), 11 (2006), págs. 1-10 y SALMERÓN GIMÉNEZ, Francisco Javier. “De Huéscar a Caravaca: el camino del mariscal Soult en su retirada desde Andalucía”. *Andelma. Revista C.E.H. Fray Pascual Salmerón* (Murcia), 27 (2018), págs. 32-36.

³En este sentido debe destacarse, aunque se ocupe exclusivamente de la arquitectura, el trabajo de la profesora Gutiérrez-Cortines Corral sobre los templos renacentistas del Reino de Murcia, con un particular dedicado a la Sierra del Segura, véase: GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina. *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reino de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987.

⁴Archivo Diocesano de Albacete (ADA), Libro de Fábrica de la Parroquia de San Juan Bautista de Albacete, 1524-1583, Sig. Alb. 143, Cuentas 7 de marzo de 1557, “13.728 reales que pago a Agustín López platero vecino de Toledo de la hechura de la custodia que se hizo de plata para llevar el Santísimo a los enfermos”.

⁵GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo. “Algunas obras de orfebrería toledana en la provincia de Albacete”. *Almud* (Ciudad Real), 7 y 8 (1983), págs. 179-188.

⁶GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. *La orfebrería en el antiguo Reino de Murcia*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2019, págs. 321-322. Además, dicha cruz ha formado parte de diversas exposiciones, en cuyos catálogos se ha hecho hincapié en el valor de su obrador, véase: PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Cruz procesional". En: *Huellas* (Catálogo de Exposición). Murcia: Caja de Ahorros de Murcia, 2002, pág. 350 y RIVAS CARMONA, Jesús. "Cruz procesional". En: *La ciudad en lo alto* (Catálogo de Exposición). Murcia: Fundación Cajamurcia, 2003, pág. 269.

⁷Son muchos los estudios dedicados a los patrocinadores artísticos entre América y el sur de España, véase: ROMERO-SÁNCHEZ, Guadalupe. "Patrocinio, mecenazgo, coleccionismo y promoción artística entre América y el sur de la Península Ibérica". En: ROMERO-SÁNCHEZ, Guadalupe (Ed.). *Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía*. Castellón: Universidad Jaime I, 2019, págs. 9-15.

⁸HANKE, Lewis (Ed.). *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: México*. Tomo V. Madrid: Atlas, 1978, págs. 109-185.

⁹SOSA, Francisco. *El episcopado mexicano. Galería biográfica ilustrada de los Illmos. Señores Arzobispos de México desde la época colonial hasta nuestros días*. México: H. Iriarte y S. Hernández, 1877, págs. 159-168.

¹⁰MAZÍN GÓMEZ, Oscar. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1996, pág. 236 nota 84 y pág. 245 nota 105. En esta última nota se advierte del error sobre la atribución al patrocinio de Ortega Montañés del trono de plata para el Santísimo del platero Luis de Amarillo. Al respecto de este último dato, véase: ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. "El tesoro perdido de la catedral michoacana". En: SIGAUT, Nelly (Coord.). *La Catedral de Morelia*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1991, págs. 127-170, particularmente pág. 142.

¹¹RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. "La ornamentación en platería de la antigua basílica de Nuestra Señora de Guadalupe de México". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 63 (1997), págs. 517-520, nota 4.

¹²GIL-BERMEJO GARCÍA, Juana. "El expolio de un obispo (México, 1708)". *Anuario de estudios americanos* (Sevilla), 27 (1970), págs. 371-418, véase págs. 408-410.

¹³Al respecto de este obispo, de su vida y de su labor como patrocinador artístico en Siles, nos remitimos a la comunicación presentada por el investigador José Manuel Marchal Martínez al Congreso "Sculptura. A lo largo de los siglos", en homenaje a Luz de Ulierte Vázquez y Pedro A. Galera Andréu que se celebra en junio de 2022 en Alcalá la Real, titulado: "El arzobispo y virrey de Méjico Juan de Ortega Montañés (1627-1708) y su mecenazgo artístico en Siles (Jaén)".

¹⁴Jaime Cuadriello también vincula a un envío del arzobispo Ortega Montañés a su tierra natal los dos lienzos de Cristóbal de Villalpando conservados ahora en la Catedral de Jaén, Santa Leocadia y Los desposorios de la Virgen, véase: CUADRIELLO, Jaime. "Imágenes y cultos de ida y vuelta". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Ed.). *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España*. Madrid: Museo del Prado, 2021, pág. 214.

¹⁵Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Siles (APAS), Libro de Fábrica 1710-1756.

¹⁶Archivo Histórico Nacional (AHN). FR,3.2., Órdenes Militares, FR,3.2.1., Orden de Santiago, FR,3.2.1.1., Archivo General del Convento de Uclés (Cuenca), FR, AHN, R-8/48, Copia de la descripción de la encomienda de Segura, realizada a nombre de su comendador Luis, infante de España, por su administrador Vicente de Cuadros, fol. 89v.

¹⁷APAS, Libro de Fábrica 1710-1756, Auto Visita de 27 de octubre de 1717.

¹⁸A este respecto, sobre la génesis de esta tipología, su desarrollo en Italia con sus protagonistas y obras, véase: GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. *Gremio y ajuares de platería en Bolonia durante la Edad Moderna*. Murcia: Mestizo, 2018, pág. 179 y sucesivas. Asimismo, para el caso en particular de los diseños realizados por Giacomo Laurentiani, véase: ALBERO MUÑOZ, María del Mar y PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Giacomo Laurentiani y sus Opere per argentieri et altri". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012, págs. 59-76.

¹⁹PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. "Recepción e influencia de artes decorativas italianas en el sureste de España". En: DAMIANO FONSECA, Cosimos y DI LIDDO, Isabella (Coords.). *Viridarium Novum*. Roma: Luca Editori d'Arte, 2020, págs. 36-43.

²⁰Al respecto de esta tipología y su desarrollo en el sureste peninsular, véase: PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español. La impronta de Salzillo". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia: Universidad de Murcia, 2013, págs. 399-420; GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. "El platero Antonio Gozalbo Llaudens y la custodia de la Parroquia de San Lázaro Obispo de Alhama de Murcia". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia: Universidad de Murcia, 2014, págs. 187-202 y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José.

“Carlos Zaradatti y el esplendor de la platería murciana en el siglo XVIII”. *OADI Rivista dell’osservatorio per le arti decorative in Italia* (Palermo), 13 (2016), págs. 97-111; “Los dibujos de platería y su materialización: la definición de una tipología singular”. MANCINI, Mateo y PASCUAL CHENEL, Álvaro (Coords.). *Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsburgica*. Madrid: Silex, 2019, págs. 275-298; “De Roma a Cartagena. La renovación de la custodia con astil de figura en la segunda mitad del siglo XVIII: la aportación de Carlo Zaradatti”. En: *Universitas. Las artes ante el tiempo*. Salamanca: CEHA, 2020, págs. 866-873.

²¹PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “Las artes suntuarias y decorativas en la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia”. En: *Fe, arte y pasión*. Murcia: Santísimo Cristo de la Salud, 1997, págs. 122-123 y PEÑA VELASCO, Concepción de la. *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, 2010.

²²CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata en 1731 a San Nicolás de Murcia (y noticias sobre tasadores en la corte)”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, pág. 159.

²³Una relación de las diversas variantes puede verse en: HEREDIA MORENO, María del Carmen. “De arte y devociones eucarísticas: las custodias portátiles”. En: *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, págs. 177-181.

²⁴HEREDIA MORENO, María del Carmen. “Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura”. *Cuadernos de arte e iconografía* (Madrid), IV 7 (1991), págs. 323-330 y ESTERAS MARTÍN, Cristina. *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*. México: Museo Franz Mayer, 1992, págs. 222-226.

²⁵GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. “Los dibujos de platería y su materialización...”. Op. cit., págs. 285-286.

²⁶Son varias las ocasiones en las que nos hemos referido a la custodia de Siles, como en la tesis doctoral mencionada en la nota 6, o en el *VIII Congreso Internacional de la plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*, celebrado en León en septiembre de 2021, con la comunicación presentada por los autores de este texto, “Platería hispanoamericana en el sureste español”. Sin embargo, como se ha dicho, hasta la fecha no ha sido objeto de ninguna publicación en particular. Tan solo puede mencionarse la ficha de catálogo realizada con motivo de la exposición *En la tierra del Santo Rostro*, celebrada en Jaén en el año 2000, véase: ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Custodia”. En: *En la Tierra del Santo Rostro. Jesucristo a través del arte en la Diócesis de Jaén. Magna Exposición Diocesana. Jubileo 2000*. Jaén: Cajasur, 2000, págs. 443-444.

²⁷Acerca del valor y de las propiedades de la escultura en el arte de la platería, véase: PEÑA VELASCO, Concepción de la. “Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, págs. 403-425. En los exámenes para lograr el título de maestros platero, estos ya mostraron un gran interés por las figuras y el volumen y disposición de sus pliegues, como se puede ver en el caso de Barcelona, véase: GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. “Drawings by Eighteenth and Nineteenth century Silversmiths in Barcelona: Models and Training”. *Master Drawings* (Nueva York), 2 (2022), págs. 219-234.

²⁸HEREDIA MORENO, María del Carmen. “Iconografía del ostensorio...”. Op. cit., pág. 329.

²⁹La influencia de los grabados europeos en el arte hispanoamericano ha sido objeto de múltiples investigaciones, como ejemplo, véase: ALMANSA MORENO, José Manuel. “Influencia de los grabados europeos en la pintura mural del Virreinato del Perú”. En: RODRÍGUEZ, Inmaculada, FERNÁNDEZ, María de los Ángeles y LÓPEZ, Carme (Eds.). *Arte y patrimonio en Iberoamérica: tráficos transoceánicos*. Castellón: Universidad Jaime I, 2016, págs. 169-186 y FAJARDO DE RUEDA, Marta. “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”. *Historiela. Revista de historia regional y local* (Bogotá), 11 (2014), págs. 68-125.

³⁰ABAD VIELA, Javier. “El control de la platería en Nueva España, un asunto de familia. Los ensayadores de la Real Caja de México (1669-1714)”. En: RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (Coords.). *Estudios de Platería. San Eloy 2021*. Murcia: Universidad de Murcia, 2021, págs. 33-35.

³¹Ibidem, págs. 30-32. Agradecemos al reconocido investigador en platería hispanoamericana, Javier Abad Viela, las indicaciones ofrecidas sobre las marcas de ambas piezas.

³²ESTERAS MARTÍN, Cristina. *La platería del Museo Franz Mayer...* Op. cit., págs. 113-115, 120-122, 138-139 y 157-158.

³³CONTRERAS GUERRERO, Adrián. “Las travesías del arte”. En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Ed.). *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España*. Madrid: Museo del Prado, 2021, págs. 229-255.

³⁴Son numerosas las publicaciones que se han ocupado de la llegada de platería hispanoamericana a diversas ciudades de la Península Ibérica. Para ello pueden consultarse al respecto algunas publicaciones de Pilar Andueza, Begoña Arrúe, Cristina Esteras, Carmen

Heredia Moreno, Lena S. Iglesias Rouco, Jesús Pérez Morera y María Jesús Sanz entre otras muchas. Tomamos como ejemplo la obra completa de Heredia Moreno junto a Mercedes y Asunción de Orbe Sivatte en relación con el arte hispanoamericano en Navarra y el trabajo de Iglesias Rouco sobre la platería de este territorio presente en Burgos, siendo conscientes de que son muchos otros los ejemplos que podrían indicarse, véase: HEREDIA MORENO, María del Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción. *Arte hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*. Pamplona: Museo de Navarra, 1993 e IGLESIAS ROUCO, Lena S. *Platería hispanoamericana en Burgos*. Burgos: Ediciones J. M. Garrido, 1991.

Más recientemente, deben señalarse tres importantes exposiciones que total o parcialmente han abordado la presencia de la platería americana en España. En los tres casos nos remitimos a los catálogos publicados de cada una de ellas. La primera corresponde a la parte dedicada a la platería hispanoamericana presente en la exposición *Platería antigua española y virreinal americana (siglos XV-XIX)*, celebrada en el Centro Cultural Las Claras – Fundación Cajamurcia (Murcia) en 2019 y comisariada por los profesores José Manuel Cruz Valdovinos y Jesús Rivas Carmona, correspondiendo el estudio de la platería americana a Javier Abad Viela. Seguidamente la exposición *Plus Ultra. Lo común de la platería religiosa en la Nueva España*, que tuvo lugar en la Casa de México de España (Madrid) entre 2020 y 2021 bajo el comisariado de Andrés de Leo Martínez. Por su pertenencia y actualidad, debe señalarse también la exposición *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España*, celebrada en el Museo del Prado (Madrid) en 2021 y comisariada por el profesor Rafael López Guzmán, y que ha puesto de manifiesto esa recepción de objetos desde los territorios americanos tras la conquista de este continente y hasta la Independencia de los mismos, véase el catálogo de la exposición, especialmente las piezas de plata que en ella se expusieron y el texto citado “Travesías del arte” del profesor Adrián Contreras-Guerrero.

³⁵La presencia y significación de la platería hispanoamericana conservada en los territorios del antiguo Reino de Murcia ha sido puesto en valor en el *VIII Congreso Internacional de la plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*, celebrado en León en septiembre de 2021 con la comunicación presentada por los autores de este texto, “Platería hispanoamericana en el sureste español”, donde ya se señaló el valor de las piezas enviadas por Ortega Montañés a Siles. También hay que destacar una primera aproximación preliminar que recoge el envío de algunos objetos suntuarios desde las Indias hasta Murcia que fue presentada por Francisco José Periago Oliver al *I Congreso Nacional de Jóvenes Historiadores del Arte, En torno a la Historia del Arte y el Patrimonio en el Sureste Español*, celebrado en Murcia en Febrero de 2014.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



NOTICIAS INÉDITAS SOBRE PLATERÍA COMPOSTELANA DEL TRÁNSITO DEL SIGLO XIX AL XX UNPUBLISHED NEWS ABOUT SILVERSMITHING FROM COMPOSTELA BETWEEN 19th AND 20th CENTURIES

Resumen

Este artículo explora el florecimiento de los obradores de platería en la Compostela del tránsito del siglo XIX al XX a través de la prensa histórica, cuyo vaciado nos ha permitido conocer más de un millar de noticias relativas a los artífices y su importancia en la sociedad. Destacan aquellas que se refieren a la hechura de piezas, que nos han permitido identificar obras anónimas y documentar suntuosos encargos para los personajes más distinguidos de la época.

Palabras clave

Platería, Plateros, Prensa histórica, Santiago de Compostela, Siglo XIX.

Ana Pérez Varela

Universidade de Santiago de Compostela, España.

Profesora Ayudante Doctora en Historia del Arte de la Universidade de Santiago de Compostela. PhD en Historia del Arte (premio extraordinario, USC, 2019), máster en Estudios Avanzados en Arte Español (UCM, 2014), licenciada en Historia del Arte (USC, 2013). Su línea de investigación se centra en las artes suntuarias y la estructura gremial del trabajo en Compostela, especialmente en el tránsito del siglo XIX al XX enmarcándolas de forma contextual como reflejo de la sociedad santiaguesa.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 18/IV/2022
Fecha de revisión: 05/V/2022
Fecha de aceptación: 13/V/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

This paper explores the flourishing of silversmith workshops in Compostela in the nineteenth to the twentieth century through the historical press, whose emptying has allowed us to know more than a thousand news related to these artists and their importance in the society. This news informs us about the making of anonymous works, and sumptuous gifts for the most distinguished characters of the time.

Keywords

19th century, Historical press, Santiago de Compostela, Silversmithing, Silversmiths.

ORCID: 0000-0001-7195-1565

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0005>

NOTICIAS INÉDITAS SOBRE PLATERÍA COMPOSTELANA DEL TRÁNSITO DEL SIGLO XIX AL XX

1. INTRODUCCIÓN

Las últimas décadas del siglo XIX en Compostela están marcadas por el próspero contexto de la *segunda inventio* o recuperación de los huesos del Apóstol, cuando la ciudad despertó de nuevo al fenómeno de las peregrinaciones y a la celebración con gran pompa de los Años Santos, las distintas festividades y las exposiciones regionales y de Artes y Oficios. Como consecuencia, las artes en la ciudad experimentaron un fuerte empuje, y entre ellas, la platería, una disciplina artística con una tradición de gran arraigo en la ciudad jacobea¹. En una ciudad cuajada de iglesias, que despertaba a un nuevo fervor apostólico, y con el concepto del *souvenir* intrínsecamente ligado al fenómeno de la peregrinación, los obradores de platería compostelanos experimentaron una época dorada con la confluencia en la ciudad de artistas autóctonos de gran importancia, tales como Ricardo Martínez, Eduardo y Santiago Rey, José Vicente Lorenzo, Miguel Bruzos, Bernardino y Augusto Otero, Emilio y Manuel Bacariza, Andrés Legrande, Isolino del Río, Esteban Montero o Andrés Lado².

La importancia de los plateros, la ubicación de los obradores, la transmisión familiar del oficio o

los encargos, son solo algunas de las cuestiones que podemos esclarecer gracias a la prensa. En nuestro vaciado de este tipo de fuentes, en el que hemos trabajado tanto con periódicos compostelanos como con otros de ámbito gallego e incluso nacional, hemos rescatado un número de noticias relativas a estos plateros que supera el millar³. En este artículo hemos escogido algunas de ellas dentro de tres ejes temáticos: los obradores, las piezas localizables y las piezas en paradero desconocido.

2. NOTICIAS SOBRE OBRADORES

Entre las noticias en relación a plateros, destacan los anuncios que los ubican en sus locales y detallan las especialidades profesionales de cada uno. Por ejemplo, un anuncio (1887) relativo a José Vicente Lorenzo indica que en su obrador, además de la venta de objetos de plata, “se compone toda clase de máquinas de coser, aparatos e instrumentos de química, física, matemáticas, telégrafos y otros análogos”⁴, realizados por el platero Miguel Bruzos, con grandes inquietudes de ingeniero industrial. De hecho, otra noticia (1892) sobre el mismo taller menciona la visita del catedrático de la Universidad Central, Rodríguez



Fig. 1. Anuncio del obrador de José Vicente Lorenzo publicado en *El Eco mindoniense*, 8 de agosto de 1883, pág. 4.

Carracido, quien se quedó impresionado con el conocimiento de Bruzos sobre mecánica, química y la “aplicación al arte industrial [que] es infrecuente hallar en los artistas españoles”⁵. Incluso, otra noticia (1882) nos informa de un viaje del platero por Francia, Alemania y Suiza “con objeto de hacer compras, visitar fábricas y estudiar los adelantos de los diferentes ramos de platería [...] para impulsar y desarrollar todo lo posible sus talleres”, indicando que iba a dotarlos con un moderno motor a gas⁶. Contamos con un anuncio (1883) en un periódico mindoniense donde se indica que este obrador

era el mejor de Galicia para la “fabricación y recomposición de toda clase de objetos religiosos y profanos [...] compitiendo con todas las mejores fábricas nacionales y extranjeras”⁷.

Tenemos una noticia (1889) del traslado del obrador de Emilio Bacariza al número 58 de rúa do Vilar, detallando su disposición interior, indicando que era “un local espacioso y claro, el cual pronto se convertirá en taller de bruñir, marcar y otras operaciones delicadas, una escalerilla comunica con otra dependencia igual destinada a trabajos menos finos y por último el patio que pronto estará cubierto de cristales y se destinará a fraguas y demás operaciones rudas”⁸. Un anuncio (1910) de este local, ya en manos de Manuel Bacariza y su madre, María Varela, es sin duda el más artístico que conocemos. Está adornado con un grabado modernista de una figura clásica portando sobre su cabeza una bandeja, con piezas de servicio de mesa, y frente a ella un personaje con túnica que porta un relicario o portapaz en forma de microarquitectura gótica, subrayando la factura de piezas tanto religiosas como civiles⁹.

También hemos conocido una noticia (1923) que indica que el platero Augusto Otero se hizo cargo del obrador de su padre¹⁰, Bernardino Otero, emplazado en la esquina de rúa do Vilar con praza das Praterías. Hemos hallado numerosos anuncios de este establecimiento, sin duda más que ningún otro en Compostela. Entre 1926-1927 se publica uno recalando su “especialidad en pulseras para pedidas, repujados artísticos y objetos para regalo”¹¹. Entre 1928-1929 se publica otro más completo, donde se resalta que el establecimiento es la “única casa en el ramo proveedora de la real institución cooperativa para funcionarios del estado, provincia y municipio”, y que disponía de un enorme surtido de pulseras de pedida, recuerdos de Santiago y objetos para regalo¹². Entre 1933-1934 aparece un último ejemplo que lo menciona como tasador oficial del Monte de Piedad y recoge una gran variedad de tipologías de piezas, entre



Fig. 2. Anuncio del obrador de la Viuda e Hijos de Bacariza publicado en Mercurio Revista Comercial Ibero-Americana, 1 de marzo de 1910, pág. 183.

las que destaca todo tipo de servicio de mesa, escritorio, tocador, bandejas repujadas “al estilo compostelano”, accesorios para fumar, trofeos deportivos, etc., además de cristal de Bohemia y porcelana. Además, se informa de que el primer piso del mismo edificio estaba destinado permanentemente a la exposición de joyería y platería¹³.

El obrador de Andrés Legrande, el cual en un anuncio (1890) se había perfilado como especialista en *souvenirs*¹⁴, se trasladó en 1893 de Rego de Auga a rúa do Vilar, “donde se hace todo género de trabajos de joyería y platería, se graban metales, se esmalta de todos los colores, se engastan piedras, se dora y platea, se compone toda clase de objetos de oro y plata, por difícil que sea su compostura a precios baratísimos [y] se compra oro y plata”¹⁵.

Otra noticia (1896) nos informa de que el obrador de Eduardo Rey se ubicaba en una zona más alejada del tradicional emplazamiento de las platerías compostelanas en torno a las inmediaciones de la Catedral. En su fragua, situada en rúa dos Loureiros, en las afueras de la urbe, fundió varias obras importantes de las que daremos

noticias a continuación. La prensa certifica que fue tanto platero como bronceista, siempre preocupado de estudiar las técnicas más actuales de fundición, y especializándose en la cera perdida. De hecho, en 1896 asistió a la Exposición Regional de Lugo financiado por el Ayuntamiento para estudiar dicha técnica en el expositor de la célebre casa catalana Masriera¹⁶. La prensa detalla que su obrador suplía “con su talento y su laboriosidad ingeniosísima, los poderosos elementos de las fábricas nacionales y extranjeras, que él no tenía”¹⁷. Por el contrario, su hijo, Santiago Rey, emplazaría su obrador en la céntrica rúa do Preguntoiro, abriendo al público en 1923¹⁸.

Otras noticias respecto a los obradores son aquellas que se refieren a robos. Las del local de Esteban Montero (1883), son muy escuetas, ya que únicamente indican que se sustrajeron mil quinientos ochenta reales en metálico. Otras, como las del robo a la platería de Andrés Lado Puente (1913), son más interesantes. En primer lugar, constata que se trataba de un negocio familiar en el que estaban implicados sus hermanos, hermanas, hijos y nietos, dando cuenta del trabajo de cada uno. Por otro lado, el obrador, en rúa do Vilar, 46, está descrito cuidadosamente, destacando que “está dividido

67



Fig. 3. Anuncio del obrador de Bernardino Otero publicado en El Pueblo Gallego, 4 de septiembre de 1928, pág. 11.



Fig. 4. Eduardo Rey. Altar mayor. Platería. 1898. Iglesia de San Jorge, A Coruña. Fotografía: Autora.

en dos departamentos, ambos dan a la Raíña [y] en la parte de atrás de la tienda y al mismo nivel está uno de los departamentos del taller [donde] se realizan las operaciones más delicadas del trabajo, como bruñir, montado de piedras, soldar, etc.". En el sótano se colocarían "las fraguas, cilindros y otros aparatos para el trabajo más penoso". La lista de piezas sustraídas "correspondía a los estuches vacíos, cajas y sitios donde habían quedado el día anterior, como siempre, donde estaban guardadas", indicando que no se habían llevado ni bandejas, ni cálices ni otras alhajas de gran tamaño. La lista nos puede dar una idea y variedad de los trabajos que realizaban, referenciando sobre todo pulseras, sortijas y medallas de oro, plata y piedras preciosas, además de cuberterías y palmatorias. La mayoría de las obras robadas fueron de pequeño tamaño y fácil transporte, aunque se indica que no entraron en el obrador, donde había gran cantidad de material precioso en bruto¹⁹.

La platería de Bernardino Otero también fue robada (1918): "a las cinco de la madrugada el guardia municipal [...] empujó una de las hojas y advirtió que en el interior se hallaba de par en par abierta otra puerta que conducía al obrador y despacho, advirtiéndose en ella un boquete de 30 centímetros por 40 de extensión superficial". Entre las alhajas sustraídas encontramos relojes de oro esmaltados, alfileres de corbata con pedrería, pendientes de oro, imperdibles de diamantes, colgantes, anillos, gargantillas y pulseras de las más ricas piedras y metales, como oro y platino. Estas joyas, aunque de pequeño tamaño, fueron numerosas, contando, por ejemplo, más de ochenta y cinco pares de pendientes y ochenta y seis sortijas. No tardaron en encontrar a los culpables, quienes confesaron el robo admitiendo que habían escondido las alhajas en una cueva cerca del sanatorio de Conxo²⁰.

3. NOTICIAS SOBRE PIEZAS LOCALIZABLES

Las noticias que se refieren a piezas resultan sin duda las más interesantes, y pueden darnos a conocer tanto obras en paradero desconocido, como ayudarnos a atribuir otras que hasta ahora eran anónimas. Entre estas últimas hemos logrado concretar la autoría de más de medio centenar de piezas, que no podemos siquiera aproximarnos a mencionar. Entre las religiosas, señalaremos como ejemplo las urnas del Santo Sepulcro de Santiago de Padrón (1887) y la Colegiata de Vigo (1888) como obras del ebanista Luis Anido, el escultor López Mirás y el platero Eduardo Rey²¹; el templete con gradas del altar mayor de San Jorge de A Coruña (1898), obra también de Rey²²; el copón del mismo platero para las Trinitarias de Noia (1914)²³ o la magnífica custodia de San Lourenzo de Salcidos de A Guarda, de Andrés Lado Puente²⁴.

Otra pieza de gran importancia, que hemos atribuido gracias a la prensa, es el viril (1928) encargado por la junta de la Asociación de Josefinas para Santa María la Mayor de Pontevedra, rea-



Fig. 5. Augusto Otero Martínez. Custodia. Platería. 1928. Santa María a Maior, Pontevedra. Fotografía: Autora.

lizado por Augusto Otero. Su descripción nos ha permitido identificarla como la pieza principal del museo de la iglesia pontevedresa, y además hemos sabido que “de las joyas que lleva, destaca un imperdible y un par de pendientes, con perlas y esmalte, regalo de la marquesa de Riestra”, que todavía se conservan²⁵.

Entre todas estas menciones, sobresalen las numerosas referencias a Santiago Rey, un platero compostelano de corta carrera, pero muy prolífico en A Coruña. En 1923 culminó la obra

de su padre en San Jorge con la construcción del sagrario²⁶. En 1924 se da cuenta de tres obras: el imponente sagrario de la iglesia de Santiago, del que exageradamente se dice que “es la única obra de arte merecedora de estudio que ha salido de la escuela de orfebrería compostelana en estos últimos años”²⁷; un cetro para la imagen procesional del convento del Carmen de Santiago²⁸; y la construcción de la magna obra para el altar mayor de la catedral de Lugo: un manifestador para la custodia y una gran ráfaga que corona el conjunto²⁹. En 1925, tenemos noticia de la cruz parroquial de Santa María do Mar de Cedeira³⁰ y en 1926, el sagrario del mismo convento carmelita compostelano³¹.

En cuanto a las piezas civiles, hemos podido identificar tres coronas de bronce. La primera, presentada y premiada en la Exposición Regional de Lugo (1896), es nada menos que la conocida corona de la praza da Quintana en recuerdo del Batallón Literario de la Guerra de la Independencia, dispuesta sobre la panda occidental del convento de San Paio de Antealtares. Esta obra,

69

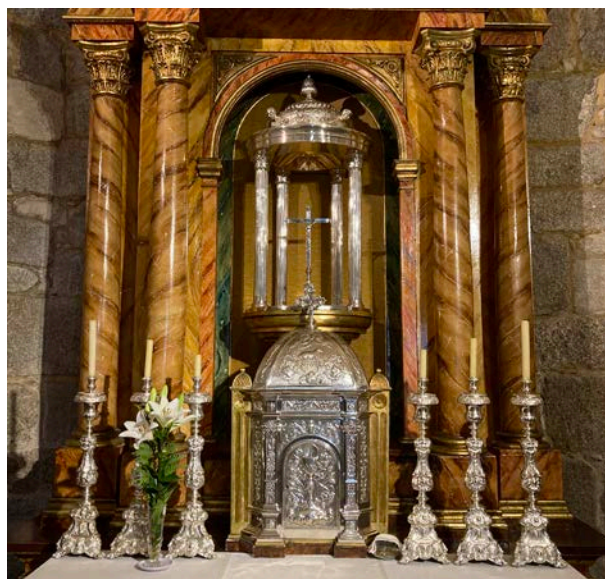


Fig. 6. Santiago Rey. Altar mayor. Platería. 1924. Iglesia de Santiago, A Coruña. Fotografía: Autora.



Fig. 7. Eduardo Rey. *Corona de los literarios*. 1896. Praza da Quintana, Santiago de Compostela. Fotografía: Autora.

hasta ahora anónima, fue fundida por Eduardo Rey en su fragua de rúa dos Loureiros³². También realizó la de Antonio López Ferreiro (1911) encargada por la Universidad Eclesiástica y colocada actualmente en la praça da Universidade³³. Su hijo, Santiago Rey, realizó la corona para el homenaje al conocido músico Chané (1923), situada en su sepultura en el cementerio de San Amaro de A Coruña³⁴.

Finalmente, cabe destacar la extraordinaria placa conmemorativa que la Liga de Amigos de Santiago encargó a Miguel Bruzos, para obsequiar al concejo de Vigo en una excursión a la ciudad olívica³⁵. Conservada en el Museo Municipal Quiñones de León, constituye un valioso ejemplo por ser la única placa citada en prensa que ha llegado hasta nosotros. Además, está realizada con una preciosista filigrana que no es nada habitual en las piezas compostelanas conservadas, siendo un valioso testigo de la calidad de los obradores de la época.

4. NOTICIAS SOBRE PIEZAS EN PARADERO DESCONOCIDO

Entre las obras en paradero desconocido, destacan las piezas de homenaje, como la del Ayuntamiento vigués, que fueron entregadas a los personajes más ilustres de la época, como políticos, abogados, médicos, maestros, o incluso el monarca y el papa. Debido a su naturaleza de obsequio, fueron pasando por diferentes manos de las familias de los homenajeados, habiéndose perdido la enorme mayoría de ellas. Afortunadamente, los periódicos se hacen eco de su hechura, describiéndolas pormenorizadamente, lo que nos ha permitido hallar información relativa a centenares de piezas que no se conservan, pero que nos hablan de esta realidad histórica y social. Los ejemplos son numerosísimos, por



Fig. 8. Miguel Bruzos. *Placa conmemorativa*. 1910. Museo Municipal Quiñones de León, Vigo. Fotografía: Autora.

lo que nos limitaremos a dar cuenta de los más importantes:

El tipo más frecuente de obra adopta la forma de placa conmemorativa, ya sea enteramente de plata o un diploma o fotografía enmarcada. En la mayoría de noticias se referencia también de qué artífice era la parte gráfica —dibujos, grabados— o lúnea —respaldos, caballetes—, por lo que estas noticias constituyen también un testimonio del trabajo conjunto de artistas compostelanos de distintas disciplinas. Además, muchas veces, estas placas iban acompañadas de un álbum con cantoneras de plata conteniendo las firmas de los oferentes, dándose también cuenta de los encuadernadores o constructores de sus estuches.

En 1899, se da noticia de una placa para el exalcalde de A Coruña realizada por Andrés Lado Puente con la Torre de Hércules, dos genios alados guiando un carro triunfal con leones y la alegoría de la Justicia³⁶. En 1900, Emilio Bacariza construyó una, regalada a Juan Menéndez Pidal —en aquel momento gobernador de Pontevedra— por la Asociación de Maestros de la misma ciudad, con “una figura que representa la gratitud, otra que representa la justicia [y] un genio de nogal”³⁷. Al año siguiente, el mismo platero realizó otra para el diputado provincial de Pontevedra, Gumersindo Otero, con motivo de su ingreso en la Orden de Isabel la Católica: “un elegante caballete de nogal de grandes dimensiones, sobre el cual descansa un soberbio cuadro de plata y oro”³⁸.

En 1910, Miguel Bruzos, autor de la placa viguesa antedicha, construyó otra placa que los periodistas compostelanos, Román López y Antonio Fernández Tafall, entregaron en Londres a los periodistas británicos que habían visitado Compostela “para estudiar las bellezas de la región”. La pieza se configuraba como un pergamino de plata desenrollado y orlado con impresionantes

detalles como una pluma de plata, que simulaba estar escribiendo la dedicatoria, y un pentagrama, con los primeros compases del himno británico *Dios salve al Rey*, siendo las cabezas de las notas rubíes³⁹.

En 1911, Jesús Paz realizó las placas para el homenaje a los diputados católicos que se opusieron a la Ley Candado, con relieves de un caballero medieval sosteniendo un estandarte, además del escudo de Galicia superpuesto a la cruz de Santiago⁴⁰. El mismo año, la Sociedad de Recreo Artístico encargó a Bernardino Otero una placa para el senador compostelano Justo Martínez, consistente en un diploma enmarcado con guirnaldas de plata modernistas que incluían el escudo de Santiago, el de la sanidad militar y los atributos de las artes y la industria⁴¹. Al año siguiente, se le encargó a Miguel Bruzos otra placa, para el político Domingo Paramés, regalada por “sus amigos de Ortoño, Bugallido y Ames”, que presentaba dos dragones sosteniendo la cartela, y escudos de oro con los atributos del Derecho y la Agricultura⁴². El mismo año, Eduardo Rey realizó otra para Eugenio Montero Ríos, encargada por el Ayuntamiento de Santiago con motivo de sus bodas de oro, que ostentaba los bustos del político y su esposa en bajorrelieve⁴³.

En 1926, se reseñan varias placas de Augusto Otero. Dos fueron encargadas por las Diputaciones gallegas y el Ayuntamiento de Villagarcía para el ministro de Hacienda, José Calvo Sotelo⁴⁴, mientras que la tercera fue un regalo de la ciudad de Ferrol a Severiano Martínez Anido, una de las principales figuras del gobierno de la Dictadura de Primo de Rivera. Esta presentaba un rico programa iconográfico con el escudo de España en oro y esmaltes, la representación del puerto de Ferrol flanqueado por los emblemas de la Infantería, la ciudad, la matrícula del puerto, una alegoría del Trabajo, el arsenal de la ciudad y un león⁴⁵. Poco después, se da cuenta de una placa, del mismo pla-

tero, encargada por el Ayuntamiento de Ribeira para el notario y escritor Luciano Rey Sánchez (1873-1941)⁴⁶.

Finalmente, entre las placas destacan aquellas entregadas a los jefes de estado. En 1924, Santiago Rey realizó un cuadro de ofrenda, encargado por la Catedral, para el general Primo de Rivera cuando vino a presentar la ofrenda nacional⁴⁷. En 1937, Augusto Otero realizó una placa para el dictador Francisco Franco (1892-1975) con motivo de su nombramiento de Hijo Predilecto de su villa natal, Ferrol, que presentaba figuras alegóricas del dios de la Guerra y la Victoria, otra personificando a España sosteniendo la cruz de San Fernando, un gran monstruo, representando “la Antipatria que venía devorando España” ensartado por lanzas, y la bandera nacional esmaltada en rojo y amarillo⁴⁸. Al año siguiente, tenemos noticia de una obra de Manuel Lado Dacosta ofrecida también a Francisco Franco, encargada por la Archicofradía del apóstol Santiago, y que presentaba la batalla de Clavijo en plata dorada y azabache, así como las iconografías de tradición jacobea —la barca de la *traslatio*, el carro con los bueyes y la inventio de Teodomiro—, y el escudo de España con la cruz de Santiago y el emblema de la archicofradía⁴⁹.

Las placas conmemorativas no fueron la única tipología que actuó como obsequio en estos homenajes, sino que contamos con noticias de piezas de muy variada naturaleza. En primer lugar, destacan dos exquisitas plumas con imponentes programas iconográficos, realizadas por José V. Lorenzo y entregadas en 1874 al abogado Raimundo Villaverde y al ministro de Ultramar, Antonio Romero Ortiz. La primera adoptaba la forma de vara de la justicia con las armas de la ciudad, un birrete de doctor y un medallón de esmalte con el ojo de la Providencia y el ojo de la Ley, “rodeado todo por una bellísima culebra de esmalte verde mordiendo la cola”⁵⁰. La segunda se construía a modo de la

espada de la diosa Temis, con la balanza de la justicia, el libro de la ley, una corona de laurel y encina, un medallón de esmalte con el nombre del homenajeado y los atributos de las Ciencias y las Artes⁵¹.

También tenemos noticia de escribanías, como la que el mismo Lorenzo construyó en 1875, encargada por los pilotos graduados de la armada para el capitán Eliseo Sanchiz y Basadre, y de la cual la revista catalana *Marítima* llegó a decir “en esta capital [Barcelona], donde hay tan notables plateros, nunca hemos visto tan preciosa combinación”. La pieza tenía forma de monitor náutico con cuatro patas en forma de ancla, navegando sobre un mar picado⁵². El mismo platero realizó otra, en 1885, entregada a un diputado gallego no especificado. Presentaba base con pies en forma de león, tinteros piramidales con tapas coronadas por genios, un centro con cariátides sosteniendo un medallón con los escudos de los “cinco ayuntamientos que componen su distrito electoral”, además del busto del homenajeado y un remate con la alegoría de la Fama⁵³.

Otras obras conmemorativas son los estandartes, como los dos ejemplares para el Centro Gallego de la Habana, de Miguel Bruzos (1892)⁵⁴ y Eduardo Rey (1894)⁵⁵. El primero remataba con un bello gallo argénteo de primoroso plumaje y el segundo con una estatuilla del ángel de la Caridad. En 1928, el Ayuntamiento encargó a Augusto Otero su pendón municipal, con un remate de plata con la cruz de Santiago⁵⁶. Cabe recalcar que muchos de estos estaban diseñados por los mejores pintores de la Compostela del momento, como Camilo Díaz Baliño, Elvira Santiso o Urbano González, destacando también el trabajo de las bordadoras, entre las que encontramos a Aurora Cancela —que creemos hija del pintor Cancela del Río— y Mercedes Legrande —hermana del platero Andrés Legrande—.

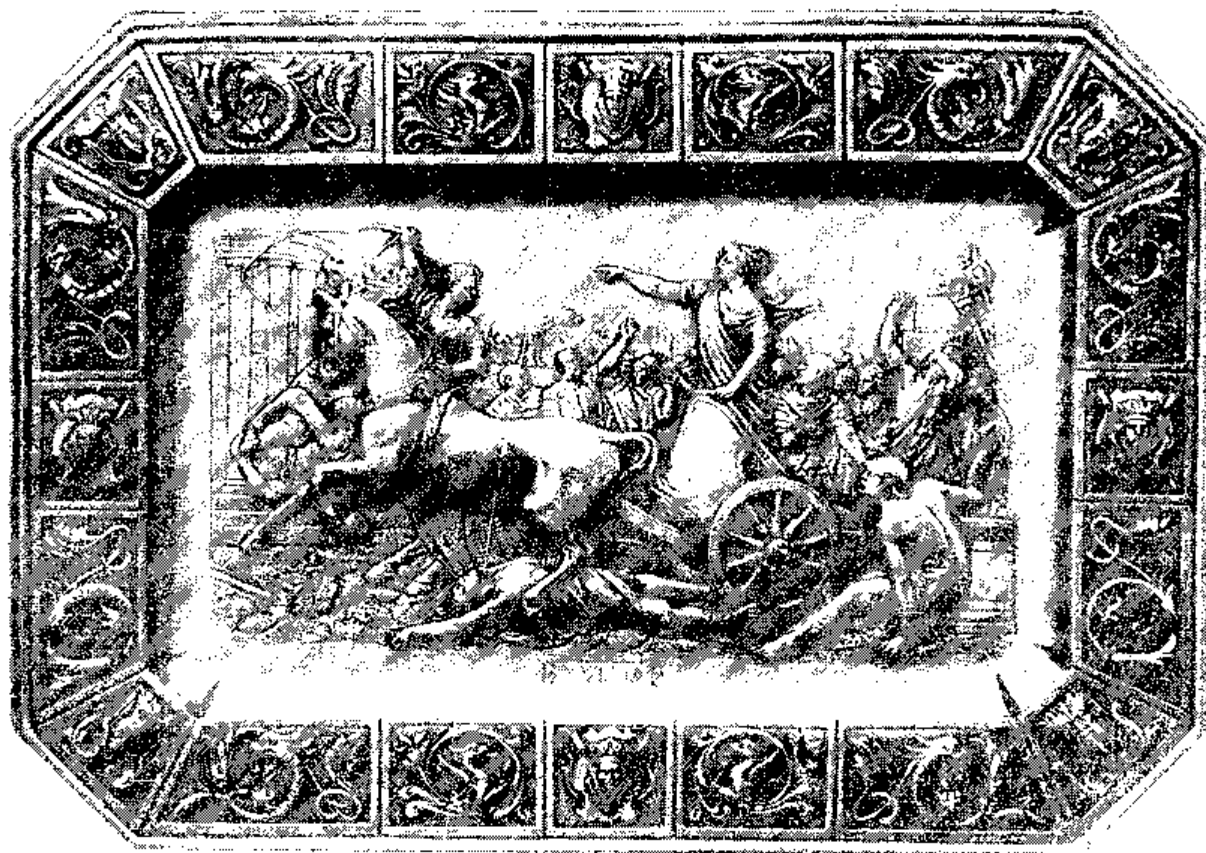


Fig. 9. *Isolino del Río. Bandeja. 1924. Publicada en Almanaque Gallego, año 1924, pág. 60.*

También fueron comunes las medallas. Por ejemplo, en 1904, se da cuenta de unos ejemplares realizados por Jesús Paz para el monarca en su visita a Santiago, con el busto del rey y la inscripción: “Alfonso XIII, rey de España. Visita regia a Santiago de Compostela”⁵⁷. En 1922, a Isolino del Río le fueron encargadas dos medallas para ser ofrecidas a Humberto de Saboya, príncipe heredero de Italia: “en cuyo anverso llevan, en artístico relieve, el altar mayor de la Catedral con la efigie del Apóstol y en el reverso una expresiva dedicatoria”⁵⁸.

Las bandejas también fueron frecuentes como obras de aparato y ostentación. En 1903, en el obrador de Andrés Lado Puente se exhibió una

celebrada pieza que representaba una escena bélica protagonizada por María Pita, regalada al señor Zanetti, cónsul de Cuba, que estaba de viaje⁵⁹. En 1922, Monseñor De Andrea, obispo de Temnos (Argentina), estuvo de visita en Santiago y llevó de recuerdo “dos hermosos platos de plata repujada” de Isolino del Río⁶⁰. En 1924, se publicó el grabado de una bella bandeja del mismo platero con la iconografía de “Tulio pasando sobre el cadáver de su padre”, indicando que estaba construida en plata repujada⁶¹. En 1925, se mencionan dos bandejas encargadas por un importante personaje santanderino a Augusto Otero, con los episodios históricos de Jaime I entrando en Valencia (1238) y la Reconquista de Granada (1492)⁶².

Tenemos noticia también de dos valiosos cofres. En 1889, Emilio Bacariza construyó uno para Montero Ríos, descrito con cuatro patas en forma de delfines con escudos, caras decoradas con cartelas —la del frente con la dedicatoria en letras de oro— y un remate con un pedestal de cabezas de león soportando la estatua del homenajeado⁶³. En 1928, Augusto Otero construyó otro cofre forrado de damasco, encargado por la Diputación de Lugo para otorgar a su presidente honorario, el ya mencionado Martínez Anido. La suntuosa pieza, pensada para que el homenajeado depositase en ella su fajín de mando, ostentaba patas de garras de león, los escudos de España y Lugo, y una inscripción en letras de oro⁶⁴.

En cuanto a obras de otro tipo, tenemos noticia de dos ricos candelabros para al diputado en cortes por Caldas de Reis, Pedro Mateo-Sagasta y Díaz de Antoniana (Emilio Bacariza, 1889)⁶⁵; un juego de sacras para el oratorio particular de Montero Ríos en el pazo de Lourizán (José V. Lorenzo, 1890) —descritas con un “fondo de estalactitas y estalagmitas representando fragmentos de grutas”—⁶⁶; un bastón de mando encargado por el Ayuntamiento de Porto do Son para el juez de instrucción, Lojo Tato (Augusto Otero, 1927)⁶⁷; y una pitillera y benditera entregadas a los reyes de España en la inauguración del pabellón de Galicia en la Exposición de Sevilla (Andrés Lado Puente, 1929)⁶⁸.

5. CONCLUSIONES

No hay duda de que estas noticias contribuyen al conocimiento de la Historia del Arte compostelano en un contexto tan interesante como el de la *segunda inventio*, resultando fuentes de primera mano que nos permiten hacernos una idea de la importancia de los plateros y su arte en la ciudad jacobea.

En primer lugar, los anuncios de los plateros, o las noticias de robos y traslados, nos han posibilitado ubicar sus obradores y avanzar en el conocimiento de estos establecimientos desde el punto de vista de su estructura y trabajos realizados y comercializados. En segundo lugar, hemos conseguido atribuir y ubicar una serie de piezas, hasta ahora anónimas, a través de noticias que nos aportan datos sobre el contexto de las mismas y la relación de los plateros con otros artistas. Por último, han sido especialmente esclarecedoras las descripciones de suntuosas piezas de orfebrería civil, que apenas se conservan en Galicia, por lo menos accesibles a los investigadores. Hemos comprobado, con satisfacción, que en nuestra ciudad se llevaron a cabo extraordinarias obras con programas iconográficos complejos de raíz clásica e histórica, y de los más variados estilos, pasando del Neogótico al Clasicismo y el Barroco, con especial relevancia, por su originalidad, del Modernismo de raíz catalana. Entre estas piezas, las placas conmemorativas nos hablan no solo del arte compostelano, sino de su uso y función, su relación con la historia y los personajes importantes de Galicia y las festividades públicas.

Estos nombres, algunos desconocidos y otros apenas mencionados en catálogos de exposiciones ligados a las marcas de sus piezas, tuvieron una gran importancia en la Compostela de la época, pues a ellos se le encargaron no solo obras religiosas, sino también un enorme número de piezas conmemorativas entregadas a las personalidades del momento en los homenajes públicos, que proliferaron especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Estas obras están fuertemente ligadas a la historia de la ciudad de Compostela, hablándonos no solo de su arte sino de su contexto, los usos sociales de las piezas y el ambiente celebrativo de los homenajes públicos. Hasta ahora no sabíamos nada de estas obras, que hemos podido rescatar gracias a la prensa histórica.

NOTAS

¹PÉREZ VARELA, Ana. *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya: contexto, vida y obra (1859-1927)*. Santiago de Compostela: Andavira, 2020, págs. 54-86.

²Entre todas estas referencias, debemos advertir que hemos excluido al platero Ricardo Martínez, pues ya le hemos dedicado un trabajo individual teniendo en cuenta que la cantidad de noticias al respecto de este artifice se cuentan por centenas. PÉREZ VARELA, Ana, *El platero compostelano...* Op. Cit.; y PÉREZ VARELA, Ana. "La platería civil compostelana en el tránsito del siglo XIX al XX a través de las fotografías inéditas del archivo personal del platero Ricardo Martínez Costoya". *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte* (Santiago de Compostela), 17 (2018), págs. 317-336.

³El vaciado documental se llevó a cabo en la Hemeroteca de la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela, que cuenta físicamente con los periódicos mencionados.

⁴*El Diario de Santiago*, 11 de mayo de 1877, pág. 3.

⁵*Gaceta de Galicia*, 10 de septiembre de 1892, pág. 2.

⁶*Gaceta de Galicia*, 11 de octubre de 1882, pág. 3.

⁷*El eco mindoniense*, 8 de agosto de 1883, pág. 4.

⁸*Gaceta de Galicia*, 14 de mayo de 1889, pág. 5. En realidad, el anuncio ubica el traslado al número 54, pero en la siguiente nota, en un anuncio puesto por el propio artista, se certifica que fue al 58.

⁹*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 1 de marzo de 1910, pág. 183.

¹⁰*El Compostelano*, 17 de agosto de 1923, pág. 2.

¹¹*El Pueblo Gallego*, 25 de mayo de 1926, pág. 10.

¹²*El Pueblo Gallego*, 4 de septiembre de 1928, pág. 11.

¹³*El Compostelano*, 31 de julio de 1933, pág. 3.

¹⁴*Gaceta de Galicia*, 24 de julio de 1890, pág. 3.

¹⁵*Gaceta de Galicia*, 16 de junio de 1893, pág. 3. En 1897 volvió a cambiar de lugar, trasladándose a la acera de enfrente. *El pensamiento gallego*, 26 de abril de 1897, pág. 3.

¹⁶*Gaceta de Galicia*, 27 de agosto de 1896, pág. 3.

¹⁷*El Compostelano*, 28 de mayo de 1932, pág. 1.

¹⁸*El Compostelano*, 23 de agosto de 1923, pág. 2.

¹⁹*El Correo de Galicia*, 29 de diciembre de 1913, pág. 2; *El Diario de Pontevedra*, 29 de diciembre de 1913, págs. 1-2; *El Eco de Galicia*, 29 de diciembre de 1913, pág. 2; *El Progreso*, 29 de diciembre de 1913, pág. 2 y *Diario de Galicia*, 30 de diciembre de 1913, págs. 1-2.

²⁰*El Ideal Gallego*, 22 de octubre de 1918, pág. 2, *El Eco de Galicia*, 15 de diciembre de 1918, pág. 1 y *El Diario de Pontevedra*, 23 de octubre de 1918, pág. 2.

²¹*Galicia Diplomática*, 22 de marzo de 1888, pág. 8.

²²*La Correspondencia Gallega*, 15 de abril de 1898, pág. 2.

²³*El Correo de Galicia*, 23 de junio de 1914, pág. 2.

²⁴*El Compostelano*, 1 de septiembre de 1925, pág. 1; *El Ideal Gallego*, 22 de septiembre de 1925, pág. 3 y *El Heraldo Gallego*, 1 de noviembre de 1925, pág. 4.

²⁵*El Eco de Santiago*, 25 de enero de 1928, pág. 2; *El Pueblo gallego*, 26 de enero de 1928, pág. 13; *El Compostelano*, 26 de enero de 1928, pág. 1; *El Correo de Galicia*, 25 de marzo de 1928, pág. 7 y *El Heraldo Gallego*, 25 de marzo de 1928, pág. 2.

²⁶*El Compostelano*, 4 de noviembre de 1922, pág. 2.

²⁷*El Compostelano*, 19 de febrero de 1924, pág. 2; *El Pueblo Gallego*, 26 de febrero de 1924, pág. 7. También se habla de su viaje a Coruña para instalarlo en *El Compostelano*, 25 de febrero de 1924, pág. 2.

²⁸*El Compostelano*, 3 de abril de 1924, pág. 2.

²⁹*El Ideal Gallego*, 9 de abril de 1924, pág. 5; 30 de mayo de 1926, pág. 3 y 3 de junio de 1926, pág. 5; *El Compostelano*, 25 de mayo de 1925, pág. 2; 3 de junio de 1925, pág. 2 y 6 de abril de 1926, pág. 2; *El Regional*, 27 de mayo de 1925, pág. 3; *La Zarpa*, 27 de mayo de 1925, pág. 6; *El Correo Gallego*, 9 de junio de 1925, pág. 4; *El Pueblo Gallego*, 7 de abril de 1926, pág. 10 y *El Heraldo Gallego*, 16 de mayo de 1926, pág. 2. Aunque Louzao Martínez dudó en atribuirle esta pieza, la prensa confirma su autoría (LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco Xabier. "La platería en la Diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón". Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004, págs. 1860-1863.

³⁰*El Compostelano*, 9 de diciembre de 1925, pág. 2.

³¹*El Compostelano*, 6 de abril de 1926, pág. 2; *El Pueblo Gallego*, 7 de abril de 1926, pág. 10; *El Heraldo Gallego*, 16 de mayo de 1926, pág. 2 y *El Ideal Gallego*, 8 de abril de 1926, pág. 3.

³²*El Regional*, 14 de septiembre de 1896, pág. 2; *Gaceta de Galicia*, 27 de agosto de 1896, pág. 3; *Vida Gallega*, 15 de julio de 1910, pág. 7; *El Compostelano*, 28 de marzo de 1932, pág. 1 y *El Eco de Santiago*, pág. 1 de abril de 1936, pág. 1.

³³*Diario de Galicia*, 25 de febrero de 1911, pág. 3; *El Eco de Galicia*, 26 de febrero de 1911, pág. 1; *La Voz de la Verdad*, 28 de febrero de 1911, pág. 1 y *El Correo de Galicia*, 24 de febrero de 1911, pág. 2.

³⁴*El Ideal Gallego*, 10 de octubre de 1924, pág. 3.

³⁵*Gaceta de Galicia*, 17 de mayo de 1910, pág. 2.

³⁶*Gaceta de Galicia*, 28 de julio de 1900, pág. 2.

³⁷*El profesorado gallego*, 27 de junio de 1900, pág. 3.

³⁸*El Diario de Pontevedra*, 15 de julio de 1901, pág. 2.

³⁹*Diario de Galicia*, 30 de septiembre de 1910, pág. 1.

⁴⁰*Diario de Galicia*, 15 de junio de 1911, pág. 1 y *El Eco de Galicia*, 16 de junio de 1911, pág. 1.

⁴¹*Gaceta de Galicia*, 1 de agosto de 1911, pág. 2.

⁴²*Gaceta de Galicia*, 8 de agosto de 1912, pág. 2.

⁴³*El Correo de Galicia*, 3 de octubre de 1912, pág. 2.

⁴⁴*El Pueblo Gallego*, 26 de junio de 1926, pág. 8.

⁴⁵*El Pueblo Gallego*, 23 de mayo de 1926, pág. 10.

⁴⁶*El Pueblo Gallego*, 11 de julio de 1926, pág. 13.

⁴⁷*La Integridad*, 28 de julio de 1924, pág. 1 y *El Pueblo Gallego*, 26 de julio de 1924, pág. 10.

⁴⁸*El Correo gallego*, 16 de marzo de 1937, pág. 1.

- ⁴⁹*Hoja Oficial del Lunes*, 17 de enero de 1938, pág. 5.
- ⁵⁰*El Diario de Santiago*, 27 de octubre de 1874, pág. 2.
- ⁵¹*El Diario de Santiago*, 23 de julio de 1874, pág. 2.
- ⁵²*El Diario de Santiago*, 15 de marzo de 1878, pág. 2.
- ⁵³*Gaceta de Galicia*, 7 de diciembre de 1885, págs. 1-2.
- ⁵⁴*Gaceta de Galicia*, 19 de abril de 1892, pág. 1.
- ⁵⁵*El Lucense*, 19 de enero de 1894, pág. 3.
- ⁵⁶*El Eco de Santiago*, 12 de julio de 1928, pág. 2.
- ⁵⁷*Gaceta de Galicia*, 20 de julio de 1904, pág. 2 y *El Regional*, 22 de julio de 1904, pág. 2.
- ⁵⁸*El Compostelano*, 13 de octubre de 1922, pág. 2.
- ⁵⁹*La Correspondencia Gallega*, 19 de agosto de 1902, pág. 3.
- ⁶⁰*El Compostelano*, 22 de abril de 1922, pág. 2.
- ⁶¹*Almanaque Gallego*, año 1924, pág. 60 y *El Compostelano*, 23 de febrero de 1924, pág. 3.
- ⁶²*El Compostelano*, 18 de julio de 1925, pág. 2 y *El Ideal Gallego*, 19 de julio de 1925, pág. 3.
- ⁶³*Gaceta de Galicia*, 31 de julio de 1889, pág. 2.
- ⁶⁴*El Compostelano*, 12 de julio de 1928, pág. 2.
- ⁶⁵*Gaceta de Galicia*, 23 de septiembre de 1889, pág. 2 y 26 de junio de 1900, pág. 2.
- ⁶⁶*Gaceta de Galicia*, 5 de diciembre de 1890, pág. 2.
- ⁶⁷*El Eco de Santiago*, 18 de marzo de 1927, pág. 2 y *El Heraldo Gallego*, 8 de mayo de 1927, pág. 2.
- ⁶⁸*El Eco de Santiago*, 4 de septiembre de 1929, pág. 2.

PLATERÍA Y REFERENTES MEDIEVALES

SILVERWARE AND MEDIEVAL REFERENCES

Resumen

La platería de la Edad Media ha servido de referencia a las creaciones de siglos posteriores. Algunos aspectos de la misma, de sus tipologías y de su estructura, permanecieron vigentes durante algún tiempo en el Renacimiento o también se recuperaron concepciones o apariencias en el Barroco. Con los historicismos del siglo XIX y de parte del XX alcanza particular protagonismo el neogótico, que puede representar una inspiración fiel en el estilo histórico, pero alcanzando sus propias soluciones.

Palabras clave

Gótico, Historicismos, Permanencias, Platería, Recuperaciones.

Jesús Rivas Carmona

Universidad de Murcia, España.

Jesús Rivas Carmona es Catedrático Emérito del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. Sus principales líneas de investigación se centran en la arquitectura barroca andaluza y en el estudio de las artes suntuarias, especialmente de la platería.

Abstract

The silverware of the Middle Ages has served as a reference for the creations of later centuries. Some aspects of it, from its typologies and its structure, remained in force for some time in the Renaissance, and even its conceptions or appearances were also recovered in the Baroque. With the historicisms of the 19th century and part of the 20th, neo-Gothic achieves particular prominence, which can represent a faithful inspiration in the historical style.

Keywords

Continuity, Gothic, Historicisms, Recoveries, Silverwork.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 12/IV/2022
Fecha de revisión: 16/V/2022
Fecha de aceptación: 17/V/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

ORCID: 0000-0001-9234-5417

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0006>

PLATERÍA Y REFERENTES MEDIEVALES

1. INTRODUCCIÓN

Las creaciones de la Edad Media, una y otra vez, se han convertido en referentes para el arte de siglos posteriores¹. Conocida es la especial identificación de ese tiempo con lo religioso y, en consecuencia, su repercusión tiene particular significación en este campo.

Ciertamente, tal repercusión obedece a las propias peculiaridades del arte medieval con su sentido de riqueza, color y brillo, aunque también se mantuvieron sus soluciones por tradición y apego a unos usos. No siempre se perciben claramente las características de dicho arte, pero sí aspectos que reflejan algo de su estética o de sus conceptos, mientras que de otro lado se imitaron y reprodujeron sus estilos o sus modelos con más o menos fidelidad o con más o menos creatividad. Una variedad de posibilidades que abre múltiples perspectivas y que, en última instancia, manifiesta el valor de la Edad Media y su arte o las visiones que del mismo se han tenido en una u otra época, tal como corresponde a un tiempo de gran importancia histórica y de su trascendencia. La visión romántica decimonónica propició los historicismos, que de alguna manera se han con-

vertido en la recuperación oficial de lo medieval, pero no hay que olvidar que las miradas ya se dirigieron a la Edad Media con anterioridad, incluso cabe señalar que la Contrarreforma significó la reactualización de bastantes de sus aspectos y así su entrada en el Barroco.

79

La platería con sus especiales vínculos con el culto y lo religioso ejemplifica magníficamente todo lo dicho, tanto unas permanencias y recuperaciones, que bien se advierten entre los siglos XVI y XVIII, como los neomedievalismos historicistas, en particular con el protagonismo del neogótico, que ya se percibe antes de mediar el siglo XIX y que persistirá hasta el XX. El rico panorama que ofrece la misma confirma la relevancia de la Edad Media y de su repercusión en los tiempos que la siguieron, lo que viene a exigir una contemplación más atenta y amplia.

2. PERMANENCIAS Y RECUPERACIONES

La platería gótica, sobre todo con la espectacularidad de formas y apariencias arquitectónicas, el aumento de obra y de su diversidad y la renovación de las tipologías², fue un espejo propicio en el que mirar y contemplar distintas posibilidades,

incluso con una cierta vigencia en fechas inmediatamente posteriores, como bien se percibe en el siglo XVI, aun siendo la época del Renacimiento, de la misma manera que se constata en arquitectura y otras artes³. Así, se hacen patentes elocuentes persistencias en dicha centuria, tanto en tipologías como en estructuras o formas.

Para lo primero, no dejan de ser significativos distintos tipos de obras para la exposición eucarística que vienen de la fase final del arte gótico. Por ejemplo, la custodia de templete⁴, que en esas postrimerías del Gótico suele tener pie estrellado y lobulado, astil con gran nudo y templete arquitectónico de traza poligonal⁵. Pues bien, de alguna manera es esto lo que se ve bajo las nuevas galas renacentistas de balaustres y grutescos en la custodia utilizada en las andas de la Catedral de Pamplona, una creación de pleno siglo XVI⁶. Hasta su templete con una parte central cuadrada y flancos triangulares se ajusta a un plan poligonal, en hexágono, que evoca con notoriedad las soluciones góticas⁷. Otros ejemplos se podrían poner al respecto, entre ellos la custodia de la Colegiata de Berlanga de Duero, en Soria⁸. Tanto en Pamplona como en Berlanga de Duero se sobrepasa lo gótico en tanto que el templete se hace abierto, a diferencia de lo anterior⁹. Asimismo se sobrepasa la tipología gótica con la preferencia en el Quinientos por el templete cuadrado¹⁰, como el que muestra la custodia de Hernando de Ballesteros el Mozo para Lora del Río (Sevilla)¹¹. Una y otra cuestión indican lo que significó la revisión renacentista del tipo¹². Así alcanzará incluso el siglo XVII, caso de la custodia que Juan de Ceballos hizo en 1633 para Santorcaz (Madrid)¹³.

Algo parecido sucedió con las custodias procesionales de asiento¹⁴. Ya desde sus más antiguas muestras góticas, como la de la Catedral de Ibiza¹⁵, se conciben como una torre, que es cerrada y poligonal en todas las obras conservadas de ese tiempo. Después esta torre poligonal se abre, siendo fundamental al respecto la apor-

tación de Enrique de Arfe¹⁶, que en el primer cuarto del siglo XVI todavía mantiene la custodia dentro de soluciones góticas. Tal arraigo llegó a tener esa disposición de torre poligonal abierta que se mantuvo con particular florecimiento durante el siglo XVI¹⁷, aun cuando se concibirían desde los cánones del Renacimiento y hasta del más depurado clasicismo¹⁸. No extraña, por tanto, que Juan de Arfe siguiera fiel a su abuelo en sus custodias de Ávila y Valladolid y también en la correspondiente ilustración de la *De Varia Commensuracion*, en lo que respecta a su planta poligonal¹⁹. Todavía se conocen obras de comienzos del siglo XVII, como la custodia de Alcalá de Henares²⁰, que es hexagonal en su primer cuerpo. Tanto las custodias renacentistas de forma poligonal como las cuadradas, que también fueron características, suelen llevar torrecillas caladas de varios pisos en las esquinas²¹. Este aspecto no deja de evocar construcciones góticas, de un modo particular el cuerpo de campanas de torres como las de la Catedral de Laon, que presenta unas torretas con arcos abiertos, incluso con dos cuerpos superpuestos, dispuestas diagonalmente en las esquinas²². No menos relevante sería la torre central del Ayuntamiento de Bruselas, donde aparecen con fuerte presencia unos pináculos que marcan las esquinas y encuadran el octógono del cuerpo principal. Pero no sólo cabe acudir a la arquitectura, pues también la platería gótica proporciona interesantes precedentes con torrecillas. Uno muy especial es el del copón-custodia de Escaray (La Rioja), una obra burgalesa de temprano siglo XV. De esta misma procedencia, pero de la última parte de esa centuria, es la custodia templete de Aibar (Navarra), que asimismo ofrece un interesante ejemplo sobre el particular²³.

Además de esas obras del culto eucarístico²⁴, pueden señalarse otras piezas en las que los recuerdos góticos se mantienen en su tipología y su traza poligonal. En este sentido resulta muy oportuno el acetre, que en el Gótico se concibió como un recipiente de disposición vertical

y desarrollo hexagonal. Idea del mismo da el ejemplo que fue de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos, de finales del siglo XV²⁵, o el más tardío de la Catedral de Pamplona, que se fecha hacia 1520²⁶. El siglo XVI llevará esta clase de recipientes hacia otros modelos, como la cratera²⁷, pero aún en sus finales se hace alguno de ese tipo gótico como el que existe en la Catedral de Valladolid, si bien con superficies decoradas con lo propio de ese momento, ces enlazadas con motivos vegetales²⁸. La persistencia del modelo se conoce aún en el siglo XVIII, según demuestra el acetre madrileño de la Catedral de Murcia con su forma poligonal y elevada, en este caso con un sentido rococó bien reconocible²⁹.

Asimismo cabría referirse al incensario. Más que suficiente es la pieza correspondiente a la iglesia de la Asunción de Santa María del Campo (Burgos), que puede datarse cerca de 1530³⁰. Sus elementos son claramente renacentistas, incluidas las columnillas abalaustradas y las veneras que conforman los huecos del cuerpo de humos. No obstante, su estructura deriva de lo gótico con su forma turriforme en hexágono, las esquinas reforzadas con robustas columnas de balaustre, a la manera de las torretas, y los ventanales de los huecos con su calada tracería superpuesta. En realidad, su plan no varía mucho del que ofrece el citado copón-custodia de Ezcaray. Sin olvidar tampoco lo que representa el exterior de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos con su traza poligonal, reforzada en las esquinas y dos ventanas superpuestas en cada frente.

Por supuesto, la disposición en diagonal de elementos, tan característicamente gótica³¹, se verá una y otra vez en la platería del siglo XVI. Incluso en estructuras cuadradas, dadas a los ángulos rectos y a las paralelas y las perpendiculares, es bastante común disponer en sus esquinas columnas en diagonal³². Abundan los ejemplos en las custodias de templete, que en este sentido pueden estar bien representadas por la de Paredes de Nava, atribuida al platero Juan de

Benavente³³. Su primer cuerpo tiene unas bellas columnas así dispuestas, lo mismo que los pilares que hay detrás de ellas. Tampoco faltan los ejemplos en las custodias de asiento. Son de particular interés las de Francisco Becerril, de Cuenca³⁴. En concreto, las custodias de Iniesta y Buendía, en las cuales preciosos balaustres tanto en el primer cuerpo como en el segundo se adelantan en diagonal a las esquinas y a los pilares de las mismas, también dispuestos diagonalmente, duplicándose así el efecto ya señalado en la pieza de Paredes de Nava. Pero, sobre todo, debe destacarse la de Villaescusa de Haro, obra comenzada en 1529. En ella se ven dos balaustres antepuestos a las esquinas del primer cuerpo —en este caso en ángulo recto—, que se colocan oblicuamente uno tras otro y se rematan en el fragmento de entablamento que les corresponde, cuyas líneas refuerzan ese sentido de diagonalidad³⁵. Desde luego, no dejan de evocar los pilares y contrafuertes de las anteriores custodias de Enrique de Arfe³⁶. No obstante, lo que parece más interesante es que esa misma sucesión de dos soportes en diagonal se aprecia en las andas que Francisco Álvarez hizo para el Ayuntamiento de Madrid entre 1565 y 1568. Y con razón se ha apuntado una relación con la producción de Francisco Becerril, cuya obra conocía bien Álvarez, pues en dos ocasiones actuó como tasador de custodias del platero de Cuenca³⁷. Aun así, el tiempo transcurrido entre la custodia de Villaescusa y las andas madrileñas se nota. En estas, ya sin balaustres, se advierte un destacado sentido monumental, un elocuente clasicismo —bien patente en sus columnas de capitel corintio y de fuste acanalado y terciado con rica decoración— y una mayor coherencia estructural, como claramente deja ver la integración de las columnas en diagonal con las esquinas de cuerpo cuadrado, tanta que los soportes interiores sirven de apoyo a los arcos, circunstancia que difiere de la que ofrece la obra conquense, donde los arcos paran en unos pilares propios, separados de los balaustres³⁸. A pesar de este avance, se mantiene la

idea de contrafuerte diagonal gótico, incluso los aletones cóncavos con figuras que van encima de los entablamentos de las columnas parecen reforzarlo, simulando arbotantes, aun cuando se trata de un recurso para enlazar con la parte superior del cuerpo y disimular la rotundidad del ángulo. Curiosamente, esto mismo es lo que tiene el modelo de andas corintias que propone Juan de Arfe en su *De Varia Commensuración*³⁹: “Si estos estribos fueren desviados, no conviene llegar a todo el alto; mas debaxo del arco han de ir fundados, sacando bien afuera su resalto: después unos cartones arrimados allí, por donde el ángulo está falto”. La diagonalidad gótica también lleva a disponer pilares en oblicuo, de suerte que su frente no es un lado sino la arista de la esquina, como igualmente se practicó en los barrotes de las rejas⁴⁰. Un buen testimonio de ello se encuentra en el segundo cuerpo de la custodia de Huéscar (Granada)⁴¹.

La herencia de la arquitectura gótica se manifiesta en otros aspectos, entre ellos las características bóvedas con nervios, que se mantienen en el siglo XVI, aun conviviendo con alzados de notorio clasicismo, lo que no deja de recordar el interior de la Catedral de Granada, que constituye un ejemplo fundamental de esta coexistencia⁴². Suelen tratarse de cubiertas con complejas tracerías de nervios rectos y combados, que cruzan o forman estrellas, como en el Gótico tardío, sin olvidar las claves ornamentales de los cruces. Evidentemente, este tipo de bóvedas se repiten en la platería arquitectónica, caso de las custodias. Así, en la custodia del templo de la Catedral de Pamplona, que incorpora bóveda de crucería en su interior⁴³. Las custodias de asiento ofrecen asimismo muy interesantes ejemplos, siendo muy llamativos los de la familia Arfe. Lógicamente, Enrique de Arfe usó una bóveda nervada para su custodia gótica de Toledo. Su hijo Antonio dispuso una cubierta de compleja traza de nervios curvos en el cuerpo principal de la custodia de Medina de Rioseco⁴⁴. Y Juan no se quedó atrás en la custodia de la Catedral

de Sevilla, cuyo primer cuerpo tiene una bóveda marcada por nervios, en este caso rectos⁴⁵.

Otros detalles góticos se mantuvieron en convivencia con lo renacentista, caso de los arcos. Pudieron seguir haciéndose trilobulados, tal como muestra la custodia citada de Villaescusa de Haro, donde forman pareja en el segundo cuerpo, enriqueciéndose su intradós con calada decoración. Un arco semejante tiene la custodia de Iniesta⁴⁶. El diseño conopial se reconoce en el primer cuerpo de la manzana de la cruz de Manzanillo (Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid), dentro de una típica arquitectura plateresca con balaustres⁴⁷.

Lógicamente, todas estas persistencias tienen una importante justificación en la prolongación de lo gótico hasta avanzado el siglo XVI⁴⁸. Sin embargo, los vínculos con la Edad Media y su arte no terminan ahí, pues en los siglos siguientes se advierten unas curiosas recuperaciones o, si se prefiere, una reactivación de lo medieval en algunos aspectos de la platería, que evidentemente no debe desligarse de la Contrarreforma y de su impacto en los siglos XVII y XVIII. Muy relevante resulta al respecto la revitalización del frontal de altar, recuperando tras el decaimiento de época del Renacimiento la significación y el desarrollo que tuvo en la Edad Media⁴⁹. En efecto, desde los días de Constantino se tienen noticias de altares de plata⁵⁰, alcanzando un verdadero apogeo en centurias posteriores, como bien puede ejemplificar el Románico⁵¹. Incluso el gran conjunto del altar mayor de la Catedral de Gerona contaba con varios frontales —uno de ellos de oro—, con los cuales se revestía tanto la delantera como los laterales y la parte trasera del bloque⁵². Desde luego, pareció muy conveniente volver al frontal de plata para dar énfasis al altar como ara de la Eucaristía sacrificio y como trono de la Eucaristía sacramento, conforme a los programas religiosos de la Contrarreforma⁵³. Nada más imponerse esta comenzó la realización de los frontales de platería, según testimonia el

de la Catedral de Málaga, que data de antes de 1625. Pero este frontal no solo tiene el mérito de ser uno de los primeros de esa recuperación sino que asimismo indica que tal recuperación se llevó a cabo desde nuevas perspectivas. Ya no se trata de una tabla compartimentada en una serie de registros, como si fuera un retablo, según demuestra el frontal gótico de Santiago de Pistoia⁵⁴; ahora se concibe emulando los textiles destinados a revestir el frente del altar⁵⁵, tipo de composición que sigue en el siglo XVIII, según testimonia el frontal del platero Damián de Castro para la parroquia de Montemayor (Córdoba). Además tiene el interés del donante, don Luis Fernández de Córdoba. Miembro de una aristocrática familia cordobesa, vinculada al señorío de Guadalquivir, hizo carrera eclesiástica, que le llevó a desempeñar importantes cargos, siendo canónigo y deán de la Catedral de Córdoba hasta que en 1602 fue nombrado obispo de Salamanca⁵⁶, luego de Málaga, entre 1615 y 1622, ascendiendo a continuación a arzobispo de Santiago de Compostela, para acabar como titular del arzobispado de Sevilla, ciudad en la que muere en 1625 y desde la que envía el referido frontal⁵⁷. A su vez, destacó por su probada piedad y devoción, tal como demuestra su patrocinio y dotación de obras religiosas. Favoreció la construcción de la parroquia del señorío familiar de Guadalquivir, donde también fundó un monasterio de monjas cistercienses⁵⁸, y otro de la misma orden en Córdoba capital⁵⁹. Y, por supuesto, benefició a la Catedral de Málaga y su Fábrica Mayor, a la que regaló una cruz procesional, junto al frontal en cuestión. En definitiva, da el perfil de aquellos personajes que contribuyeron a la implantación de la Contrarreforma, gentes con recursos e iniciativas y de intensa religiosidad, que pusieron todo su empeño al servicio de la causa con un particular anhelo por realzar el culto, construyendo templos o dotándolos en su ajuar. De esta manera, desempeñó un importante papel, siendo de especial mérito su aportación a la revitalización del frontal de plata, que así pasa a ser un exorno fundamental

del altar, tanto con el valor material del noble metal como por el valor artístico de su realización y con ello su valor conceptual, en lo que verdaderamente se puede considerar heredero de lo medieval, más que en lo formal, de acuerdo con lo señalado⁶⁰.

Ciertamente, tras el Concilio de Trento se le dio mucha importancia a la apariencia de los objetos de culto, buscándose el cuidado y la brillantez de los mismos⁶¹, lo cual no era nada más que la respuesta a una “exigencia neomedieval” que contemplaba el esplendor y la fastuosidad de las creaciones artísticas como una forma de expresar las grandezas religiosas⁶². En consecuencia, la espectacularidad medieval pasó a formar parte del programa y los ajuares se invistieron del lujo, el brillo y el color que habían sido propios de la Edad Media⁶³. Ello supuso un acercamiento de la platería a la joyería, en cuanto que las piezas litúrgicas se revistieron de esmaltes, perlas y piedras preciosas⁶⁴. Las piezas puristas del Seiscientos adornan sus rigurosas estructuras con los típicos espejos de esmalte, a los que pueden acompañar piedras incrustadas, tal como tiene el *Lignum Crucis* de la Catedral de Murcia⁶⁵. Durante el siglo XVIII será muy característica la incorporación de pedrería, incluso hasta extremos insospechados, pues se llega a acumular en gran cantidad y variedad de colores. Sobre todo, tan espectacular riqueza se llevó a las piezas más sagradas, entre ellas los ostensorios y custodias destinados a la exposición de la Sagrada Forma. Tanto es así que la famosa custodia del Millón de Cádiz se llama de esa manera por el gran número de diamantes que incorpora⁶⁶. Pero se podrían poner más ejemplos, siendo uno muy especial el ostensorio de las Octavas de la Catedral de Sevilla. Se trata de una pieza del siglo XVIII, realizada en dos momentos distintos. Primero, para 1729, se hizo el viril y unas décadas después, en el curso del año 1763, se labró el pie rococó. A pesar de esa distinta cronología, una y otra parte tienen en común la más extraordinaria riqueza, conjuntándose el oro, la plata, los esmaltes y

la pedrería, que alcanza un elevado número. Sólo el cerco del viril suma 160 diamantes y el ornato que lo rodea 804. Esmeraldas, topacios o rubíes también se incorporan a la pieza, junto a unas grandes perlas en la base del viril y en el asiento de la cruz de remate⁶⁷. Además de estas custodias, tan rica apariencia se llevó a otras piezas, como bien se aprecia en el cáliz del platero Alexandre, de 1777, existente en la Catedral de Sevilla. Labrado en oro, se adorna con elegantes motivos de tipo floral, compuestos por una pedrería de variada policromía, que lógicamente incluye los verdes de las esmeraldas y los rojos de los rubíes, según conviene a ese ornato⁶⁸.

Esta suntuosidad se advierte igualmente en las esculturas de plata o revestidas de dicho metal, que durante el siglo XVIII tienen especial relevancia. Así lo acreditan, por ejemplo, las imágenes de Damián de Castro para la Catedral de Córdoba, específicamente las de la Virgen de la Candelaria y San Rafael, cuyo efecto se resalta con los dorados y las encarnaciones en su color⁶⁹. También en esto debe recordarse el legado medieval, que tan significativamente cuenta con un importante capítulo de imágenes, sobre todo marianas, enriquecidas con plata. La propia Catedral de Córdoba tuvo una, según se registra en el inventario realizado en 1507⁷⁰. No se conserva esta imagen, pero sí otras como la románica Virgen del Sagrario, en la Catedral de Pamplona, con su espectacular chapeado del noble metal⁷¹. No deja de ser curioso el conjunto de joyas que poseía esta imagen en los finales de la Edad Media, entre coronas, collares y otros adornos, tal como acredita el inventario de dicha catedral fechado en 1511⁷². Esto hace patente un enriquecimiento medieval que precede al desarrollo de los tesoros marianos en siglos posteriores. De ello da fe el joyero de la propia Virgen del Sagrario en época barroca, que constituye un buen ejemplo sobre el particular tanto por el número como por la diversidad de piezas, contándose los aderezos característicos de la imagen —coronas, rostrillos o cetros— y las distintas joyas —sortijas, collares, broches o lazos—⁷³.

La recuperación del legado medieval durante los siglos del Barroco, además de lo conceptual, se manifiesta en algún aspecto formal, como puede ser el arco conopial. Motivos de este tipo se repiten en el adorno de una salvilla madrileña de mediados del siglo XVIII, marcada por el platero Baltasar de Salazar⁷⁴. En obras dieciochescas de otra naturaleza también se aprecia esa recuperación del diseño gótico⁷⁵, caso de los balcones del patio principal del palacio de los Condes de Santa Ana de Lucena (conocido también como de los Torres Burgos), donde un conopio apuntado se completa con un arco trilobulado⁷⁶. Pies lobulados con picos intercalados⁷⁷, tal como ofrece la custodia portátil de Pezuela de las Torres, de 1698⁷⁸, es otra posibilidad en dicha recuperación gótica.

3. LOS HISTORICISMOS

La Edad Media, como es sabido, fue contemplada con fervor en el siglo XIX. Y, evidentemente, su arte se tuvo muy en cuenta tanto en esa centuria como en parte de la siguiente. Con un carácter historicista, se hicieron presentes sus estilos, inspirando creaciones artísticas de distinto tipo, incluidas las que corresponden a la platería. En el paso procesional de Ntra. Sra. de la Concepción, de la cofradía sevillana del Silencio, fechado en 1930, es notoria la inspiración en la Alta Edad Media y en lo bizantino⁷⁹. No obstante, el panorama lo domina el neogótico, que alcanzó a ser el preferido de la platería religiosa⁸⁰. A diferencia de lo que sucede en los siglos precedentes con sus permanencias y recuperaciones, a veces más en lo conceptual que en lo formal y por lo común actualizadas conforme a lo requerido en cada momento, ahora puede imponerse lo gótico con total fidelidad, como si se produjera un renacimiento del mismo, instaurándose su estilo arquitectónico y ornamental⁸¹. No extraña por tanto una platería que parece resucitar las trazas y los diseños de finales de la Edad Media⁸², composiciones con arcos apuntados que incluyen otros arcos y rose-

tones lobulados y que se adornan con crochet y macollas o tramas con arquillos entrecruzados que se levantan sobre finas barras, además de la oportuna crestería. Esto es lo que se ve en el paso de plata del Lavatorio de Puente Genil (Córdoba), una obra de Meneses, que con tal solución de alguna manera cabe equiparar a un muro gótico como el que tienen los trascoros medievales, caso de la Catedral de Toledo, o a los ventanales de las grandes iglesias, de nuevo como en el templo toledano.

Pero esta visión, sin dejar de ser cierta, sólo representa una parte. En verdad, no todo es fidelidad y exactitud, pues dentro de lo neogótico caben otras posibilidades que quedan al margen del antiguo estilo. Ello puede comprenderse muy bien considerando la custodia portátil. En el Gótico se hizo característica la custodia de templete. Aunque no falta este tipo dentro de los historicismos⁸³, durante los siglos XIX y XX predomina el ostensorio de sol y así será la custodia neogótica. Un ejemplo muy ilustrativo de la misma da la custodia que Joyería Ansoarena hizo para las carmelitas descalzas de San Sebastián. Evocando lo gótico, tiene pie cuadrilobulado, de perfil cóncavo, enriquecido con pequeñas esculturas de los Evangelistas, y astil octogonal con manzana aplastada; sobre esto aparece el sol con numerosos rayos rodeando el viril, que queda enmarcado por rica decoración que incluye esmaltes dedicados a las virtudes⁸⁴. Este detalle de color es un claro intento de aproximar el sol a las obras góticas y a sus apariencias. Otra solución al respecto pudo ser la incorporación de un simulacro de arquitectura, como si se tratara del frente de un templete, adosado a los rayos y en torno al viril, permitiendo así tan curiosa conjunción y síntesis de tipos. De esta manera es un ostensorio de 1900 perteneciente a Patrimonio Nacional, marcado por Meneses⁸⁵.

Desde luego, resulta evidente que el historicismo propició un neomedievalismo peculiar, como es

bien explícito en el caso del neogótico, que en su evocación recurrió a diversos expedientes, que ciertamente enriquecen su aportación y que en muchos casos van más allá de la mera imitación y dan cabida a la originalidad. Pero, por encima de todo, lo importante es una indiscutible identificación con lo gótico, que incluso se extiende a tipologías que no existieron en época medieval. En fin, no sólo están los recursos —trazas poligonales, estructuras o elementos oblicuos, etc.— sino también el lenguaje. Se insiste, por tanto, en que el panorama es distinto del que se dio entre los siglos XVI y XVIII, cuando lo medieval se disfrazó con ropajes renacentistas y barrocos, enmascarándose así lo propiamente gótico.

Además de esta adhesión gótica, debe reconocerse como un valor añadido el mérito y la relevancia de creaciones como la custodia que para la Catedral de Arequipa, en Perú, llevó a cabo desde Madrid el prestigioso platero Francisco Moratilla, entre 1848 y 1850. Ha sido calificada de “la gran obra de Moratilla” y de “una de las más importantes hecha por los plateros madrileños en todo el siglo”, sorprendiendo por la riqueza de materiales, entre oro, plata y piedras preciosas, y por la grandeza de su estructura, en la que se recrea la arquitectura del Gótico final con sus arcos conopiales, sus espectaculares repisas y doseles o sus numerosas esculturas, tanto de bulto como en relieve, todo ello conforme a una traza poligonal que se resuelve en aparatosa base y elevado astil, en cuya mitad se disponen algunas esculturillas con el oportuno aparato de repisas y doseles⁸⁶. No menos llama la atención la magna custodia de La Habana que se encomendó años después al propio Moratilla, siendo concebida a manera de templete cuadrado con dos cuerpos y con toda la panoplia de contrafuertes, columnillas, arcos apuntados, pináculos y doseles, junto a algunas esculturas, al igual que en Arequipa⁸⁷. En verdad, ambas obras representan logros de tal naturaleza que alcanzan a poner al neogótico a la misma altura de las grandes creaciones góticas de la Edad Media.

NOTAS

¹Este estudio se realiza al amparo del proyecto de investigación PID2020-115154GB-I00 “De la Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia”, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

²Buena idea de ello ofrece CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Platería”. En: BONET CORREA, Antonio (Coord.). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1994, págs. 65-67.

³La persistencia de la arquitectura gótica y su significación es bien estudiada en el libro de NIETO, Victor; MORALES, Alfredo y CHECA, Fernando. *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid: Cátedra, 1989.

⁴Esta custodia portátil exige la cita de HEREDIA MORENO, María del Carmen. “De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, págs. 163 y ss. Entre otros, sus orígenes en el gótico final son reconocidos por SANZ, María Jesús. *La orfebrería sevillana del Barroco*. Tomo I. Sevilla: Diputación Provincial, 1976, pág. 155 y SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2007, pág. 147.

⁵Para tales características se remite a CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Platería...”. Op. cit., pág. 75 y BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid: Diputación Provincial, 1980, pág. 104.

⁶GARCÍA GAINZA, María Concepción y HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1978, págs. 37-39 y HEREDIA MORENO, María del Carmen y ORBE SIVATTE, Mercedes. *Orfebrería de Navarra 2. Renacimiento*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1988, págs. 19-21.

⁷Para la significación de lo poligonal en el Gótico ver FRANKL, Paul. *Arquitectura gótica*. Madrid: Cátedra, 2002, pág. 128.

⁸HERRERO GÓMEZ, Javier. “Custodia”. En: *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Catálogo de la exposición. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, págs. 324-325.

⁹Las antiguas custodias góticas parece que se hicieron con el templete cerrado y la apertura que muestran en éste debió realizarse con posterioridad. En la platería de Burgos hay buenos ejemplos de lo dicho. Ver BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. *La Época Dorada de la Platería Burgalesa 1400-1600*. Vol. I. Burgos: Junta de Castilla y León, 1998, págs. 161-165. Confirma esta idea las imágenes que sobre la procesión del Corpus Christi proporciona la pintura gótica. Así, por ejemplo, el retablo dedicado a la Eucaristía de Villahermosa del Río (Castellón), donde figura el oportuno cortejo procesional con el Sacramento portado en una custodia de manos cerrada, específicamente en el viril que la remata. Sobre este retablo: FAVÀ MONLLAU, Cesar. “El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d’Aragó”. *Locus Amoenus* (Barcelona), 8 (2005-2006), págs. 117-118.

¹⁰Sobre la aparición del cuadrado en la platería del Renacimiento, y en concreto en las custodias de asiento, se remite a HERNMARCK, Carl. *Custodias procesionales en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pág. 33.

¹¹SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. *Los Ballesteros...* Op. cit., págs. 147-150.

¹²Juan Arfe en su *De Varia Commensuración para la Sculptura y la Architectura* (1587) contempla, concretamente en las custodias más pequeñas, “de dos quartas de alto”, que “el cuerpo se hace de planta quadrangula, ovada, ó á talle de espejo redondo, ó en la forma que mejor convenga” (se cita copiando de la séptima impresión de Plácido Barco López, Madrid 1795, y de la edición facsímil de la misma, de Editorial Maxtor, Valladolid 2003). Esto último también da pie al uso del polígono y, de hecho, el dibujo de custodia que ilustra el texto correspondiente es de una pieza con templete de esta forma; o sea, todavía con reminiscencias góticas. Pero está clara la mención explícita al cuadrado. Este artista humanista exigía asimismo “un sistema de proporciones muy preciso”, como bien resalta HEREDIA MORENO, María del Carmen. “De arte y de devociones...”. Op. cit., pág. 174.

¹³HEREDIA MORENO, María del Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid: CSIC, 2001, págs. 298-299.

¹⁴Al respecto es fundamental el libro de HERNMARCK, Carl. *Custodias...* Op. cit.

¹⁵TORRES PETERS, Frances Xavier. “La custodia de la Catedral de Santa María de Ibiza”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, págs. 739-755.

¹⁶SANZ, María Jesús. *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba: Cajasur, 2000, pág. 19.

¹⁷Incluso resulta curioso que la forma poligonal, en octógono concretamente, viniera condicionada por el aprovechamiento de una parte de una custodia gótica, tal como sucedió con la custodia de la Catedral de Salamanca. Para esta custodia se remite a SEGÚ GONZÁLEZ, Mónica. *La platería en las catedrales de Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1986, pág. 25 y PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. "Custodia de asiento". En: *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Catálogo de la exposición. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, págs. 298-302.

¹⁸SANZ, María Jesús. *La custodia procesional...* Op. cit., págs. 99 y 124.

¹⁹Al respecto, el propio Juan de Arfe en su *De Varia* deja escrito: "Estos cuerpos se hacen quadrados todos, ó exâgonos ó redondos, y si en esto se hiciere alguna mudanza, será haciendo el primero exâgono, el segundo redondo, el tercero exâgono, y el quarto redondo, y así se seguirá hasta el remate, como lo seguí yo en la Custodia de Ávila".

²⁰HEREDIA MORENO, María del Carmen. "La custodia del Corpus de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares: una posible interpretación del Templo de Salomón". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* (Valladolid), LXIV (1998), págs. 325-336.

²¹SANZ, María Jesús. "Las transformaciones de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas". En: *El Arte Español de las épocas de transición*. Actas del IX Congreso Nacional del C.E.H.A. Vol. I. León: CEHA 1994, págs. 140-141 y *La custodia procesional...* Op. cit., págs. 62, 67, 68, 69, 70, 79, 80, 82, 99 y 125.

²²Ver sobre el particular FRANKL, Paul. *Arquitectura...* Op. cit., pág. 149.

²³BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. *La Época Dorada...* Op. cit., págs. 162-164.

²⁴También dentro de las piezas destinadas al culto y la devoción deben citarse los relicarios. Sirvan de ejemplo los de tipo busto, que tienen una buena representación en las obras aragonesas desde la Edad Media y que se prolongarán en los siglos siguientes. Entre otros estudios, CRIADO MAINAR, Jesús. "La tradición medieval en los bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500. Las esculturas de plata de San Gregorio Ostiense y Santa Isabel de Bretaña". *Aragón en la Edad Media* (Zaragoza), 16 (2000), págs. 215-236. Ejemplo de esta persistencia es el busto de San Atilano de la Catedral de Tarazona, de 1620 (ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. T. II. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981, págs. 79).

²⁵BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. *La Época Dorada...* Op. cit., pág. 194.

²⁶GARCÍA GAINZA, María Concepción y HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Orfebrería de la Catedral...* Op. cit., pág. 18.

²⁷RIVAS CARMONA, Jesús. "El acetre barroco del Museo Nacional de Artes Decorativas y algunas reflexiones sobre la tipología". En: RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (Coords.). *Estudios de Platería. San Eloy 2019*. Murcia: Universidad de Murcia, 2019, págs. 474-475.

²⁸BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería vallisoletana...* Op. cit., pág. 185.

²⁹Publicado por SÁNCHEZ JARA, Diego. *Orfebrería murciana*. Madrid: Editora Nacional, 1950, pág. 129.

³⁰BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. "Incensario". En: *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Catálogo de la exposición. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, págs. 436-437.

³¹FRANKL, Paul. *Arquitectura...* Op. cit., pág. 86.

³²Precedentes de planta cuadrada y esquinas en diagonal proporciona la arquitectura gótica con ejemplos como el templete que centra el claustro del Monasterio de Guadalupe, en Cáceres. Aunque también debe señalarse que los soportes en oblicuo no sólo se asocian a cuadrados, pues igualmente se disponen en estructuras poligonales. Por ejemplo, esto es lo que sucede en la custodia renacentista de Silos, de Francisco de Vivar. Y anteriormente en las custodias de Enrique de Arfe.

³³BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería palentina*. Palencia: Diputación Provincial, 1982, págs. 54-56.

³⁴Para esta producción del platero conquense se remite a LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. *Francisco Becerril*. Madrid: CSIC, 1991, págs. 17-19 y 35-38.

- ³⁵No deja de ser curioso el hecho de que los pedestales de los balaustres se hacen con tres salientes cúbicos, como una especie de trilóbulo de formas rectas, ocupando el más exterior de dichos soportes el saliente central mientras que los laterales aparecen hoy sin nada, aunque hay en ellos unos orificios para encajar algo.
- ³⁶SANZ, María Jesús. *La custodia procesional...* Op. cit., pág. 62.
- ³⁷CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Estudio histórico artístico de las andas y custodias del Corpus madrileño". En: *La custodia procesional de Madrid. Estudio y restauración*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007, págs. 48 y 60.
- ³⁸SANZ, María Jesús. *La custodia procesional...* Op. cit., pág. 62.
- ³⁹CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Estudio histórico artístico...". Op. cit., págs. 56-57.
- ⁴⁰OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando. "Hierro, rejería". En: BONET CORREA, Antonio (Coord.). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. 3ª edición. Madrid: Cátedra, 1994, pág. 31. Por supuesto, la platería también tiene precedentes de los finales del Gótico, entre ellos la obra de Enrique de Arfe. En la Custodia de Toledo los pilares se disponen en ángulo, de suerte que los arbotantes intermedios enganchan en las esquinas, no en los lados.
- ⁴¹Tan original solución cuenta con interesantes ejemplos en el Gótico tardío, como el exterior de la cabecera de la Catedral de Praga, concretamente en las capillas de la girola y los contrafuertes que median entre ellas (FRANKL, Paul. *Arquitectura...* Op. cit., pág. 304). También se podrían citar otros ejemplos de España, caso de los pináculos asociados a los contrafuertes de San Juan de los Reyes de Toledo.
- ⁴²ROSENTHAL, Earl E. *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada: Universidad de Granada, 1990, págs. 53-55.
- ⁴³GARCÍA GAINZA, María Concepción y HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Orfebrería de la Catedral...* Op. cit., pág. 37.
- ⁴⁴SANZ, María Jesús. *La custodia procesional...* Op. cit., págs. 70-71.
- ⁴⁵SANZ, María Jesús. *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1978, págs. 99 y 146-147.
- ⁴⁶SANZ, María Jesús. *La custodia procesional...* Op. cit., págs. 62-64.
- ⁴⁷BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería vallisoletana...* Op. cit., pág. 160.
- ⁴⁸CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Platería...". Op. cit., pág. 67.
- ⁴⁹SANZ, María Jesús. *La orfebrería sevillana...* Op. cit., pág. 255.
- ⁵⁰KRAUTHEIMER, Richard. *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid: Cátedra, 1984, pág. 55.
- ⁵¹KROESEN, Justin E.A. "Retablos medievales de plata". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004, págs. 250-251.
- ⁵²ESPAÑOL, Francesca. "El escenario litúrgico de la Catedral de Girona (s. XI-XIV)". *Hortus Artium Medievalium* (Zagreb), 11 (2005), págs. 218-220. También se puede citar al respecto un ejemplo tan elocuente como el altar mayor de San Denis, cuyo frontal completó Suger con otros tres, "de suerte que todo el altar aparezca de oro desde cualquier parte que se lo mire" (PANOFKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979, pág. 147).
- ⁵³RIVAS CARMONA, Jesús. "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias". En: *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, págs. 522-523 y "Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco". En: SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael, (Com.). *El Fulgor de la Plata*. Catálogo de la exposición. Córdoba: Junta de Andalucía, 2007, págs. 93-95.
- ⁵⁴De hecho, algunos frontales han acabado como retablos al disponerse sobre el altar (KROESEN, Justin E.A. "Retablos medievales...". Op. cit., págs. 250-251).
- ⁵⁵SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997, págs. 243-244.

⁵⁶DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio José. *El Clero Catedralicio en la España Moderna: Los miembros del cabildo de la catedral de Córdoba*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012, págs. 154-155.

⁵⁷MEDINA CONDE, Cristóbal de. *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde el 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*. Málaga, 1878 (edición facsímil de Málaga, 1984), págs. 84-85 y 166.

⁵⁸AA.VV. *Catálogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba*. Tomo IV. Córdoba: Diputación Provincial, 1986, págs. 140 y 144.

⁵⁹RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, Teodomiro. *Paseos por Córdoba, ó sean apuntes para su historia*. Córdoba, 1873-1877. 2ª ed. Córdoba, 1973, pág. 400.

⁶⁰El exorno de platería del altar medieval no se limitaba al frontal, pues hay que contar además con los retablos, desde el Románico (KROESEN, Justin E.A. "Retablos medievales...". Op. cit.) pero asimismo con toda una serie de objetos sagrados. Así, el retablo gótico de la Catedral de Gerona se completaba con varias cruces, arquetas y evangeliarios (ESPAÑOL, Francesca. "El escenario litúrgico...". Op. cit., pág. 218). Evidentemente, esto es un buen antecedente de los ricos montajes de los altares barrocos, donde se reunían distintas obras de platería conforme a una característica acumulación contrarreformista (SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, págs. 492-496). Ejemplo de ello proporciona el altar mayor de la Catedral de Pamplona, que se engalanaba de forma especial para las fiestas más solemnes, como la Navidad. Entonces se abría la hornacina de la Virgen del Sagrario, revestida de chas de plata labradas y sobre el graderío, también de plata, se disponían bustos relicarios, candeleros, floreros y una gran cruz (FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Navidad en la catedral de Pamplona. Ritos, fiesta y arte*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2007, págs. 22-26).

⁶¹Así lo resalta PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, 1997, págs. 46-47.

⁶²WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1979, pág. 29.

⁶³Un extraordinario testimonio de esta riqueza y vistosidad medieval dan los antiguos inventarios, donde se describen las piezas de platería con sus elementos característicos. Se puede citar el inventario de la Catedral de Córdoba de 1507, que lógicamente recoge el legado medieval en todo su conjunto. Así se describen cruces con cristal de roca, jaspes y esmaltes, cálices también con esmaltes, el relicario de Santa Úrsula con piedras de valor y aljófares, etc. (RAYA RAYA, María de los Ángeles. "La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, págs. 611-629). Asimismo, se puede citar el inventario de la Catedral de Pamplona de 1511, en el que también se reseñan piezas con esmaltes, piedras y perlas (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. "Platería medieval en la Catedral de Pamplona según un inventario de 1511". *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 17 (2007), págs. 71-87). Ejemplo del esplendor medieval en esta última catedral es el relicario del *Lignum Crucis* (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. "Nuevos documentos sobre el Relicario del *Lignum Crucis* de la catedral de Pamplona". En: *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M^o Omeñaca*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2006, págs. 135-149).

⁶⁴Desde finales del siglo XVI se advierte un resurgir de los elementos de color, entre ellos los esmaltes con una gran variedad cromática (CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Platería...". Op. cit., pág. 82 y 112-113).

⁶⁵PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Arcas de prodigios (A propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia)". *Imafronte* (Murcia), 14 (1998-99), págs. 201-204.

⁶⁶CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Miguel Calderón de la Barca, Pedro Vicente Gómez de Ceballos y la custodia del Millón de la catedral de Cádiz". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009, págs. 247-262.

⁶⁷SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. "Los ostensorios para la Octava del Corpus Christi en la Catedral de Sevilla". En: RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (Coords.). *Estudios de Platería. San Eloy 2019*. Murcia: Universidad de Murcia, 2019, págs. 537-543.

⁶⁸SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. *José Alexandre y Ezquerria y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2018, pág. 180.

⁶⁹ROMERO TORRES, José Luis. "Orfebrería escultura (Aproximación al estudio de sus relaciones)". En: *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Zaragoza: CEHA, 1982, págs. 343-346.

⁷⁰El registro del inventario es como sigue: “Una imagen de Ntra. Señora de plata, grande, con su corona y siete piedras, las tres azules y las tres coloradas y la una verde con su Hijo en los brazos y un sartal de cuentas de plata e de ámbar al cuello y un páxaro en la mano derecha con su pie de plata...” (RAYA RAYA, María de los Ángeles. “La importancia de los inventarios...”. Op. cit., págs. 624 y 626).

⁷¹Ver FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE, Clara. *Imaginería medieval mariana*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1989, págs. 41 y ss.

⁷²MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. “Platería medieval en la Catedral...”. Op. cit., págs. 82-84.

⁷³MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio. “El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco”. En: *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M^o Omeñaca*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2006, págs. 227-257.

⁷⁴CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Comunidad de Madrid, 2005, págs. 138-139.

⁷⁵También cabe referirse al arco apuntado, del que hay varios ejemplos en la arquitectura barroca valenciana. Ver BÉRCHEZ, Joaquín. *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia: Obra social y cultural, 1993, pág. 62.

⁷⁶Para este palacio, se remite a RIVAS CARMONA, Jesús. “Estudios de arquitectura barroca cordobesa III. La arquitectura civil del siglo XVIII en los pueblos meridionales de Córdoba”. *Axarquía* (Córdoba), 3 (1982), págs. 167-188. También a AA.VV. *Catálogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba*. Tomo V. Córdoba: Diputación Provincial, 1987, págs. 282-284.

⁷⁷Así, por ejemplo, se advierte en cálices del Gótico final de ascendencia vallisoletana, como podrían ser los de Alaejos, Gatón de Campos y Castrillo de Tejeriego (BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería vallisoletana...* Op. cit., págs. 116 y 120).

⁷⁸CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Valor y Lucimiento...* Op. cit., págs. 104-105.

⁷⁹SANZ, María Jesús. “La renovación de la orfebrería religiosa en el siglo XX”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, págs. 685-686.

⁸⁰RIVAS CARMONA, Jesús. “Platería neogótica: consideraciones para su reconocimiento”. En: RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (Coords.). *Estudios de Platería. San Eloy 2020*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020, págs. 305-320.

90

⁸¹CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Platería...”. Op. cit., pág. 150.

⁸²Puede incluso que se hayan confundido con obras verdaderamente antiguas. Ver al respecto CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Lázaro Galdiano, 2000, págs. 15-16.

⁸³Puede mencionarse la custodia de Marabini para el Monasterio de la Visitación de Madrid, fechada en 1895 (CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Valor y Lucimiento...* Op. cit., págs. 274-275). También la más tardía, de 1945, que Platería Espuñes realizó para San Sebastián (*150 años Platería Espuñes (1840-1990)*). Madrid: Luis Espuñes, 1990, pág. 130). En ambos casos, siguiendo lo esencial del modelo gótico, el templete se eleva sobre astil y se remata en la característica cubierta piramidal.

⁸⁴ANDUEZA UNANU, Pilar. “Piezas de la Joyería Ansorena en los templos guipuzcoanos”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, págs. 71-73.

⁸⁵MARTÍN, Fernando. *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1987, pág. 361.

⁸⁶CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Estudio histórico artístico...”. Op. cit., págs. 80 y 82.

⁸⁷PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “De Londres a París, de Arequipa a La Habana: Francisco Moratilla y la visibilidad internacional de la platería española en el siglo XIX”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, págs. 415-418.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LOS ATRILES DE PLATA DE LA CAPILLA REAL DE SEVILLA THE SILVER MISSAL STANDS OF THE ROYAL CHAPEL OF SEVILLE

Resumen

En este artículo se estudian las dos parejas de atriles de plata que se conservan en la Capilla Real de la catedral de Sevilla, unas piezas singulares que hasta el momento han pasado desapercibidas para la historiografía especializada y que son creaciones de orfebres destacados de la ciudad durante el periodo barroco, como fueron Manuel Domínguez, Manuel Guerrero de Alcántara y Tomás Sánchez Reciente.

Palabras clave

Atriles, Barroco, Capilla Real, Platería, Sevilla.

Antonio Joaquín Santos Márquez

Universidad de Sevilla, España.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y Premio Extraordinario de Doctorado en el año 2004, actualmente es Profesor Titular de Universidad del Departamento de Historia del Arte en la Facultad de Geografía e Historia de la misma institución académica. Miembro del grupo de investigación Laboratorio de Arte, su carrera investigadora se ha centrado fundamentalmente en el estudio del arte de la platería durante la Edad Moderna en España e Iberoamérica.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 18/IV/2022
Fecha de revisión: 28/IV/2022
Fecha de aceptación: 29/IV/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

This article studies the two pairs of silver lecterns that are preserved in the Royal Chapel of Seville Cathedral. These works, which have not been studied by specialized scholars, are the creations of prominent local goldsmiths during the Baroque period, Manuel Domínguez, Manuel Guerrero de Alcántara and Tomás Sánchez Reciente.

Keywords

Baroque, Missal stands, Royal Chapel, Seville, Silverwork.

ORCID: 0000-0002-7671-0936

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0007>

LOS ATRILES DE PLATA DE LA CAPILLA REAL DE SEVILLA

La aparición de la pareja de atriles en el altar durante la misa tridentina se convirtió en una peculiaridad de la liturgia hispánica. Es evidente que esta singularidad vino marcada por su uso como sostén del misal, el cual para las misas solemnes y cantadas se duplicaba, huyendo con ello del continuo trasiego de los acólitos o ministros trasladando el libro hacia los extremos del altar cuando el oficiante procedía a leer la Epístola y el Evangelio. De ahí que, a partir esencialmente de los años iniciales del siglo XVI y, posiblemente influidas por el antiguo rito hispánico, las iglesias mayores comenzaron a emplear dos misales con sus respectivos soportes. Y si bien en todas las rúbricas tridentinas se abogaba por el cojín de origen medieval como el mejor trono y apoyo del libro sagrado, en la práctica había sido vencido por el atril de metal o de madera¹.

Por lo tanto, a partir del quinientos, las grandes iglesias en España contarán con relevantes muestras de esta tipología, y un buen ejemplo lo hallamos en la catedral de Sevilla. En efecto, la primera referencia localizada de su presencia en la capilla mayor de la seo, la tenemos en un mandato de 1506, año en el que el cabildo catedralicio dispuso que se hicieran “dos atriles de

madera para el altar”². Unas piezas talladas y doradas que debieron estar en uso hasta que el cabildo a fines de 1593 determinó su sustitución por una pareja en plata, cuyo resultado fueron los monumentales atriles manieristas ejecutados por Francisco de Alfaro y estrenados en 1596³. Sin duda, esta pareja fue el punto de partida para que, en otros espacios relevantes de la catedral donde se oficiaban igualmente misas solemnes, también se reprodujese esta costumbre de tener parejas de atriles en plata. En concreto, será la capilla de Nuestra Señora de la Antigua la primera en contar con sendos atriles argénteos, los cuales fueron producto de la munificencia de don Francisco Enríquez de Ribera en 1604⁴. Y como es bien conocido, otro de los lugares de culto importantes en la catedral fue siempre la Capilla Real, la cual también posee hoy día dos parejas de esta tipología labradas en metal precioso. Sin embargo, a diferencia de los casos antes aludidos, la llegada de estos atriles argénteos fue más tardía, producto del proceso de remodelación de su mobiliario litúrgico y del adorno de la capilla durante el periodo barroco tras la canonización de San Fernando. De hecho, la existencia de esta doble pareja se debe a la necesidad litúrgica emanada de la elevación a los altares del santo rey

y a la incorporación en el centro de la capilla, delante de su urna relicario, de un nuevo altar donde celebrar su propio culto. Por ello, tenemos un juego que pertenece al altar de la Virgen de los Reyes y otro que tenía su uso en el dedicado a San Fernando; unas piezas de indudable calidad e indiscutible interés histórico-artístico que prácticamente han pasado desapercibidas para la historiografía especializada y sobre las que versará el presente trabajo⁵.

1. LOS ATRILES DE LA VIRGEN DE LOS REYES

La Capilla Real, desde su inauguración por Alfonso X el Sabio antes de 1279, siempre estuvo presidida por el altar dedicado a la Virgen de los Reyes⁶. Las primeras noticias sobre los bienes de este altar y capilla proceden de la visita realizada en 1500 a las dependencias del patio de los Naranjos donde habían pasado sus enseres durante las obras de construcción de la nueva catedral, y en esta relación ya aparece una pareja de “atrilicos de altar de madera”⁷. Unas piezas que pudieron ser las que, una vez inaugurada la nueva Capilla Real en 1579, pasaron a ser utilizadas en el nuevo altar, tal y como se constata en el inventario de 1598⁸. No obstante, para mediados de la centuria siguiente ya se había procedido a su relevo por una pareja argéntea. En concreto, según el inventario de 1652, ya estaban en uso en este altar dos atriles de plata, uno con las armas reales en el asiento del misal y en la trasera, y otro con los anagramas de Jesús y María sustituyendo las referidas heráldicas y del que se menciona “que lo dio el Capitán Joan Damián Mendoza”⁹.

Por lo tanto, serían estos los primeros atriles de plata que tuvo la Capilla Real hasta que fueron sustituidos en 1717 por la pareja hoy conservada. En concreto, en el cabildo celebrado el 9 de agosto del aludido año, se hacía constar que el capellán mayor Laureano Oliver ofrecía por su devoción unos atriles de plata para el altar de Nuestra Señora de los Reyes que tenía casi acabados¹⁰. Con esa finalidad

establecía una serie de condiciones que debían ser observadas para que se hiciese efectiva esta donación. La primera se centraba en que no se pudieran prestar ni sacar fuera de la capilla, salvo si lo hacía el cabildo de la Santa Iglesia Catedral, pero siempre con conocimiento y acuerdo de los capellanes, advirtiéndole que, si ello no sucedía, se debían aplicar las penas y multas que tenía fijada la institución para estos casos. En segundo lugar, se prohibía que esas piezas se pudieran deshacer o consumir bajo ningún pretexto para convertir su plata en otra alhaja por mucha falta que hiciera a la capilla, ni tampoco hacer con ellas otros atriles, aunque fuesen mejores, permitiendo solo mantenerlas, aderezarlas y conservarlas en la misma forma e idea con que se entregaban. Además, determinaba el donante que debían servir de ordinario en dicho altar de la Virgen de los Reyes, a los que pasaban en propiedad y adorno, excepto los días en los que la capilla Real estilaba celebrar las funciones en el altar de San Fernando o en otro altar de la capilla, que junto a otras alhajas del altar mariano se disponían para mayor boato en dichas celebraciones. Y la tercera y última condición se centraba en el supuesto de que se faltase a alguna de las dos anteriores. En este caso, los atriles serían enajenados de la Capilla Real, pudiéndose entregar a la Santa Iglesia Catedral para el altar de la Virgen de la Antigua, o a los mercedarios para el convento de San José, o a la Compañía de Jesús para el altar de San Francisco Javier de su iglesia de la Casa profesa, sin que existiese entre estas instituciones un orden de prelación establecido sino simplemente la que primero los solicitase.

En consecuencia, los capellanes aceptaron dichas condiciones y recibieron las piezas, advirtiéndole que, si perecieran por incendio, saqueo, hurto o cualquier otra fatalidad “sin culpa, malicia o mala fe en este cabildo”, la Capilla Real solo debía tener la obligación de intentar recuperarlas en el mejor modo posible, siendo los sacristanes de esta institución los que debían correr con todos los gastos en caso de desaparecer sin ninguna causa conocida. Además, recalaban que

no se quebrantaría la condición impuesta sobre el préstamo, si dichas piezas se entregaban a un platero para aderezar o blanquear y este los prestase sin conocimiento de los capellanes “como algunas veces suelen hacerlo con las alajas de plata”. Finalmente, aclarados estos últimos términos, firmaron el acuerdo con el capellán mayor y determinaron que a continuación se recogiese la certificación del platero para que quedase constancia de la donación en el libro de autos capitulares. Un documento fechado el 18 de agosto y en el que se expone, no solo la autoría de la creación y su donante, sino también su peso, costo e incluso algunos detalles decorativos que caracterizarán a estos atriles.

El platero que firma dicha certificación es Manuel José Domínguez (doc. 1695-1739), sobre el que sabemos que inició su carrera artística a partir de su aprobación como maestro en 1704 y en su obrador, además de algunos familiares, se formaron otros renombrados plateros de la ciudad

como José de Villaviciosa¹¹. De su creatividad se sabe poco, siendo su obra más relevante el frontal de una de las credencias de esta misma capilla, donado en 1739 por el capellán Pedro Gallardo¹².

En el certificado de los atriles, Domínguez deja constancia de su peso, unos 51 marcos, 2 onzas y 1 real, y de su coste que se elevó a 141 pesos escudos, unas cifras que avalan la importancia de la dádiva¹³. No obstante, seguidamente hay una referencia a la identificación de los atriles que no coincide con las piezas conservadas. Dice en concreto que tenían una coronación compuesta por dos ángeles, en uno portando un corazón con el monograma del JHS y en el otro un sol con el de María. Sin embargo, en la actualidad, los atriles no presentan dichos remates sino dos roleos enmarcando un montículo sobre el que se levanta un castillo entre dos leones rampantes, símbolos de la heráldica real. Una diferencia que nos podría llevar a pensar en dos hipótesis: la primera, que fueran piezas diferen-



Fig. 1. Manuel José Domínguez. Atriles de la Virgen de los Reyes. Platería. 1717. Capilla Real. Sevilla. España.
© Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.



Fig. 2. Manuel José Domínguez. Detalles del frente y de la trasera de uno de los atriles de la Virgen de los Reyes. Platería. 1717. Capilla Real. Sevilla. España. © Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.

tes y la segunda, que pudiera ser el resultado de una reforma posterior. Y creemos más bien en esta última posibilidad, ya que, además de que son piezas barrocas propias de esos años, en el inventario de 1762 se registran los atriles donados por el capellán Laureano Oliver con el mismo peso y precio descrito en la certificación¹⁴, cuanto más, sabemos que fueron reformados en 1728 por Andrés Palomino¹⁵. Quizás, en ese momento se produjo este cambio de iconografía debido a la necesidad de utilizarlos también en el altar de San Fernando durante las fiestas celebradas por el estreno de su urna relicario al año siguiente, consiguiendo así una identificación clara con la institución, a sabiendas de que la reforma no estaba prohibida en el compromiso firmado años atrás. No obstante, sí aparecen ángeles repujados en todas las chapas de plata que cubren estas piezas, los cuales conectan a la perfección con los remates descritos. En concreto, se reproducen regordetes angelotes portando filacterias entre carnosa flora y hojarasca, enmarcando y señalando diferentes elementos simbólicos y alegóricos

marianos, que recuerdan las virtudes de la Virgen María, especialmente las vinculadas con su inmaculada concepción y con la advocación mariana de los Reyes. Un complejo programa que se acompaña de referencias latinas recogidas en las filacterias y que están tomadas de la literatura mariana tradicional.

El primero de los atriles presenta en su frente, donde se posa el misal, un grueso angelote sobre un carnosio roleo que sujeta con su mano derecha un espejo al que alude la inscripción recogida en la filacteria que porta con la otra. En concreto, se lee *ESPECVLVM SINE MACVLA DEI MAIESTATIS* (“Inmaculado espejo de la majestad de Dios”), cita extraída del Libro de la Sabiduría (7, 26) y que viene a reafirmar el concepto inmaculado de María. En el respaldo del atril, en una disposición similar en el panel rectangular, hallamos otro angelote, entre hojas y flores, que señala un edificio e igualmente porta una filacteria que nos aclara la interpretación de dicha iconografía. La inscripción dice *“TV TOTIVS BEATISSIMAE TRINITATIS NOBILE TRICLINIVM”*, refiriéndose al verso

tomado del Salterio de la Virgen de San Buenaventura “Tu Templum, et Sacrarium Spiritus Sancti: totius Beatissimæ Trinitatis nobile triclinium” (“Tú Templo y Sagrario del Espíritu Santo: el noble triclinio de la Santísima Trinidad”). Esta es la razón del porqué el ángel señala el templo lateral, de discreta arquitectura y torpe resolución de su perspectiva, propia de un dibujante poco habituado a recrear espacios en profundidad. En los laterales triangulares vuelve a reproducir la vegetación y los ángeles señalando otros dos símbolos marianos. En uno de ellos, aparece en su base un gran roleo de hojas carnosas donde se posa el angelito que con su mano izquierda porta la filacteria y con la derecha señala un sillón del tipo frailer, reproducido nuevamente en una perspectiva algo forzada. Y si bien el trono siempre aludió en las letanías lauretanas a la jaculatoria de la *Sedes Sapientae*, aquí en la cartela desplegada recoge la sentencia “TV CVM FILIO TVO SEDES AD DEXTERAM PATRIS” (“Tú con tu hijo sentado a la derecha del Padre”), aludiendo claramente a la advocación de los Reyes de la titular de la capilla. En el otro lateral, de manera bastante parecida, el ángel en esta ocasión señala



Fig. 3. Manuel José Domínguez. Detalles de los laterales de uno de los atriles de la Virgen de los Reyes. Platería. 1717. Capilla Real. Sevilla. España. © Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.

una copa y en su filacteria se lee la letanía lauretana “VAS INSIGNE DEVOTIONIS” (“Vaso insigne de devoción”), igualmente tomado del Cantar de los Cantares. Finalmente en la frontalera de la parte delantera, bajo el soporte del atril, aparece una tumba abierta enmarcada por dos ángeles, los cuales portan las siguientes filacterias con las epigrafías latinas: en una “EXALTATA EST SANTA



Fig. 4. Manuel José Domínguez. Detalle de la parte baja frontal de uno de los atriles de la Virgen de los Reyes. Platería. 1717. Capilla Real. Sevilla. España. © Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.



Fig. 5. Manuel José Domínguez. Detalles del frente y de la trasera de uno de los atriles de la Virgen de los Reyes. Platería. 1717. Capilla Real. Sevilla. España. © Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.

DEI GENITRIS” y en la otra “SVPER COROS ANGE-LORVM AD CAELESTIA REGNA”, ambas oraciones recogidas del oficio de la Asunción de la Virgen, festividad de la titular del templo, y que vendrían a significar “La Santa Madre de Dios ha subido, sobre coros de ángeles, al reino celestial”, de ahí que la tumba abierta centre esta recreación iconográfica.

El segundo atril muestra en el frente donde se coloca el misal una composición similar a la anterior, aunque ahora el grueso angelote, entre hojarasca y abullonadas rosas, toma la filacteria con la frase “TV PARADISI IANVA” y señala un pórtico formado por columnas salomónicas y un frontón recto, roto y con un florón central. Una composición iconográfica que hace referencia claramente a la letanía *Ianua Coeli* y que aquí utiliza la interpretación de Anastasio de Antioquía que llama a María “escalera del cielo, puerta del paraíso, trámite de unión entre los hombres y Dios”¹⁶. Volviendo de nuevo al salterio de San Buenaventura, encontramos en la parte trasera un angelote sobre una base de hojas y margaritas, que porta la filacteria y señala lo que viene a ser el arca de

Noé, torpemente resuelta su perspectiva, sobre la que aparece la paloma con la rama de olivo que alude el texto bíblico del Diluvio universal. La inscripción latina que se recoge en la cartela desenrollada se lee “TV ARCA PIETATIS ET GRATIAE”, sentencia extraída de la aludida oración franciscana “Tú eres arca de piedad y gracia, y verdadera misericordia”. En uno de los laterales del atril, el ángel señala una estrella y en la filacteria se reproduce “AVE STELLA MATUTINA PECCATORUM MEDICINA” (“Ave estrella de la mañana, medicina de los pecadores”), tomado del oficio de la Virgen y de las letanías, al igual que la representación del otro lateral, donde otro angelote señala ahora una rosa abullonada y en su cartela se lee “ROSA MISTICA ET QUASI FLOS ROSARIVMS VERNIS” (“Rosa mística y como flor en primavera”), texto del Eclesiastés (50, 8) y recogido también en las letanías. Finalmente, en la base del frente, dos ángeles de pie señalan la vara florida que se yergue en el centro y que alude a la elección milagrosa de José como esposo de María, interpretación que se reafirma en las inscripciones de sus respectivas filacterias donde se recogen dos pasajes del evangelio de

san Mateo. En una de ellas se lee “CVM ESSET DESPONSATA MATER IESU MARIA IOSEPH”, (“Estando desposada María, Madre de Jesús, con José”, Mt 1,18), y en la otra “JOSEPH FILI DAVID NOLI TIMERE ACCIPERE MARIAM CONJVGEM TVAM” (“José, hijo de David, no temas en recibir a María como tu esposa”, Mt 1, 20).

2. LOS ATRILES DE SAN FERNANDO

La otra pareja de atriles argénteos, que guarda la Capilla Real, es la del altar de San Fernando, ubicado delante de su urna relicario en la parte central de este recinto. Un ámbito de culto que se planteó tras la canonización del santo rey en 1671, momento a partir del cual este altar tuvo su propio ajuar litúrgico, en el que se encontraba una pareja de atriles de madera dorada, quizás los antiguos de la Virgen de los Reyes, pues los capellanes en 1706 los describen “de palo tan mal parecidos y viejos”. Será entonces cuando se proponga la hechura de otros en plata con diferentes alhajas y joyas que estaban inservibles, encomendándose su gestión al secretario Juan José Illanes¹⁷. Sin embargo, este



Fig. 6. Manuel José Domínguez. Detalles de los laterales de uno de los atriles de la Virgen de los Reyes. Platería. 1717. Capilla Real. Sevilla. España. © Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.

se lamentaba el 3 de noviembre de 1708 que aún no se había realizado nada y proponía que fueran devueltas las prendas de plata y las joyas que se habían sacado para este fin, paralizándose por lo tanto este primer intento de promover unos atriles argénteos¹⁸. Además, cuando el capellán mayor Oliver entregó su donación estudiada, los antiguos

99



Fig. 7. Manuel José Domínguez. Detalle de la parte baja frontal de uno de los atriles de la Virgen de los Reyes. Platería. 1717. Capilla Real. Sevilla. España. © Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.

atril de la Virgen de los Reyes donados por el capitán Mendoza tampoco pasaron al culto de este altar, pues, según acuerdo capitular del 1 de octubre de 1717, estos se invirtieron en las lámparas, el simpecado y el frontal que serían labrados por Juan Laureano de Pina¹⁹.

No será hasta pasado el tiempo, tras la definitiva colocación de la urna de San Fernando en este altar en 1729, cuando se haga realidad este anhelo. De hecho, del sobrante de lo que el rey Felipe V dispuso para la fiesta del traslado del cuerpo del santo rey a la urna argéntea en ese año, se financiaron en parte dos atriles, los cuales fueron encargados por el cabildo catedralicio, quien había gestionado dicho festejo, tal y como se recordó en la reunión del 18 de agosto de 1734. En ese día, el capellán mayor expuso que los arcedianos de Sevilla y Carmona, Gabriel Torres de Navarra y José Manuel de Céspedes y Federigui, habían enviado en nombre de su cabildo “dos atriles de plata nuevos para el altar de Sn. Fer.^{do}, dando a entender se han hecho del residuo que quedo de dinero que su Mag.^d el Rey Ntro S.^{or} libró para la traslación del Cuerpo de Sn. Fer.^{do} a las urnas, en que oy está, y que también avian contribuido algunos devotos para lo que faltava para su perfección”²⁰. Por lo tanto, con dicho remanente y limosnas se hacían realidad unas piezas litúrgicas manifiestamente necesarias para el culto en dicho altar, especialmente tras alzarse allí la magistral urna de Pina, tal y como se expresaron los capellanes el 8 de septiembre siguiente²¹.

Una información que podemos completar con la documentación custodiada en la contabilidad catedralicia. Según se registra en el recibo de estos atriles, el 23 de diciembre de 1734 Gabriel Torres de Navarra ajustó el pago de su hechura y plata con los plateros Tomás Sánchez Reciente y Manuel Guerrero de Alcántara, recibiendo cada uno por un atril 150 pesos escudos²². Por lo tanto, gracias a esta anotación sabemos que el encargo recayó en los plateros que estaban al servicio de la catedral. En efecto, Tomás Sánchez Reciente (1689-1776), comenzó su carrera artística trabajando en el altar

de plata catedralicio a partir de 1725, luego por su condición hidalga alcanzó el cargo de platero real en 1730 y logró alzarse también con el puesto de platero episcopal del arzobispo Salcedo y Azcona, para quien realizó toda la platería de la renovada capilla de la Antigua²³. Una creatividad artística que abandonó a partir de 1751, cuando fue nombrado director de la Casa de la Moneda de Bogotá, adonde se trasladó y murió en 1776. Por su parte, Manuel Guerrero de Alcántara (doc. 1717-1749) era discípulo y sobrino de Juan Laureano de Pina, a quien ayudó a concluir la urna de San Fernando, y tras la muerte de su maestro heredó su taller y se convirtió en el platero de referencia para el cabildo catedralicio, trabajando también en el altar de plata desde 1725 y ocupando su plaza de platero desde 1739 hasta su muerte en 1749²⁴.

Unos plateros que, además, eran sobradamente conocidos para Gabriel Torres de Navarra, en quien recayó la responsabilidad de gestionar la referida obra del altar de plata²⁵. De hecho, creemos que estos dos atriles se insertan dentro de este mismo proceso creativo, ya que los referidos datos contables se incluyen entre otros pagos por piezas de dicho altar. Por ello, si tenemos en cuenta esta última cuestión, no nos parece des-

100



*Fig. 8. Tomás Sánchez Reciente. Atril de San Fernando y su marca de autoría. Platería. 1734. Capilla Real. Sevilla. España.
© Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.*



Fig. 9. Manuel Guerrero de Alcántara. Atril de San Fernando y su marca de autoría. Platería. 1734. Capilla Real. Sevilla. España. © Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.

cabellado pensar que detrás del diseño de los atriles estuviera Domingo Martínez, verdadero ideólogo de la referida obra eucarística, la cual dejó plasmada sobre lienzo en 1743 coincidiendo con su conclusión²⁶. En definitiva, si consideramos que el pintor y arquitecto catedralicio estuvo tras su diseño, es indiscutible que tuvo presentes los referidos de Francisco de Alfaro, si bien transformados gracias a una decoración vegetal y simbólica propia de los gustos dieciochescos. Así pues, sobre una plataforma rectangular con costillas, y recorrido por un rico friso de roleos florales, se levanta el atril propiamente dicho, de líneas rectas y con un frente para el misal donde se reproduce la heráldica real entre una panoplia formada por lanzas, estandartes y diferentes armas con símbolos islámicos. Estos, sin duda, vienen a representar los trofeos clásicos de victoria sobre los musulmanes que igualmente se disponen en los laterales triangulares y en la parte trasera, aquí centrado y pisado por un león rampante. Una simbología que fue tradicional durante el Barroco en la capilla Real, ya que venía a poner en valor al santo rey como conquistador y restaurador de la ciudad de Sevilla. Además, esta

iconografía militar triunfalista recuerda en mucho a la que el propio Domingo Martínez formuló en 1723 para las barandas de la capilla Real, donde dichos triunfos y heráldicas también están dentro de su repertorio ornamental, lo que vendría a reafirmar su posible autoría del diseño²⁷.

Igualmente, interesante es el marcaje que presentan ambas piezas. Como hemos comentado, cada orfebre ejecutó un atril y posiblemente para que quedase constancia de ello, ambos dejaron estampada su marca de autoría en varias ocasiones. Algo normal en el mundo de la platería si no fuera porque, en este momento en Sevilla, su aparición aún se hacía de rogar. De hecho, será ahora cuando Manuel Guerrero de Alcántara comenzó a utilizar su punzón MAN^o/



Fig. 10. Tomás Sánchez Reciente. Detalles del frente y la trasera del atril de San Fernando. Platería. 1734. Capilla Real. Sevilla. España. © Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.

GVE^o, inserto en un rectángulo, bien conocido por la historiografía y que aparece en su atril²⁸. De igual manera lo hace con el suyo Tomás Sánchez Reciente y es aquí donde viene la novedad. Este estampó dos punzones, por un lado, un monograma compuesto por una S y una Z superpuestas, que evidentemente hacen alusión a su primer apellido, y junto a él, indistintamente a su derecha, a su izquierda o en la parte superior, una flor de lis, que hace referencia indudablemente a su condición de platero real. Unas marcas que no se habían asociado a este platero y que ahora, ante la documentación expuesta, no tenemos la menor duda de que fue la que utilizó en un primer periodo. Además, esta conclusión viene a reafirmar la atribución que se le hizo en su día del dibujo del arco que el gremio de plateros levantó para la entrada de Felipe V en Sevilla en 1729, donde aparece el mismo monograma, aunque sin la flor, algo que justificamos porque su nombramiento como platero real se llevó a cabo un año después²⁹. Unas marcas de autoría que solo han aparecido en esta pieza, pues en las obras que realiza en estos años, tanto en el

altar de plata como en la capilla de la Antigua, no vuelve a emplearlas, siendo a partir de la década de 1740 cuando las sustituya por la de RESIENTE, la cual será heredada por su hijo Eugenio³⁰.

3. CONCLUSIÓN

En definitiva, con el estudio de estas dos parejas de atriles podemos constatar la importancia que tienen las fuentes documentales para conocer la historia de las piezas de platería y llegar así a conclusiones en torno a su estilo y marcaje. De ahí que, en el caso de la primera, gracias a la localización de su autor, podemos profundizar en su creatividad, siendo además un testimonio de la complejidad y riqueza iconográfica que puede mostrar la orfebrería barroca. Pero no lo es menos la información recopilada sobre la segunda pareja, la cual había mantenido también su anonimato y ahora podemos afirmar que fueron obras ejecutadas por reputados orfebres y posiblemente diseñadas por Domingo Martínez, uno de los grandes creadores del Barroco sevillano.

102

NOTAS

¹POMAR, Pablo. "El uso litúrgico de los atriles de altar en el culto católico de ámbito hispano". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia: Editum, 2012, págs. 475-490.

²Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS). Fondo capitular. *Autos de 1506*, leg. 7053, fol. 156. Estos atriles fueron pintados y dorados por Antón Pérez en 1549. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. "La platería de la Catedral de Sevilla". En: VV.AA. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1985, págs. 622-623, nota 180.

³Ibidem, págs. 622-623.

⁴SANZ, María Jesús. "Vicisitudes del ajuar de plata de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 22 (2010), pág. 197.

⁵SANZ, María Jesús. *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1976, tomo II, pág. 185.

⁶LAGUNA, Teresa. "Una capilla mía que dicen de los Reyes. Memoria de la capilla Real de la catedral mudéjar, la aljama cristianizada, de Santa María de Sevilla". En: JIMÉNEZ, Alfonso (Coord.). *XIX Edición del Aula Hernán Ruiz, 2012 "La Capilla Real"*. Sevilla: Catedral de Sevilla, Aula Hernán Ruiz, 2012, págs. 175-233.

⁷LAGUNA, Teresa. "El Imperio y la Corona de Castilla: la visita de la capilla de los Reyes de Sevilla en 1500". En: COSMEN, María; HERRÁEZ, María Victoria y PELLÓN, María (Coords.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja Edad Media*. León: Universidad de León, 2009, págs. 217-238.

⁸Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), Protocolos Notariales de Sevilla, 3559, fols. 191-202.

⁹ACS. Fondo Capilla Real, caja 3, expediente n.º 1, *Inventario de 1652*, s. f.

¹⁰ACS. Fondo Capilla Real, libro 9. *Autos de 1716-1725*, fols. 33-35.

¹¹CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Tabapress, 1992, págs. 134, 361. ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique. *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2006, págs. 60-61.

¹²Esta información fue dada por su sobrino Juan Sánchez Gallardo el 31 de mayo de 1760. ACS. Fondo Capilla Real, libro 12, *Autos de 1745-1760*, fol. 282. Presenta además su punzón DOMIN/GUES. SANZ, María Jesús. *La orfebrería...* Op. cit., págs. 189-190.

¹³Pesan unos 6 kilogramos cada uno.

¹⁴ACS. Fondo Capilla Real, libro 97, expediente n.º 8, *Inventario de 1762*, s. f.

¹⁵ACS. Fondo Capilla Real, libro 69, *Cuentas de fábrica 1695-1749, data de 1728*, fol. 177. Cobró 150 reales por esta intervención y la de unos blandones.

¹⁶PÉREZ, Marco Antonio. "La simbología de la Inmaculada". En: PAREJA, Enrique (Coord.). *Inmaculada, 150 años de la Proclamación del Dogma*. Córdoba: Cajasur, 2004, pág. 74.

¹⁷ACS. Fondo Capilla Real, libro 7, *Autos de 1692-1709*, fol. 200.

¹⁸Ibidem, fol. 241v.

¹⁹ACS. Fondo Capilla Real, libro 9, *Autos de 1716-1725*, fols. 37-41. Sobre estas obras de Pina ver PALOMERO, Jesús. "La platería...". Op. cit., págs. 612-614.

²⁰ACS. Fondo Capilla Real, libro 11, *Autos de 1733-1745*, fol. 29.

²¹Ibidem, fols. 30-31v.

²²ACS. Fondo capitular, caja 12412, n.º 1. *Pagos y libramientos varios*, s.f.

²³CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Cinco siglos...* Op. cit., pág. 384. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. "Los Sánchez Reciente, una familia de plateros del Setecientos sevillano". En: RIVAS, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia: Editum, 2007, págs. 331-346. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. "Tomás Sánchez Reciente en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada (Granada)*, 52 (2021), págs. 275-292.

²⁴CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Cinco siglos...* Op. cit., págs. 366-367.

²⁵SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. *El altar de plata de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, (en prensa).

²⁶QUILES, Fernando. *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla: Diputación Provincial-Universidad Pablo de Olavide, 2007, pág. 114.

²⁷ARANDA, Ana. "Diseños para las barandas de la Capilla Real". En: PLEGUEZUELO, Alfonso (Coord.). *Domingo Martínez en la estela de Murillos*. Sevilla: Fundación el Monte, 2004, págs. 224-225.

²⁸CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Cinco siglos...* Op. cit., pág. 367.

²⁹SERRERA, Juan Miguel; OLIVER, Alberto y PORTÚS, Javier. *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*. Sevilla: Fundación Focus, 1989, pág. 249.

³⁰Esta marca la hallamos en el ostensorio de la parroquia de Oliva de la Frontera, fechado en dicho año. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. Badajoz: Diputación provincial de Badajoz, 2008, tomo 2, pág. 690.

PLATERÍA EN HONOR AL EMPERADOR CARLOS V Y SU TRIUNFO EN LA JORNADA DE TÚNEZ

SILVERWARE IN HONOUR OF EMPEROR CHARLES V AND HIS TRIUMPH AT THE CONQUEST OF TUNIS

Resumen

La victoria de las tropas imperiales en Túnez en 1535 constituyó un hito decisivo en la política mediterránea de Carlos V frente al enemigo turco. Además, la hazaña contribuyó a la glorificación de su persona, equiparando sus logros a los de otros personajes históricos anteriores. La creación de obras decorativas de carácter conmemorativo como medallas y objetos en plata e incluso tapices materializa la trascendencia de este triunfo militar.

Palabras clave

Artes decorativas, Carlos V, Jornada de Túnez, Platería.

Alicia Sempere Marín

Universidad de Murcia, España.

Investigadora predoctoral FPU del Ministerio de Universidades en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. Ha sido becaria en el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su principal línea de investigación se centra en la agencia artística femenina en la Europa Habsburgo durante el siglo XVI, así como en la creación, usos e intercambios de objetos suntuarios en ese contexto.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 12/IV/2022
Fecha de revisión: 16/V/2022
Fecha de aceptación: 16/V/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

The victory of the imperial troops in Tunis in 1535 was a decisive milestone in the Mediterranean policy of Charles V against the Turkish enemy. Furthermore, the feat contributed to the glorification of his figure, matching his achievements with those of previous historical characters. The creation of decorative and commemorative works such as medals and other objects in silver and even tapestries materialises the significance of this military triumph.

Keywords

Charles V, Conquest of Tunis, Decorative arts, Silverware.

ORCID: 0000-0002-7210-295X

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0008>

PLATERÍA EN HONOR AL EMPERADOR CARLOS V Y SU TRIUNFO EN LA JORNADA DE TÚNEZ

En 1535, Túnez se encontraba en manos del Imperio Otomano tras la ocupación del almirante Barbarroja ocurrida unos meses antes¹, y que tuvo como consecuencia la deposición del sultán hafsí Muley Hassan del trono. La idea de lanzar expediciones imperiales hacia

Argel y Túnez ya se barajaba, al menos, desde 1532², pero no fue hasta que Túnez fue tomada el 19 de agosto de 1534 que Carlos V decidió concretar y ejecutar los planes de campaña militar hacia el norte de África³. Estos se materializarían en la Jornada de Túnez, cuyos prepara-

105



Fig. 1. Judocus de Vos según cartón de Jan Cornelisz Vermeyen. Batalla campal y marcha contra Túnez. Tapiz. 1712-1721. Kunsthistorisches Museum. Viena. Austria. © Kunsthistorisches Museum.

rativos comenzaron el mes de septiembre de ese mismo año⁴. Fue una de las expediciones más importantes y costosas del siglo XVI en el contexto Mediterráneo, calculándose que llegó a costar en torno a un millón y medio de ducados que mayormente asumieron las arcas de Castilla y Aragón⁵. El encuentro personal de Carlos V con Muley Hassan se produjo a finales de junio de 1535 y la unión entre ambos quedó establecida con un intercambio de regalos: mientras que Carlos le ofreció dinero y ricas sedas, Hassan le hizo entrega de una yegua castaña⁶.

La armada imperial había partido desde Cartago, procedente de Barcelona, a mediados del mes de junio y como acompañantes se embarcaron historiadores, poetas y el pintor de la corte del emperador Jan Cornelisz Vermeyen⁷. Exactamente un mes después, se tomó control de la fortaleza y puerto de La Goleta, punto estratégico como llave a la ciudad de Túnez, que finalmente acabó cayendo el 24 de julio⁸. Durante los tres días en que se libró la batalla final, se produjo asimismo un saqueo⁹. La alianza de victoria se selló con presteza a través de un tratado de vasallaje en el que Carlos V imponía sus condiciones al reestablecido sultán quien, entre otros requisitos, debía efectuar el pago anual de parias y ceder al control español la fortaleza de La Goleta. Se establecía así un pacto diplomático entre Carlos V, quien fuera entonces el emperador de la cristiandad, y un gobernador musulmán, unidos para lograr la derrota del enemigo turco. Sin embargo, esta cooperación, que llegó prácticamente a ser percibida en términos de amistad, realmente consistía en el despliegue de la grandeza y generosidad del emperador para con el vasallo, que, aunque con respeto, siempre fue tratado en términos de inferioridad¹⁰.

Resulta interesante comprobar que, frente al esfuerzo propagandístico por reflejar esta gesta como una nueva cruzada de la cristiandad contra el enemigo infiel, la diplomacia interreligiosa fue precisamente un factor clave. La hazaña

concluyó con el establecimiento de un protectorado en Túnez, y la intervención de Carlos V no fue planteada en calidad de conquista, sino que su actuación fue la de un justo defensor de la legitimidad dinástica del sultán hafsi¹¹. Por supuesto, este acontecimiento contribuyó a una mayor glorificación del emperador. Fue el momento crucial y definitivo en la creación de la imagen de Carlos V como héroe militar, asimilándose al héroe clásico, y como tal fue recibido en numerosas ciudades italianas a su regreso de las costas tunecinas, desde Palermo y Mesina hasta Lucca, pasando por Nápoles, Roma, Florencia y Siena¹². En palabras de F. Checa, es ahora cuando “cristaliza el mito del Emperador como renovador de la antigua grandeza romana y como nuevo Escipión”¹³. Y así, como un nuevo Escipión vencedor en las tierras de Cartago, Carlos V llegó a ser recibido en Roma por el propio papa Paulo III¹⁴.

106



Fig. 2. *Girolamo di Tommaso da Treviso (atribuido) según dibujo de Giulio Romano. Escudo con la Toma de Carthago Nova. Madera, lienzo, oro y pigmento. c. 1535. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia. Estados Unidos. © Philadelphia Museum of Art.*

En el contexto de ese recorrido triunfal por Italia se enmarca la realización de un interesante escudo de parada, conservado hasta fecha reciente en el Philadelphia Museum of Art¹⁵. En él se representa precisamente el momento de la toma de Carthago Nova, actual Cartagena, en el año 209 a.C. a manos de Publio Cornelio Escipión en el marco de la Segunda Guerra Púnica. La realización de este escudo, datada en torno a 1535 y atribuida a Girolamo di Tommaso da Treviso, se puede vincular al carácter conmemorativo y ceremonial de los triunfos del emperador en la empresa tunecina. Su diseño está basado en un dibujo original de Giulio Romano conservado en el Musée du Louvre¹⁶, el cual forma parte de una serie sobre las gestas de Escipión diseminada entre esta y otras instituciones. Estos diseños fueron utilizados como modelo en repetidas ocasiones y gozaron de una amplia difusión, encontrando la escena de la toma de Cartagena reproducida en grabados del alemán Georg Pencz en el año 1539, conservados en Nueva York, Los Ángeles o Ginebra¹⁷.

La relevancia de estos dibujos ejecutados por Romano quedará plasmada en la realización, a partir de los mismos, de series de tapices sobre las conquistas y triunfos de este general romano, una de ellas adquirida por María de Hungría al marchante Erasmus Schetz en 1544 con la marca de Bruselas Brabante, propiedad de Patrimonio Nacional. La relación de la temática con la victoria de Carlos V en Túnez, ocurrida unos años atrás, sirvió además para consolidar el mensaje hegemónico y dinástico que María de Hungría quería transmitir en el Palacio de Binche a través de la posesión y despliegue de esta y otras series de tapices, que fueron heredadas en gran parte por Felipe II a su muerte¹⁸. El primer paño, el asalto a Cartagena, representa de forma fidedigna, respecto al dibujo de Romano, la escalada de las tropas a los bastiones de la ciudad¹⁹.

Basada igualmente en un dibujo atribuido a Giulio Romano, conservado en el Teylers Museum



Fig. 3. Anónimo italiano según dibujo atribuido a Giulio Romano. Rodela de la Apoteosis de Carlos V o Plus Ultra. Acero, plata y oro. c. 1535-1540. Patrimonio Nacional. Real Armería. Madrid. España. © Patrimonio Nacional.

de Haarlem²⁰, se realizó en Italia la rodela de parada conocida como de la Apoteosis de Carlos V, o Plus Ultra. La representación del emperador *all'antica*, con atuendo romano, encarna a la perfección el ideal de Carlos V como héroe clásico que se consolidó tras la campaña de Túnez y antes del desastre de Argel, en 1541. Conservada en la Real Armería, en esta rodela aparece Carlos victorioso, nuevamente como encarnación de Escipión o incluso del propio Hércules, quien aparece acompañándolo y sosteniendo las dos columnas que forman parte del emblema del emperador, completado por el escudo que sostiene la figura de la Victoria donde se lee con toda claridad "PLVS VLTRA"²¹, mientras la Fama corona al emperador con laurel. Junto a Hércules, Neptuno simboliza el poder imperial y su expansión a través de los mares. Finalmente, en un primer plano, una figura aparece recostada con una cornucopia y un cántaro del que mana agua, y a su lado se observa a una mujer arrodillada atada a un tronco de palmera sobre

el que se dispone un turbante, simbolizando esa victoria en la empresa tunecina frente al enemigo turco²². La factura y el diseño de la ornamentación de la rodela, realizada en plata y oro, transmite los valores antiquizantes que definen la iconografía del emperador en esta fase africana. La concepción de su propia figura se retrotrae a modelos escultóricos grecolatinos y, junto al águila bicéfala que sobrevuela la escena, crea una imagen simbólica, visualmente muy poderosa y persuasiva de Carlos V como líder de un imperio victorioso que gracias a él no deja de extenderse “más allá”.

La asociación de esas referencias al héroe clásico en torno a la figura del emperador abarcó todas las manifestaciones artísticas posibles, sin embargo y continuando con el caso de las rodela, conviene hacer mención de un ejemplar citado por F. Checa conservado en la Hofjagd- und Rüstkammer de Viena. Este fue realizado hacia la misma fecha que la célebre rodela de parada de la Gorgona Medusa por Filippo y Francesco Negroli en acero, plata y oro en el año 1541, en Milán, ya tras el fracaso de la campaña en Argel²³. En el ejemplar de Viena, circundando la cabeza de Medusa, aparecen alegorías de la Victoria, la Guerra, la Fama y la Paz, entre las que hacen su aparición personajes caracterizados por su halo heroico como Judith, Sansón y David, además de Hércules. Rodeando la composición, en una orla decorativa, se incluyen los bustos de cuatro generales romanos, todos ellos igualmente victoriosos en tierras africanas: Escipión, Julio César, Augusto y Claudio²⁴. Otra pieza relacionada con la factura de los mismos artífices italianos, realizada en 1545, y que merece la pena no dejar de mencionar, es una borgoñota realizada en acero con decoraciones en oro en la que aparecen nuevamente la Fama y la Victoria, agarrando cada una de un lado la barba de un musulmán²⁵.

En todo momento se debe tener en cuenta que en ese afán de representación heroica *all' antica*,

las armas y armaduras se presentaron como objetos indispensables para la construcción de ese tipo de imágenes, convirtiéndose en auténticas piezas de coleccionismo que reflejaban las nuevas modas antiquizantes. Fue prolífica la producción de cascos, armaduras, borgoñotas y rodela y, como se ha visto, especialmente estas últimas resultan de gran interés al tener el potencial de ser espacios en los que plasmar escenas narrativas o motivos ornamentales de todo tipo. La inspiración en la obra de artistas de fuerte raigambre clásica, como el mencionado Romano, será muy destacada, y se piensa que en sus diseños está la base para la realización de otras piezas, como el juego de rodela y borgoñota en acero, plata y oro, datado ya en torno a 1560-1565 y realizado de nuevo, al parecer, en el taller milanés de los Negroli. En la superficie de la rodela, un combate a las puertas de Cartago remite, según Soler del Campo, al final de la Tercera Guerra Púnica, que terminó con el episodio de asedio y destrucción de la ciudad a manos de Publio Cornelio Escipión Emiliano, nieto adoptivo de Escipión el Africano, con quien se había equiparado décadas atrás Carlos V²⁶. La impronta de Romano se aprecia en otros escudos de parada con base de madera además del mencionado más arriba, como los conservados en el MET y el Louvre²⁷, ambos igualmente atribuidos a la factura en Mantua de Girolamo da Treviso hacia 1535, con similar empleo de las técnicas de grisalla y dorado. El del MET relaciona nuevamente la escena bélica de la cara interna de su escudo con la historia de Escipión, por lo que no resultaría extraño que la producción de todos ellos esté relacionada.

Las artes decorativas jugaron un papel importante en la configuración propagandística de la imagen del emperador, entrando en juego la conjunción de lo suntuario con el potencial de estas obras para contener cargas simbólicas como reflejo de la magnificencia del personaje. En consecuencia, el arte de la plata fue especialmente trabajado con este fin dando como

resultado piezas de aparato y ceremonia donde se plasman hazañas, triunfos, narraciones mitológicas o alegorías a modo de ostentación y conmemoración. Anteriormente se ha hecho referencia a rodela decoradas con trabajos en plata, pero ahora queremos hacer mención de algunas piezas que van un paso más allá en el nivel de refinamiento de su factura, en la que la plata es el material predominante.

La primera de ellas no está directamente relacionada con la empresa tunecina, pero resulta de obligada mención dada su exquisitez y relevancia, y es la arqueta del convento de San Bernardo de Alcalá de Henares que fue cuidadosamente estudiada por C. Heredia y A. López-Yarto. La pieza, realizada ya durante el reinado de Felipe II probablemente por el platero real Manuel Correa²⁸, presenta ocho relieves narrativos con distintas escenas de la disputa de Carlos V contra los protestantes —algunos de ellos basados en la serie de grabados de Maarten van Heemskerck sobre los triunfos del emperador, entre los cuales se incluye uno sobre la victoria en Túnez²⁹— y constituye “un completo programa de exaltación de Carlos V como héroe virtuoso que se propone como espejo y como modelo para Felipe II”, a través de la conmemoración de momentos como el sometimiento de las ciudades y los príncipes de la Liga de Esmalcalda o el apresamiento de Juan Federico de Sajonia³⁰. La difusión de los grabados de Van Heemskerck será amplia y, en concreto narrando la última escena mencionada, ocurrida tras la batalla de Mühlberg, se halla en el MET una nueva rodela de hechura italiana profusamente decorada en oro y plata³¹.

Ya en cuanto al triunfo en la conquista de Túnez, nuevamente López-Yarto hace referencia a un interesante grupo de piezas, de las que lamentablemente no se han podido hallar reproducciones gráficas³². Se trata de un conjunto de tres copas formalmente muy similares entre sí, de las cuales una presenta la marca de Núremberg.

Aunque se desconoce su origen o procedencia, su realización se data en torno a 1535-1540 y pertenecen a la Orden Teutónica Alemana de Viena, al British Museum y al Museo de Stuttgart. Todas ellas narran a través de bajorrelieves diferentes escenas de la empresa africana de Carlos V y, además, la última mencionada cuenta con una tapa en cuyo interior se aloja un medallón en el que se representa al emperador armado y a caballo sobre sus enemigos, a quienes identificamos a través de sus escudos: Francia, el papa, los Medici, Inglaterra, Venecia y el Imperio otomano. Dada su fecha de realización, quizá se tratase de objetos celebrativos del acontecimiento realizados a modo de agasajo por parte de algunas ciudades³³.

Quizá en el caso que nos atañe, el ejemplo más representativo de la utilización conmemorativa de la empresa de Túnez en piezas de lujo y grandiosidad sea un juego de plata conservado en el Louvre. Nos referimos a un conjunto de jarro con fuente, una tipología empleada para el lavado de manos, que por su tamaño consistía en un espacio idóneo para plasmar escenas bélicas en la ornamentación. Sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, con la esté-

109



Fig. 4. Peeter de Weent. Bandeja y aguamanil de Carlos V. Plata dorada. 1558-1559. Musée du Louvre. París. Francia. © Musée du Louvre.

tica manierista, la decoración de estas piezas elaboradas en metales preciosos será enfática y verdaderamente compleja, convirtiéndolas, con toda probabilidad, en objetos sin utilidad práctica. Por el contrario, formarían parte de un ajuar de exhibición y ostentación en aparaadores³⁴. De entre todas estas piezas, unas de las más destacadas son el jarro y la fuente de Carlos V, también referidos como aguamanil y bandeja, ambos realizados en plata dorada.

A través de su marcaje, se ha datado la realización de estas piezas en torno a 1558 y 1559 en la ciudad de Amberes, a través del punzón de la mano coronada y la letra Z del ensayador, por lo que se trata de una obra de factura flamenca, ejecutada con una posterioridad de casi veinticinco años desde que sucedieran los hechos que en ella se narran. La marca de autoría, que anteriormente se ha tratado de leer como PK o RP³⁵, parece que se trata más bien de una composición a base de las iniciales PTR superpuestas, según recoge la información del catálogo digitalizado de la propia institución poseedora. Su identificación correspondería con la del orfebre Peeter de Weent (1498-1564) quien, siguiendo a González García, habría llevado a cabo un diseño libre de las escenas narradas tomando como punto de partida la obra del mencionado Vermeyen³⁶.

Una inscripción a modo de cartela en la parte central de la bandeja contextualiza sin lugar a duda las escenas que ilustran ambas piezas: "EXPEDITIO ET VICTORIA AFRICANA CAROLI V ROM IMP P F AVGVSTO 1535". A vista de pájaro, la superficie de la bandeja presenta de modo sintético distintas fases de la expedición. En el plano inferior, se puede observar el paso de las naves y la toma de La Goleta, y tras ello, la ciudad de Túnez, ubicada hacia el centro de la bandeja donde se observa el desembarco que viene acompañando del desplazamiento del ejército imperial, que rodea toda la composición. Llama la atención la representación de la vista urbana



Fig. 5. Peeter de Weent. Bandeja de Carlos V (detalle). Plata dorada. 1558-1559. Musée du Louvre. París. Francia. © Musée du Louvre.

de Túnez y, en general, la profusión en la decoración y el grado de detalle de esta, que no deja superficie vacía. La escena del tercio superior de la parte central de la bandeja está orientada en sentido opuesto y en ella se observan tropas enemigas, con estandartes de la media luna y camellos, en un paraje natural enmarcado por las ruinas de un acueducto romano. Una narración verdaderamente completa y singular que se acompaña con la superficie del borde de la bandeja, donde se aprecia el campamento militar, algunos enfrentamientos terrestres y, ocupando la mayor parte del espacio, la representación de la flota imperial entre cuyas embarcaciones se distinguen numerosos estandartes con águilas bicéfalas y cruces de Borgoña, entre otros. El reverso de esta impresionante pieza se encuentra ornamentado con motivos grabados de inspiración a la morisca, a base de lacerías entrecruzadas y formas vegetales estilizadas, propias de la estética manierista³⁷.

Por su parte, la decoración del aguamanil recoge los momentos finales de la empresa discutiendo a modo de friso alrededor de la pieza: las tropas regresando a las naves y cargando con los frutos del saqueo de la ciudad en fardos



Fig. 6. Peeter de Weent. Aguamanil de Carlos V (detalle). Plata dorada. 1558-1559. Musée du Louvre. París. Francia. © Musée du Louvre.

y baúles. Aparecen igualmente camellos y un grupo de cuatro turcos apresados caracterizados por sus largas túnicas, bigotes y turbantes. Acompañando el friso y realizados con esmalte coloreado, diversos mascarones y algunos elementos de panoplia nuevamente configuran una pieza donde la decoración es abundante. El pico del aguamanil adopta la figura de una mujer y a sus espaldas, por la cara posterior, hace su aparición un fauno apoyado sobre el asa, que tiene forma de serpiente. Un conjunto de rasgos que, en definitiva, enmarcan este juego en la estética manierista.

Con toda probabilidad Carlos V no fue la persona que se halla como responsable tras del encargo de estas dos piezas, ya que su datación nos remite a la fecha en torno a la que se produjo su fallecimiento, por lo que tampoco se trataría de un regalo de alguna ciudad al emperador. González García apunta a que se trataría en cambio de un obsequio de Amberes a Felipe

II, quien iba a visitar la ciudad, hecho que finalmente nunca ocurrió. Según Checa, la obra debe entenderse en el contexto de las celebraciones conmemorativas precisamente en torno a la muerte de Carlos V³⁸, cuando su figura de nuevo se somete a la heroización sobre la que se ha escrito más arriba. Al parecer, la obra fue poco después sorteada como premio en una lotería celebrada en esa misma ciudad flamenca, y se desconoce su destino posterior hasta su entrada en las colecciones del Louvre³⁹.

Cabe señalar que la bandeja de este juego ha sido objeto de copias con posterioridad, lo que da buena cuenta del valor, calidad y trascendencia de una pieza como esta. En el Museo Naval de Madrid se conserva una reproducción galvanoplástica en metal sobredorado de la bandeja⁴⁰, y otra similar ha podido ser localizada en el pro-



Fig. 7. ¿Anónimo toledano? Busto de Carlos V. Plata. Finales del siglo XIX - principios del siglo XX. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. España. © CERES. Ministerio de Cultura y Deporte.



Fig. 8. Alfred André (atribuido). Emperador Carlos V. Oro, esmalte, heliotropo, lapislázuli y perla. Último cuarto del siglo XIX. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Estados Unidos. © The Metropolitan Museum of Art.

pio Louvre⁴¹. Ambos ejemplares, susceptibles de ser datados entre los últimos compases del siglo XIX y los primeros del XX, se enmarcarían pues en la corriente de “revival” que, ante la pérdida de las últimas colonias españolas, llevará a cabo la rememoración de una de las épocas más gloriosas de la historia imperial hispánica. Este momento clave de conmemoración historicista de la figura de Carlos V tendrá por supuesto su reflejo en la producción de artes decorativas y, en ese sentido, hallamos ejemplos de obras modernas que en un momento se llegó a pensar incluso que fueran obras originales del siglo XVI.

Un caso significativo lo componen las figuras de busto del emperador, como la conservada en el Museo Lázaro Galdiano. A pesar de su evidente relación con el bronce realizado por Leone Leoni conservado en el Prado⁴², que el artífice debió tomar como fuente de inspiración, la obra presenta variaciones respecto de dicho modelo y, sobre todo, a juzgar por su técnica tosca y poco detallada que nada tiene que ver con la elegancia y minuciosidad de Leoni, Cruz Valdovinos concluye que se trata sin duda de una pieza moderna⁴³. El busto igualmente se relaciona con otro conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo —aunque este último de labor más cuidada— y se ha pensado que ambos estén vinculados con obradores de la ciudad manchega dado que, en el contexto de esa citada corriente de “revival”, fue precisamente Toledo, en su recuerdo como gloriosa ciudad imperial, uno de los más importantes focos de recuperación del estilo del siglo XVI en todo tipo de trabajos artísticos, entre ellos el de la plata⁴⁴. El busto de Toledo se relaciona con un platero apellidado Majadas que hacia 1900 realizó la pieza imprimiendo su marca y, tanto este como el del Lázaro Galdiano presentan una armadura inspirada en la empleada por Carlos V en Mühlberg. Además, en el ejemplar toledano, que aparece erróneamente fechado en su peana en 1575, los relieves representados decorando la superficie de las hombreras de la armadura están inspirados en el modelo del juego de borgoñota y rodela del taller de los Negroli más arriba mencionado que representaba de nuevo un combate entre cartagineses y romanos⁴⁵.

De forma relacionada a todo lo expuesto, se puede citar otra pieza de carácter muy singular, en este caso de joyería. Horcajo Palomero la recoge en su trabajo sobre imágenes de Carlos V y Felipe II en joyas como un ejemplar de gran calidad y, además, plenamente renacentista. La pieza en cuestión es un medallón realizado en oro esmaltado con una llamativa perla pinjante conservado en el MET que la autora, aunque



Fig. 9. Giovanni Bernardi da Castel Bolognese. Carlos V. Plata. c. 1535. Museo Nacional del Prado. Madrid. España. © Museo Nacional del Prado.

admite la falta de documentación concluyente que relacione su hechura con Leoni, atribuye a un orfebre italiano de primera línea⁴⁶. Asimismo, citando a otros anteriores como Y. Hackenbroch con su obra de referencia *Renaissance Jewellery* (1979), fecha la obra en 1535. El motivo es que Carlos, de perfil, con atuendo a la romana y corona de laurel, aparece descrito con letras en oro sobre lapislázuli como “CAROLVS V IMP AVG AFRICANVS”, lo que enmarcaría la pieza en ese momento de glorificación de su figura tras la victoria en la empresa tunecina. Sin embargo, actualmente la institución atribuye la autoría probable de la pieza al restaurador y conocido falsificador francés Alfred André (1839-1919). En cualquier caso, se trata de una pieza útil a fin de ilustrar nuevamente la iconografía de emperador africano de Carlos V a través del tiempo.

La efigie de Carlos V en esta interesante pieza de joyería está basada en la que refleja la medalla retrato realizada por Giovanni Ber-

nardi da Castel Bolognese tanto en el rostro, como en la armadura y en el manto, aunque la forma que presenta su vestimenta con el cuello plegado remite más bien al modelo del emperador laureado en las medallas de Leone Leoni, como la realizada en plata en 1549 que, a modo de reverso, tiene una escena de la Gigantomaquia⁴⁷. La medalla de Giovanni Bernardi que conserva el Prado, realizada en plata, nuevamente describe a Carlos como emperador africano y, en su reverso, unos personajes sometidos por soldados vestidos a la romana se arrodillan ante el protagonista entronizado. Un diseño que, sin embargo, se halla utilizado igualmente en las medallas de los papas Clemente VII, al servicio de quien trabajaba el italiano, y Paulo III⁴⁸. El artífice, que ya había realizado una medalla para Carlos V con motivo de su coronación imperial en Bolonia en 1530, realizó además dos entalles en cristal sobre la conquista de Túnez⁴⁹, y más tarde, una medalla vinculando esa victoria con la reciente guerra



Fig. 10. Jan Cornelisz Vermeyen. *La revista de las tropas en Barcelona (detalle)*. Cartón preparatorio para tapiz. 1546-1550. Kunsthistorisches Museum. Viena. Austria. © Kunsthistorisches Museum.

en Alemania⁵⁰. La imagen de Carlos V aparece igualmente asociada a la hazaña africana en la producción de jetones de bronce acuñados, con retratos de factura más tosca que en las medallas y, a modo de reverso, vistas de la costa tunecina y La Goleta sobrevoladas por un águila bicéfala. Las inscripciones hacen mención de la intervención divina, necesaria para la victoria, como se aprecia en dos ejemplares conservados en Madrid⁵¹.

La narración de la Conquista de Túnez, como se ha podido ver hasta ahora, fue ampliamente difundida de forma encaminada a la glorifica-

ción de la figura del emperador, apareciendo sus escenas, desde el desembarco hasta el regreso a costas sicilianas, incluso representadas al fresco por Giulio de' Aquili y Alexander Mayner acompañadas de grutescos, alegorías y narraciones mitológicas en un espacio tan singular como es el llamado Peinador de la Reina, el espacio habilitado en el entorno de los Palacios Nazaríes de la Alhambra de Granada en 1537 para convertirse en los aposentos de Isabel de Portugal⁵². Sin embargo, es a través de las tapicerías que definitivamente se configuró y consolidó la imagen oficial de la contienda, ya que estas obras artísticas, extraordinariamente apreciadas en la Edad Moderna frente a por ejemplo la pintura, tenían un gran valor material y simbólico como despliegue de magnificencia⁵³.

La costosa serie fue encargada en 1548 a Jan Cornelisz Vermeyen, quien contó con la colaboración de Pieter Coeke Van Aelst para el diseño y elaboración de los cartones, conservados en el Kunsthistorisches Museum de Viena. A partir de estos, la confección de los paños fue encargada al taller de Willem de Pannemaker, en Bruselas⁵⁴. La importancia de estos tapices queda patente en su envío a Londres en 1554, recién acabada su factura para su presentación, con motivo del enlace matrimonial entre el príncipe Felipe y María Tudor. Se produjeron más ediciones de la Empresa de Túnez y la que fuera encargada por María de Hungría se empleó durante años para engalanar el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en las festividades religiosas, al ser heredada por Juana de Austria a la muerte de su tía⁵⁵. Además, la Empresa de Túnez, junto a otras series, decoró el Palacio Real con ocasión del matrimonio de Felipe VI y doña Letizia Ortiz en 2004, al estilo de las celebraciones cortesanas de la Edad Moderna⁵⁶. En la actualidad, Patrimonio Nacional conserva diez de los doce paños originales de la serie que estuvo en poder de Felipe II, habiéndose perdido el octavo y undécimo⁵⁷.

En definitiva, se ha podido comprobar que la conquista de Túnez fue un evento asumido como clave en el aparato propagandístico en torno a la figura del emperador Carlos V hacia mediados del siglo XVI e incluso cómo la vital importancia del acontecimiento, configurador de la identidad heroica y gloriosa del personaje y por extensión del Imperio, perduró en el tiempo. La empresa de Túnez se planteó como un acto justo contra el enemigo, sin embargo, no se debe olvidar que esta y otras de las ocurridas en África fueron empresas efímeras que a los pocos años caerían en manos musulmanas debido precisamente al poco esfuerzo por mantenerlas, ya que en palabras de Rodríguez Salgado, el interés del emperador por el conflicto contra el islam “fue limitado a campañas breves y reactivas, sin seguir un plan sistemático de conquista”⁵⁸. Por este motivo, resulta más interesante aún observar el significativo calado que hazañas como esta tuvieron en la época y cómo ello determinó su materialización en las artes.

Túnez consistió, por lo tanto, en el acontecimiento decisivo que encumbró a Carlos V como el emperador de la cristiandad. Una imagen que sostendría durante toda su vida y que se reflejó en una intensa producción de artes suntuarias, idóneas para la materialización de la dignidad y magnificencia imperiales, de carácter conmemorativo y en las más variadas tipologías como se ha podido comprobar, pero que todas ellas tienen en común el empleo artístico de los más nobles materiales al servicio de ensalzar y celebrar la hegemonía Habsburgo frente al turco a través de la figuración tanto narrativa como alegórica. Frente a la fugacidad de la empresa tunecina, la fascinación por la figura de *Carolus Africanus*, el nuevo Escipión, pervivió incluso a través de las evocaciones historicistas en las artes, lo que da buena cuenta de cómo aún en los siglos posteriores la rememoración del pasado heroico del Imperio se personificaba en la figura de Carlos triunfante y vencedor contra el infiel.

NOTAS

¹Esta investigación ha contado con financiación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (programa JAE) y del Ministerio de Universidades a través de una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/00050). Se enmarca asimismo en los proyectos de investigación del Plan Nacional PGC2018-099152-B-I00 “Tratar con el infiel: Diplomacia hispánica con poderes musulmanes (1492-1708)” y PID2020-114333GB-I00 “MEFER Medallas retrato y poder femenino en la Europa del Renacimiento (I): Las mujeres de la Monarquía Hispánica”.

²DESWARTE-ROSA, Sylvie. “L’expédition de Tunis (1535): images, interprétations, repercussions culturelles”. En: BENNASSAR, Bartolomé y SAUZET, Robert (Dir.). *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*. París: Honoré Champion, 1998, pág. 76.

³Las fuentes contemporáneas y la historiografía posterior son contradictorias en cuanto a si hubo o no mandato por parte del sultán Solimán I hacia Barbarroja para llevar a cabo la empresa: TÜRKÇELİK, Evrim. “The best-kept secret in the Mediterranean: Barbarroja’s 1534 Tunis campaign”. *Mediterranea Ricerche Storiche* (Palermo), 49 (2020), págs. 373-394.

⁴BOUBAKER, Sadok. “L’empereur Charles Quint et le roi Mawlay al-Hasan (1520-1535)”. En: BOUBAKER, Sadok y ÁLVAREZ DOPICO, Clara Ilham (Eds.). *Empreintes espagnoles dans l’histoire tunisienne*. Gijón: Trea, 2011, pág. 19.

⁵CARANDE, Ramón. *Carlos V y sus banqueros*, vol. I. Barcelona: Crítica, 1977, pág. 76.

⁶GONZÁLEZ CUERVA, Rubén. “Infidel friends: Charles V, Mulay Hassan and the theatre of majesty”. *Mediterranea Ricerche Storiche* (Palermo), 49 (2020), pág. 458.

⁷Sobre el asunto véase, entre otros: HORN, Hendrik J. *Jan Cornelisz Vermeyen: painter of Charles V and his Conquest of Tunis*. Doornspijk: Davaco, 1989. FALOMIR FAUS, Miguel y BUNES IBARRA, Miguel Ángel de. “Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez”. En: SÁNCHEZ-MONTES, Francisco y CASTELLANO, Juan Luis (Coords.). *Carlos V. Europeísmo y universalidad*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, págs. 243-258.

⁸BOUBAKER, Sadok. "L'empereur Charles Quint...". Op. cit., pág. 23.

⁹Según narra el propio emperador: "Barbarroja huyó, y el mismo día tomamos posesión de Túnez; pero, como los habitantes no recibieron a su soberano, como deberían haberlo hecho, y como tenían derecho a hacerlo, para castigarlos por su obstinación, creímos necesario permitir el saqueo de la ciudad". Traducción propia de la cita en MEROUCHE, Lemnouar. *Recherches sur l'Algérie à l'époque ottomane*, vol. II. París: Editions Bouchene, 2007, pág. 39. El documento original se encuentra en el Archivo General de Simancas, Estado, leg. 472.

¹⁰GONZÁLEZ CUERVA, Rubén. "Infidel friends...". Op. cit., págs. 467-468.

¹¹BOUBAKER, Sadok. "L'empereur Charles Quint...". Op. cit., pág. 21.

¹²Sobre este recorrido, las entradas triunfales y todo el aparato artístico celebrativo articulado en torno a las mismas, véase entre otros: CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1987, págs. 94-103. CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: Ediciones El Viso, 1999, págs. 204-212. MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Las entradas triunfales de Carlos V en Italia". En: SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (Coords.). *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada: Universidad de Granada, 2014, págs. 327-343.

¹³CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V. La imagen del poder ...* Op. cit., pág. 203.

¹⁴GOZALBO NADAL, Antonio. "La representación artística de la campaña de Carlos V en Túnez (1535): estado de la cuestión". *Fòrum de recerca* (Castellón), 20 (2015), pág. 237.

¹⁵"Philadelphia Museum of Art and the Foreign Ministry of the Czech Republic Announce the Return of a Nazi-looted Shield from Konopiště Castle". Disponible en: <<https://press.philamuseum.org/pma-foreign-ministry-of-czech-republic-return-nazi-looted-shield-from-konopiste-castle/>> [Fecha de acceso: 14/01/2022].

¹⁶Número de inventario: 3535.

¹⁷Números de inventario en The Metropolitan Museum of Art: 62.602.110, Los Angeles County Museum of Art: M.88.91.450, Musées d'Art et d'Histoire de Genève: E2011-1979.

¹⁸URRIAGLI SERRANO, Diana. "Los tapices de Escipión 'El Africano' en las colecciones de la realeza española". En: HOLGUERA CABRERA, Antonio; PRIETO USTIO, Ester y URIONDO LOZANO, María (Coords.). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pág. 281.

¹⁹JUNQUERA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concha. *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986, pág. 178.

²⁰Número de inventario: K I 006.

²¹Sobre el asunto: ROSENTHAL, Earl. "Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (Londres), 34 (1971), págs. 204-228.

²²GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "Pinturas tejidas. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez". *Reales Sitios* (Madrid), 174 (2007), pág. 36. SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Rodela de la Apoteosis de Carlos V o del Plus Ultra". En: SOLER DEL CAMPO, Álvaro (Ed.). *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2010, pág. 116. ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Vestirse para la Guerra. Realidad y ficción en las imágenes de la conquista de Túnez". *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte* (Castellón), 16 (2020), pág. 60.

²³Esta última conservada en la Real Armería, número de inventario: D-64.

²⁴CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V. La imagen del poder ...* Op. cit., págs. 200-201.

²⁵Real Armería, número de inventario: D-30. SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Las armas y el emperador". En: *Carlos V. Las armas y las letras*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pág. 118.

²⁶Real Armería, números de inventario: D-3 y D-4. SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Juego de borgoñota y rodela de Felipe II". En: SOLER DEL CAMPO, Álvaro (Ed.). *El arte del poder...* Op. cit., pág. 178.

²⁷Números de inventario: 42.50.16 y N 1139, respectivamente. La Accademia Carrara de Bérgamo, entre otras instituciones, exhibe un ejemplar con autoría italiana desconocida y fechado entre 1535-1550 que presenta escenas bélicas muy similares a lo que se viene comentando, aunque su estado de conservación dificulta la apreciación en mayor detalle.

²⁸CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Manuel Correa, platero de Felipe II". *IX Jornadas de Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, págs. 347-361.

²⁹SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad. "Los triunfos de Carlos V. 1556". En: *El linaje del emperador*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 234-239.

³⁰HEREDIA MORENO, Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. "Los triunfos del emperador en las artes del metal". En: *IX Jornadas de Arte en las Cortes...* Op. cit., págs. 367-372.

³¹Número de inventario: 42.50.5.

³²LÓPEZ YARTO ELIZALDE, Amelia. "Escenas de guerra en la platería europea". En: CABAÑAS BRAVO, Miguel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (Coords.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pág. 106.

³³HAYWARD, John F. *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism. 1540-1520*. Londres: Philip Wilson Publishers, 1976, págs. 364-365.

³⁴LÓPEZ YARTO ELIZALDE, Amelia. "Escenas de guerra...". Op. cit., págs. 101-102.

³⁵CHECA CREMADES, Fernando. "Aguamanil y bandeja de Carlos V". En: *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pág. 322.

³⁶GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "Pinturas tejidas. La guerra como arte...". Op. cit., pág. 45.

³⁷ARBETETA MIRA, Letizia. "Fuentes decorativas de la platería y joyería españolas en la época de Carlos V". En: *El arte de la plata y las joyas en la España de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 24-30.

³⁸CHECA CREMADES, Fernando. "Aguamanil y bandeja de Carlos V". Op. cit., pág. 322.

³⁹LÓPEZ YARTO ELIZALDE, Amelia. "Escenas de guerra...". Op. cit., pág. 103.

⁴⁰Número de inventario: 115. GONZÁLEZ-ALLER, José Ignacio. "Bandeja conmemorativa de la conquista de Túnez". En: *Carlos V. La náutica y la navegación*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2000, págs. 339-340.

⁴¹Número de inventario: SN 827.

⁴²Número de inventario: E000271. COPPEL AREIZAGA, Rosario. "Busto de Carlos V". En: URREA, Jesús (Coord.). *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*. Madrid: Museo Nacional del Prado, págs. 110-112.

⁴³CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2000, págs. 374-377.

⁴⁴CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José. "El Toledo historicista, el platero Majadas y el busto de Carlos V del Museo de Santa Cruz (Toledo)". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 79, 316 (2006), pág. 372.

⁴⁵Véase nota 26. *Ibidem*, pág. 375-376. HEREDIA MORENO, Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. "Los triunfos del emperador...". Op. cit., pág. 374.

⁴⁶HORCAJO PALOMERO, Natalia. "La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 75, 297 (2002), pág. 26.

⁴⁷Museo Nacional del Prado, número de inventario: O000986.

⁴⁸MANCINI, Matteo. "Acuñar monedas y fundir medallas. Identidad e intercambio de funciones en algunas medallas del Prado". *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), 37 (2001), págs. 176-177.

⁴⁹Uno de ellos, con una vista de La Goleta y las murallas de Túnez, conservado en el MET, número de inventario: 17.190.540.

⁵⁰GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "Pinturas tejidas. La guerra como arte...". Op. cit., pág. 38.

⁵¹La leyenda del primero: "1535 LA PVISSANCE DE DIEV QVY EST GRANDE" (anverso) "A MIS TVNES EN MA COMMANDE CA V IMP". Museo Naval, número de inventario: 1843. El segundo: "GRACE DE DIEU QVI EST GRANDE" (anverso) "A MIS TVNES EN MA COMMANDE 1536". Museo Arqueológico Nacional, número de inventario: VII-I-I-15. Véase: *Carlos V. La náutica y la navegación*. Op. cit., págs. 335-338.

⁵²Sobre el particular: MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. "La bottega de Aquiles y Mayner y la difusión de la pintura mural del Cinquecento en la segunda mitad del siglo XVI". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 52 (2021), págs. 187-204. GALERA ANDREU, Pedro A. "Julio de Aquilis y Alejandro Mayner en la Alhambra y la pintura granadina de su tiempo". En: GARCÍA CUETO, David (Ed.). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Universidad de Granada, 2019, págs. 95-122. DACOS, Nicole. "'Julio y Alejandro'. Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina". *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 42 (2007), págs. 80-117.

⁵³ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI". En: CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (Eds.). *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011, págs. 17-36.

⁵⁴JUNQUERA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concha. *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional...* Op. cit., págs. 73-92.

⁵⁵ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Los tapices de La conquista de Túnez en las Descalzas Reales". En: CHECA CREMADES, Fernando (Ed.). *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, págs. 330-337.

⁵⁶PASCUAL MOLINA, Jesús F. "Un estilo español: Los tapices de la colección real en los actos cortesanos, entre el siglo XVI y el XXI". En: ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, MARTÍNEZ RUIZ, María José y PASCUAL MOLINA, Jesús F. (Eds.) *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017, págs. 34, 38-39. En el mismo volumen, véase: ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "'Dejo y mando graciosamente al dicho príncipe todas las tapicerías'. Felipe II y su interés por los tapices", págs. 213-215.

⁵⁷La figura 1, de la serie que se tejió en Austria en el siglo XVII a partir de los cartones originales, presenta la escena que aparecería en el tapiz número 8 de Patrimonio Nacional. Son numerosos los estudios sobre los tapices de Túnez, a modo de selección: BUNES IBARRA, Miguel Ángel de. "Vermeyen y los tapices de la 'Conquista de Túnez'. Historia y representación". En: GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (Ed.). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006, págs. 95-134. CHECA CREMADES, Fernando. "Imágenes hispánicas de otros mundos: turcos y moros en varias series de tapices de la Alta Edad Moderna". En: RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (Eds.). *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Castellón: Universitat Jaume I, 2011, págs. 27-48. PORRAS GIL, María Concepción. "Crónicas tejidas. Los tapices de Túnez. De la conquista al mito". En: PASCUAL MOLINA, Jesús F., MARTÍNEZ RUIZ, María José y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (Coords.). *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la Historia*. Gijón: Trea, 2018, págs. 185-202.

⁵⁸RODRÍGUEZ SALGADO, María José. "¿Carolus Africanus?: el Emperador y el turco". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José (Coord.). *Carlos V la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pág. 530. BUNES IBARRA, Miguel Ángel de. "Las empresas africanas de la Monarquía en las tapicerías reales". *Los Triunfos de Aracne...* Op. cit., págs. 224-247.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



OSTENSORI ARCHITETTONICI IN SICILIA TRA SUGGESTIONI IBERICHE E RINASCIMENTALI ARCHITECTURAL MONSTRANCES IN SICILY BETWEEN IBERIAN AND RENAISSANCE INFLUENCES

Resumen

Attraverso l'analisi di sei ostensori architettonici custoditi tra chiese e musei in Sicilia, vengono analizzati i linguaggi formali e compositivi che, tra suggestioni iberiche e rinascimentali, caratterizzano questi capolavori d'arte sacra. Sono piccole architetture d'argento, prodotte tra il XV e il XVII secolo, che risentono degli influssi gotico catalani e del Rinascimento italiano, in una peculiare sintesi tutta siciliana.

Palabras clave

Gotico-catalano, Oreficeria sacra, Ostensorio, Rinascimento.

Maurizio Vitella

Università degli Studi di Palermo, Italia.

Professore associato di Storia dell'Arte Moderna nel Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo, nel 1996 ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Disegno Industriale, Arti Figurative ed Applicate al Politecnico di Milano. Dal 1995 al 1997 è stato Storico dell'Arte presso la Soprintendenza regionale ai Beni Culturali di Trapani. Dal 1998 al 2008 è stato Bibliotecario Vice-Direttore presso la Biblioteca Fardelliana di Trapani.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 21/IV/2022
Fecha de revisión: 08/V/2022
Fecha de aceptación: 13/V/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

Through the analysis of six architectural monstrances housed in churches and museums in Sicily, the formal and compositional languages that, between Iberian and Renaissance suggestions, characterize these masterpieces of sacred art are analyzed. They are small silver architectures, produced between the fifteenth and seventeenth centuries, which are influenced by the Catalan Gothic influences and the Italian Renaissance, in a peculiar Sicilian synthesis.

Keywords

Gothic-Catalan, Monstrance, Renaissance, Sacred goldsmithing.

ORCID: 0000-0001-7199-0759

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0009>

OSTENSORI ARCHITETTONICI IN SICILIA TRA SUGGERZIONI IBERICHE E RINASCIMENTALI

La Sicilia, storicamente nell'orbita della Corona Spagnola dal 1415, mutua dalla penisola iberica formule, contenuti e stili delle arti decorative, dell'argenteria in particolare. Tuttavia i contatti commerciali con le principali marine italiane, nonché la presenza di artisti di origini peninsulari, contribuiscono a far circolare sintassi formali e ornamentali proprie del Rinascimento italiano. Tali condizioni scaturiscono in un linguaggio che incrocia e sintetizza suggestioni da entrambi gli ambiti. L'analisi di alcune imponenti custodie eucaristiche, che si è scelto di presentare in questa sede, permette di evidenziare questo lessico compositivo, spesso contraddistinto da un equilibrato compendio di entrambi gli stili.

L'ostensorio è una suppellettile liturgica che, tra gli arredi sacri, compare soltanto tra il XIII ed il XIV secolo. Il IV Concilio lateranense del 1215 affermò la dottrina della transustanziazione dell'ostia consacrata e, successivamente, papa Urbano IV con l'intento di favorire una specifica solennità dedicata al Santissimo Sacramento promosse l'inserimento, nel calendario liturgico, della festa del *Corpus Domini*¹. Dapprima questo strumento per l'esposizione eucaristica prese in prestito il suo aspetto formale dalle pissidi e dai



Fig. 1. Argenteria messinese. Ostensorio architettonico. Inizi del XV secolo. Chiesa di San Nicolò, Randazzo, Italia. Fotografia: Antonio Agostini.



Fig. 2. Argentiere siciliano. Ostensorio architettonico (inv. 5236). Inizi del XVI secolo. Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Palermo, Italia. © Copyright Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis.

reliquiari, presentando la foggia di un vaso dalle pareti trasparenti che permettevano la visione, e la conseguenziale adorazione del contenuto. Più tardi cominciò ad assumere l'aspetto architettonico-monumentale, soluzione compositiva che in Sicilia si riscontra già dal XV secolo, come attesta l'ostensorio architettonico della chiesa di San Nicola di Randazzo², capolavoro di oreficeria litur-

gica che compendia suggestioni gotico-catalane con echi senesi, pisani e veneti. Caratteristica, queste, che fanno attribuire l'opera della cittadina etnea ad argentiere messinese, città dove gli intensi scambi commerciali permettevano ad un artista di respirare un clima culturale decisamente internazionale³. Riguardo alle suggestioni catalane carpite dagli orafi locali, già Maria Accascina, aveva notato come:

Nel secolo XV... la produzione diventa più omogenea e decisamente si orienta ad imitare con molta libertà, l'arte catalana, come faceva l'architettura e la pittura; si accentra nelle botteghe palermitane e catanesi che forniscono opere a tutte le altre città e ai paeselli dell'isola. Restano a provarla molte opere sparse nei più oscuri tesori delle chiesette montane di Geraci Siculo, di Isnello, di Nicosia, di S. Mauro, tesori che mai il forestiero visita perché pensa che tanto di bello non vi sia. Indugia con pigritia lo stile gotico, ma è un gotico ora rigoglioso e fantastico alla maniera catalana, ora infiltrato di elementi rinascimentali sempre però ricco di risorse, vario di forma, elegante nell'ornato, equilibrato nel perfetto rapporto tra architettura e decorazione⁴.

122

Tali caratteristiche formali individuate dalla studiosa, che diedero vita a vere e proprie architetture in miniatura⁵, vennero declinate, nel tempo, seguendo le formule sintattiche e stilistiche pertinenti a ciascuna temperie artistica e culturale di riferimento. Ad esempio, la custodia per il Corpus Domini (inv. 5236) della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis in argento e argento dorato, proveniente da Mazara del Vallo, degli inizi del XVI secolo, è un'opera che "denota ancora una completa adesione a moduli e schemi tipici dell'architettura tardo-gotica catalana"⁶. Queste soluzioni formali che, considerata l'ascendenza iberica, possiamo ascrivere al gusto plateresco, ancora nella seconda metà del Cinquecento suggestionavano la produzione di oreficerie sacre in Sicilia. Ne è singolare attestazione l'ostensorio monumentale realizzato da Antonio Cochiula nel 1567 per la chiesa di Santa Maria Maggiore di Randazzo⁷. Come già



Fig. 3. Antonio Cochiula. Ostensorio architettonico. 1567-1568. Randazzo, Chiesa di Santa Maria, Randazzo, Italia. © Copyright Diocesi di Acireale - Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici.

avvenuto in Spagna con le opere di Antonio de Arfe⁸, gli elementi architettonici di gusto gotico erano stati sostituiti con il nuovo repertorio rinascimentale. Anche in Sicilia si assiste ad un aggiornamento del linguaggio compositivo, operato nella produzione di oreficerie sacre in particolare da Nibilio Gagini, che condusse la sua fiorente attività “seguendo la corrente di manierismo classicheggiante già affermata da Antonello Gagini [...] e ogni sua opera diveniva un modello da imitare”⁹. Tra questi prototipi da emulare ricordiamo la monumentale custodia eucaristica del 1586 di Polizzi Generosa¹⁰,

opera in cui Nibilio “abbandona la consueta architettura a tempio ogivale componendo, in argento per la esposizione dell’ostensorio, un loggiato ad archi classici e cupole e in questo ponendo statuette di Apostoli e Cristo attorno al tavolo come per una rappresentazione scenica della Cena”¹¹. Evidente la scelta stilistica, che predilige moduli propri alla temperie rinascimentale italiana per comporre la parte superiore della suppellettile, ma includendo, nel fusto e nella base, stagionate formule compositive cariche di retaggi tardo gotici. Ibridazioni, queste, che compaiono anche nell’ostensorio architettonico della chiesa Madre di Mistretta¹², commissionato con un primo atto d’obbligo dall’arciconfraternita che gestiva la Cappella del SS. Sacramento della



Fig. 4. Nibilio Gagini. Ostensorio architettonico. 1586. Chiesa Madre, Polizzi Generosa, Italia. Fotografia: Vincenzo Anselmo.



Fig. 5. Nibilio Gagini. Ostensorio architettonico. 1604. Chiesa Madre, Mistretta, Italia. Fotografia: Mons. Michele Placido Giordano, parroco della Chiesa Madre di Mistretta.

Chiesa Madre nel 1601, ma che non venne consegnato ai confrati nei tempi previsti dal contratto, ossia entro il 27 maggio 1602¹³. Questa circostanza ci induce a ritenere che all'interno della bottega orafa fu data priorità alla realizzazione dell'Ostensorio della chiesa Madre di Erice, quasi gemello dell'opera amastratina, firmato da Pietro Lazzara¹⁴. Costui, di origini ericine, è documentato in attività a Palermo, presso la bottega di Nibilio Gagini di cui era cognato: aveva sposato Geronima Ciaula, figlia di Pietro e sorella della moglie di Nibilio¹⁵. Pertanto, ipotizziamo che all'esponente dell'illustre famiglia di scultori, discendente da Domenico Gagini, va attribuita l'ideazione dell'opera, la creazione del modello grafico poi reso tridimensionale con sapienti tecniche di sbalzo, cesello e fusione. L'esito finale è un manufatto che per caratteristiche tipologiche è un esemplare della temperie artistica tardo manierista siciliana in cui convivono eredità gotico catalane, evidenti nella base, e soluzioni compositive proprie al classicismo rinascimentale. Esposto nel 1989 alla *Mostra Ori e argenti di Sicilia* è stato giudicato dalla Di Natale "come un significativo prodotto della temperie culturale della fine del XVI - inizio XVII secolo che presenta ancora per poco tempo ostensori processionali a tempietto, sia pure ormai di gusto classico e non più di ricordo gotico"¹⁶.

Di questa monumentale custodia Gioacchino Di Marzo scrisse: "nella maggiore chiesa di Erice, ossia Monte San Giuliano, esiste una custodia d'argento del peso di quaranta libbre e che costò mille scudi, da lui [Pietro Lazzara nda] terminata nel 1602 con molta ricchezza di ornamenti e con quattordici statuette all'intorno, ricorrendovi in basso l'iscrizione..." chiosando questo suo con: "Così vien riportata dal Castronovo nell'opuscolo intitolato *Erice sacra, o i monumenti della fede cattolica nella città di Erice, oggi Monte S. Giuliano in Sicilia, descritti*. A me però non mai riuscì di vedere tale custodia, che da parecchi anni non più si conserva in quella maggior chiesa, tenendosi in pegno in casa di privati. Ed ivi la vide il professore



Fig. 6. Pietro Lazzara. Ostensorio architettonico. 1602. Chiesa Madre, Erice, Italia. © Copyright Diocesi di Trapani - Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici.

Antonino Salinas, da cui ne ho qualche vaga notizia¹⁷. Il Di Marzo torna sull'argomento nel secondo volume de *I Gagini*, dicendo così del Lazzara:

E di costui, che fu anche orafo di qualche nome al suo tempo, cennai nel precedente volume di quest'opera una custodia o meglio ostensorio d'argento ancora esistente nella maggior chiesa di Monte San Giuliano, sua patria, recandone un'iscrizione, che vi ricorre nella base, come fu trascritta dal Castronovo nel suo libro *Erice sacra*. Però adesso mi è dato più correttamente riportarla, testé

rilevata sul luogo dall'egregio professore Salinas (...) Apprendo intanto dal medesimo professor Salinas, che il detto ostensorio, alto 102 centimetri senza la figurina del Battista, che havvi al sommo e che sembra rifatta, reca la base adorna di festoni con teste di angeli e trafori di più antico stile, poggiando sovr'essa il fusto, decorato di quattro Santi in bassorilievo, e che al di sopra dà luogo ad una galleria di colonne corinzie, alle quali sovrastano statuette di S. Pietro e S. Paolo, S. Alberto e S. Giuliano e due angeli in atto di suonare strumenti, laddove più su vi han la Madonna e sei putti dentro, un de' quali rifatto, e in fine un cupolino di compimento con l'anzidetta sovrastante figura del Precursore. Mi aggiunge però il Salinas, che le figure ne son poco belle, ma che migliori ne son quelle in basso rilievo nel fusto, e che specialmente i festoni e le teste d'angeli nel piede recano il bel carattere del cinquecento¹⁸.



Fig. 7. Pietro Lazzara. Ostensorio architettonico (particolare). 1602. Chiesa Madre, Erice, Italia. © Copyright Diocesi di Trapani - Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici.

In effetti la notazione del Di Marzo, anche se suggerita dal Salinas¹⁹, è come sempre appropriata: non a torto si sofferma a sottolineare l'eleganza dell'eccellente lavoro di sbalzo che orna la base indugiando sui plastici festoni robbiani. Dall'analisi delle figure a tutto tondo che ornano l'ostensorio, in particolare dalla loro originaria disposizione, emerge un precetto catechetico teso ad affermare la fede della chiesa militante (Pietro, Paolo, Alberto, Giuliano) che ha il suo fulcro nell'Eucaristia, reale presenza per noi credenti di Cristo, figlio di Maria (statuetta dell'Assunta), crocifisso (Angeli che reggono i simboli della Passione) e risorto (scultura apicale trafugata). Inoltre, il valore salvifico della Sacra Specie transustanziata, in pieno spirito di rilancio sacramentale post tridentino, è ribadito dall'iscrizione incisa alla base, tratta dalla Sequenza *Lauda Sion Salvatorem*, preghiera composta da San Tommaso d'Aquino, da cui è riportato il seguente brano: "Buon pastore, pane vero, o Gesù, abbi pietà di noi: Tu nutrici, proteggici, Tu fa' che noi vediamo le cose buone nella terra dei viventi".

L'ostensorio venne adoperato per la sua idonea funzione liturgica sino alla prima metà del XVII secolo. Fu in seguito adattato ad ospitare le reliquie di Sant'Alberto possedute dalle

chiese ericine di San Giovanni, del Carmine e di Sant'Alberto dei Bianchi²⁰ in occasione della processione che si svolgeva il 7 agosto, giorno tributato alla festività del Santo Carmelitano tra le suggestive venule del Monte. Ciò avvenne in conseguenza alla dismissione delle custodie eucaristiche monumentali, che richiedevano per il trasporto un piccolo fercolo processionale condotto a spalla da più sacerdoti, in sostituzione della più funzionale tipologia d'ostensorio a ragghiera. Tra l'altro tale avvicendamento tipologico era anche stato supportato da un decreto emanato dall'Arcivescovo di Palermo, il Cardinale Giannettino Doria²¹, uso poi recepito anche dalle altre diocesi siciliane.

L'opera è tra i più preziosi tesori d'arte posseduti dal popolo di Erice, eccellenza artistica di una felice stagione culturale a cui la cittadina del Monte San Giuliano aderì pienamente: ne sono testimonianza i tanti capolavori d'arte oggi fruibili nelle chiese e nei musei, attrazione per cultori di Bellezza. Questa custodia eucaristica, tra i manufatti che spiccano nel percorso espositivo allestito nelle cappelle della navata sinistra del Real Duomo ericino²², è forse l'ultima tra le attestazioni, in Sicilia, di una felice stagione produttiva in cui ancora convergono suggestioni gotico-catalane e rinascimentali.

126

NOTAS

¹Solennità in seguito ratificata dal Concilio di Vienna del 1311-1312. MONTEVECCHI, Benedetta e VASCO ROCCA, Sandra. *Dizionari terminologici. Suppellettile ecclesiastica*. Firenze: Centro Di, 1988, pág. 115; VITELLA, Maurizio. "Scheda II,23". In: DI NATALE, Maria Concetta e ABBATE, Vincenzo (Coords.). *Il Tesoro Nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*. Palermo: Novencento, 1995, pág. 221.

²VITELLA, Maurizio. "Scheda n. 1". In: DI NATALE, Maria Concetta (Coord.). *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*. Milano: Charta, 2001, pág. 353.

³AGOSTINI, Antonio. *Sei secoli di oreficerie. Artisti e committenze internazionali e isolate nell'etnea Randazzo*. Acireale-Roma: Bonanno, 2014, págs. 305-308.

⁴ACCASCINA, Maria. "Arte decorativa siciliana. Le oreficerie". *Rassegna Primavera Siciliana* (Palermo), XIII (1935), s. p. Sulle influenze iberiche nelle oreficerie siciliane si veda, inoltre, ANSELMO, Salvatore. "Influenze spagnole nelle suppellettili liturgiche siciliane del Quattro e del Cinquecento". In: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de platería. San Eloy 2009*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009, págs. 83-105.

- ⁵NOBILE, Marco Rosario. "Architettura e argenteria in Sicilia: alcune considerazioni". In: RIZZO, Salvatore (Coord.). *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*. Catania: Maimone, 2008, págs. 115-127.
- ⁶ABBATE, Vincenzo. "Il palazzo, le collezioni, l'itinerario". In: ARGAN, Giulio Carlo; ABBATE, Vincenzo e BATTISTI, Eugenio. *Palermo. Palazzo Abatellis*. Palermo: Novecento, 1991, pág. 58.
- ⁷VITELLA, Maurizio. "Scheda n. 31". In: DI NATALE, Maria Concetta (Coord.). *Splendori di Sicilia...* Op. cit., págs. 373-374.
- ⁸CAMÓN AZNAR, José. *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996, págs. 493-503.
- ⁹ACCASCINA, Maria. *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo: Flaccovio, 1974, págs. 180-182.
- ¹⁰ABBATE, Vincenzo. *Polizzi: i grandi momenti dell'arte*. Polizzi Generosa: Associazione culturale Naftolia, 1997, págs. 81-87; ANSELMO, Salvatore. *Polizzi. Tesori di una città demaniale*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore, 2006, págs. 66-68; ANSELMO, Salvatore. "Catalogo delle opere esposte da Maria Accascina nella Mostra d'Arte Sacra delle Madonie. Identificazione, ricostruzione e aggiornamento". In: DI NATALE, Maria Concetta; ANSELMO, Salvatore e VITELLA, Maurizio (Coords.). *La Mostra d'Arte Sacra delle Madonie di Maria Accascina. Il catalogo che non c'era*. Palermo: Palermo University Press, 2017, págs. 119-121.
- ¹¹ACCASCINA, Maria. *Oreficeria di Sicilia...* Op. cit., pág. 182.
- ¹²TRAVAGLIATO, Giovanni. "... Veneremus Cernui... La custodia Eucaristica a Mistretta. Culto e committenza artistica nei secc. XVI e XVII". *Paleokastro. Rivista trimestrale di studi sul Valdemone* (Sicilia), 2 (2000), págs. 5-14; TRAVAGLIATO, Giovanni. "Scheda n. 48". In: DI NATALE, Maria Concetta (Coord.). *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*. Milano: Charta, 2001, págs. 386-387; DI GIACOMO, Caterina. "Scheda n. 36". In: RIZZO, Salvatore (Coord.). *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*. Catania: Maimone, 2008, págs. 806-807.
- ¹³TRAVAGLIATO, Giovanni. "Scheda n. 48". In: DI NATALE, Maria Concetta (Coord.). *Splendori di Sicilia...* Op. cit., págs. 386-387.
- ¹⁴VITELLA, Maurizio. *Il Tesoro della Chiesa Madre di Erice*. Trapani: Il Pozzo di Giacobbe, 2004, págs. 19-21 e págs. 91-92.
- ¹⁵SINAGRA, Rossella. "Lazzara Pietro". In: DI NATALE, Maria Concetta (Coord.). *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*. Vol. 2. Palermo: Novecento, 2014, pág. 354.
- ¹⁶DI NATALE, Maria Concetta. "Scheda II. 35". In: DI NATALE, Maria Concetta (Coord.). *Ori e argenti di Sicilia*. Milano: Mondadori Electa, 1989, págs. 209-210.
- ¹⁷DI MARZO, Gioacchino. *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*. Vol. 1. Palermo: Tipografia del Giornale di Sicilia, 1880-1883, págs. 661-662.
- ¹⁸Ibidem, Vol. 2, págs. 354-355, n. 2.
- ¹⁹Il Salinas nel descrivere la custodia al Di Marzo interpretò la statuetta apicale del Risorto con la figura del Battista.
- ²⁰CASTRONOVO, Giuseppe. *Erice oggi Monte San Giuliano in Sicilia. Memorie storiche*. Palermo: Stabilimento Tipografico Virzi, 1875, pág. 106.
- ²¹DI MARZO, Gioacchino. *I Gagini e la scultura...* Op. cit., pág. 653.
- ²²VITELLA, Maurizio, *Il Tesoro della Chiesa...* Op. cit., págs. 19-21 e págs. 91-92.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Artículos

CONTRIBUCIÓN AL PATRIMONIO INMATERIAL LIMEÑO. LOS SERMONES DE PEDRO RODRÍGUEZ GUILLÉN¹ CONTRIBUTION TO LIMA'S INTANGIBLE HERITAGE. THE SERMONS OF PEDRO RODRÍGUEZ GUILLÉN

Resumen

El franciscano y predicador real Pedro Rodríguez Guillén publica en 1736 en Madrid dos tomos de sermones predicados en los principales templos de Lima, así como en Panamá y Madrid. Este trabajo profundiza en un factor diferencial de su oratoria sagrada como es su especialización temática, por cuanto atiende tanto a la naturaleza y circunstancias del sermón, como a la categoría social y al nivel intelectual de su auditorio, lo cual revela el manejo de una biblioteca enciclopédica y multidisciplinar.

Palabras clave

Biblioteca especializada, Instituciones religiosas, Oratoria, Patrimonio cultural inmaterial, Perú.

José Javier Azanza López

Universidad de Navarra, Pamplona, España.

José Javier Azanza es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Navarra y miembro del grupo de investigación TriviUN. Una de sus líneas de investigación se orienta hacia la emblemática y cultura visual desde una perspectiva panhispánica con especial atención al Virreinato del Perú y Filipinas. Ha dirigido y formado parte de diversos proyectos interuniversitarios, forma parte de comités científicos y editoriales y su labor como evaluador es requerida por revistas nacionales e internacionales.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 18/II/2022
Fecha de revisión: 24/II/2022
Fecha de aceptación: 02/III/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

The Franciscan and Royal Preacher Pedro Rodríguez Guillén published in 1736 in Madrid two volumes of sermons preached in the main temples of Lima, as well as in Panama and Madrid. This paper delves into a differentiating factor of his Sacred Oratory, its thematic specialization since it attends both to the nature and circumstances of the sermon, as well as to the social category and the intellectual level of his audience, which reveals the consultation of an encyclopedic and multidisciplinary Library.

Keywords

Intangible Cultural Heritage, Oratory, Peru, Religious Institutions, Specialized Library.

Silvia Cazalla Canto

Universidad de Granada (Campus Ceuta), Ceuta, España.

Silvia Cazalla Canto es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Navarra. En 2018 le fue concedida una beca del Scaliger Instituut para su estancia en la Universidad de Leiden. Actualmente es PSI en la UGR (Campus Ceuta). Participa en el proyecto Tres siglos de arte del grabado (MINECO) y en un proyecto de investigación financiado por el IEC. Tiene publicaciones en revistas especializadas y en capítulos de libros y ha dado clases en la UNAV y en el Diplomado de la Universidad de Piura.

ORCID de José Javier Azanza: 0000-0002-0375-7899
ORCID de Silvia Cazalla: 0000-0002-0354-7883

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroya.v0i21.0010>

CONTRIBUCIÓN AL PATRIMONIO INMATERIAL LIMEÑO. LOS SERMONES DE PEDRO RODRÍGUEZ GUILLÉN

1. INTRODUCCIÓN: BREVE SEMBLANZA BIOGRÁFICA

A un sin contar con una referencia documental precisa, diversos testimonios recogidos en las aprobaciones de sus escritos sitúan el origen de Pedro Rodríguez Guillén en Lima; sirva como ejemplo el del jesuita Antonio Goyeneche, quien identifica la Ciudad de los Reyes con el “lugar de su nacimiento, y habitación”¹. Con apenas doce años entró en la religión franciscana “bien instruido en el idioma latino, sin que me faltasen algunos principios en las Artes Liberales”³. A los 16 años ingresó en el noviciado y prosiguió con los estudios de Teología, y tres años más tarde opositó a la Cátedra de Artes y fue elegido Lector por la Provincia Franciscana de los Doce Apóstoles del Perú, tomando posesión de la cátedra un año y medio más tarde.

Una fecha concreta en esta cronología relativa es 1735, cuando en calidad de Secretario de su Provincia viajó a España para asistir al Capítulo General de la Orden Franciscana convocado en Valladolid, instalándose en el convento de San Francisco de Madrid, donde el 11 de abril de

1736 firmaba su aprobación a la *Disertación histórico-política* del misionero granadino José Torrubia⁴. Tras aplazarse el Capítulo General, en 1737 retornó a su patria en “segunda y penosa navegación” que zarpó del puerto de Cádiz, acompañado del donado Pablo Merino, criollo de Lima de 18 años con el que había realizado también el viaje de ida. Así consta por Real Cédula firmada por Su Majestad el 31 de agosto de 1736 en el Real Sitio de San Ildefonso⁵.

A su regreso, fue uno de los cinco franciscanos investidos como doctores en la Universidad de San Marcos, así como el encargado de “hacer relación del honorífico recibimiento con que la Real Universidad nos admitió”, tarea que se concretó en su *Memoria Genial, y Académica*, crónica de los actos celebrados con tal fin⁶.

Rodríguez Guillén se reveló “tan lúcido en el púlpito, como ardiente en la cátedra”⁷, siendo los principales escenarios de su labor pastoral la Universidad de San Marcos, el Colegio de San Buenaventura de Nuestra Señora de Guadalupe y el convento de San Francisco el Grande de Lima. Desempeñó a su vez cargos relevantes: Teólogo y Regente de la Cátedra de Prima en San

Marcos, Examinador Sinodal del Arzobispado de Lima y Secretario y Custodio de la Provincia de los Doce Apóstoles, a los que se suma el nombramiento de predicador real de Felipe V durante su estancia en la corte, como él mismo reconoce: “Hízome Su Majestad merced de su Predicador; y obtuve el Derecho que me dio por su Real Cédula, siendo recibido en su Real Capilla, con todas aquellas circunstancias que se acostumbra recibir los de este honorífico empleo”⁸.

El honor no pasó desapercibido al agustino fr. Francisco de Echebarría, quien lo encuentra “dignísimo de ser Predicador de un Rey”; y rotundo se muestra fr. Juan de Garzatúa: “Con verdad diré, que es Predicador del Rey, y Rey de los Predicadores”⁹. ¿Llegó a predicar ante Felipe V? No hemos podido confirmar tal extremo, pues aunque pronunció un sermón en el convento de San Francisco de Madrid (estrechamente vinculado a la Casa Real y escenario de ceremonias regias) con motivo de la “Fiesta que hizo el Rey nuestro Señor” el primer día de la Octava de la Inmaculada Concepción de 1735, carece de una alusión explícita a la presencia del monarca y su corte¹⁰.

2. DESDE LIMA PARA EL MUNDO: SERMONES QUE “VUELAN POR LA EUROPA”

Una declaración de Rodríguez Guillén nos pone sobre la pista de su labor homilética: “Imprimí dos Tomos de Sermones varios, Panegíricos, Políticos, Históricos y Morales, predicados en los más públicos y autorizados Teatros de esta Ciudad; cada uno de los cuales contiene más de treinta Oraciones, que al presente vuelan esparcidos por la Europa, dedicados a las dos primeras Cabezas de mi Religión Seráfica”¹¹.

En efecto, aprovechando su estancia en Madrid, dio a la Imprenta de la Causa de la V. M. Ágreda varios escritos de su pluma, entre ellos dos

tomos de *Sermones varios panegyricos políticos, históricos y morales*¹². El 17 de octubre de 1735, el Consejo de Castilla concedía licencia de impresión¹³, cuya tasación tuvo lugar el 18 de abril de 1736¹⁴.

En su aprobación, Antonio Goyeneche justifica su impresión madrileña “buscando no su mejora, sino su mayor extensión con el beneficio de la Imprenta, que allá no la tienen, a lo menos tan extendida y perfecta como la tenemos en estos Reinos”¹⁵. La dimensión europea de su predicación es celebrada por fr. Juan de Garzatúa, para quien “es grande en el Púlpito, como lo grita la Europa, y en letras de molde la Fama lo publica”¹⁶. Con todo, el de Rodríguez Guillén no es caso único, pues también tuvieron impresión europea los sermones de otros oradores peruanos como el jesuita José Aguilar¹⁷.

Significa el predicador que cada uno de sus dos tomos contiene más de treinta sermones; y así es, por cuanto el primero contabiliza 31 y el segundo 33, para un total de 64 piezas de oratoria sagrada. No son, ni mucho menos, todos los predicados por el franciscano, con los cuales “podría ofrecernos más de ocho volúmenes”, asevera fr. Manuel Fernández de la Vega, quien encuentra la causa de este desajuste “en su generosidad, porque los ha repartido, y enriquecido a muchos con el tesoro de su erudición”¹⁸. Y pone como ejemplo la conducta del águila, “tan liberal, que reparte con las demás aves sus presas”, cualidad que toma del *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli¹⁹.

El marco temporal, para los sermones fechados, que no son todos, abarca las décadas de 1720 y 1730. Y, ciertamente, predicó “en los primeros Templos de aquel gran Teatro de la Ciudad de Lima”, comenzando por la catedral y continuando por una quincena de conventos, iglesias y capillas²⁰. Mas su predicación no se limitó a la Ciudad de los Reyes, sino que se extendió a

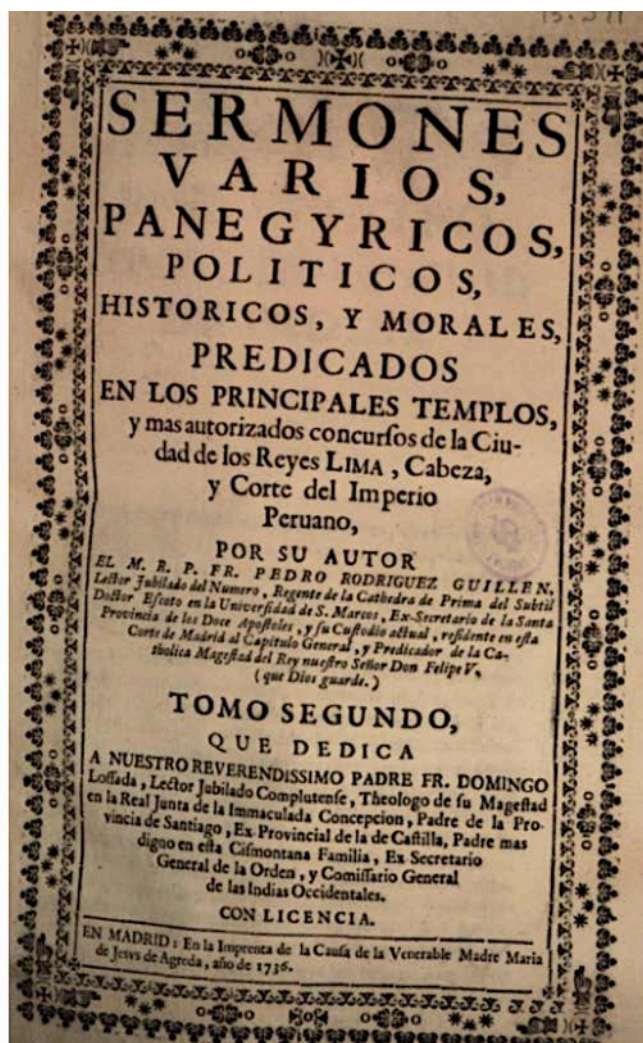
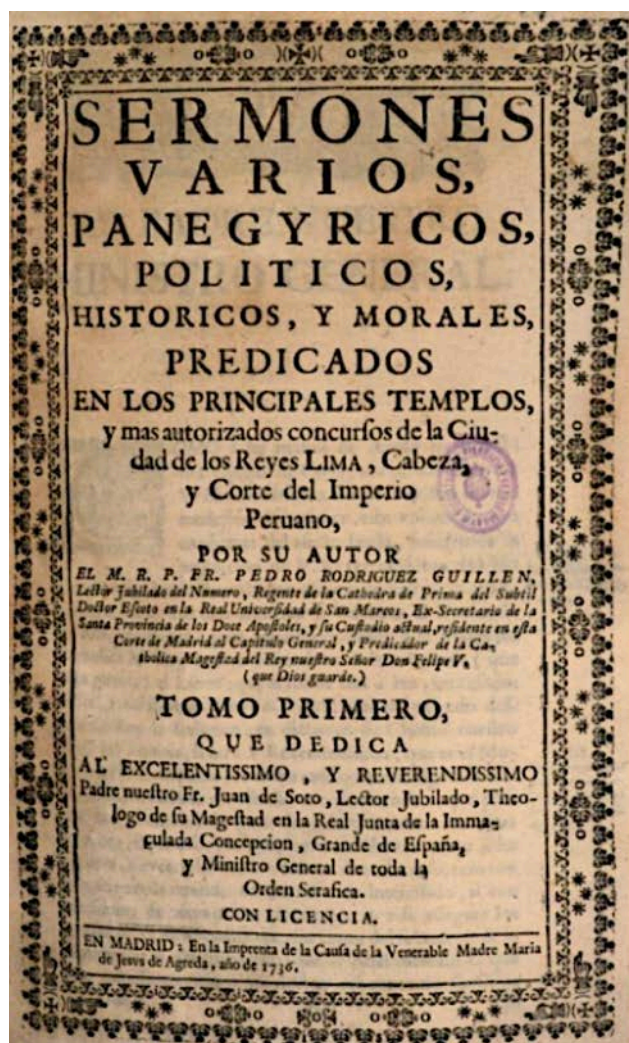


Fig. 1. Rodríguez Guillén, Pedro. *Sermones varios, panegyricos, políticos, históricos, y morales. Tomos Primero y Segundo.* Madrid: Imprenta de la Causa de la V. M. de Ágreda, 1736. Fotografía: books.google.es

otros lugares del virreinato como el Puerto de El Callao y el Valle de Lima; e incluso difundió su oración “en extranjeras Provincias”, habiendo predicado en los conventos de San Francisco de Ciudad de Panamá y de Madrid, así como en Cádiz en la víspera de su retorno a Lima.

Por último, las “dos primeras Cabezas de mi Religión Seráfica” a quien dedica sus tomos se identifican con fr. Juan de Soto, Ministro General de la Orden Seráfica, y fr. Domingo Losada, Ex Secretario General y Comisario General de las Indias Occidentales.

3. EN CLAVE HOMILÉTICA: LOS “SERMONES TEMÁTICOS” DE RODRÍGUEZ GUILLÉN

Centrándonos en su faceta como predicador²¹, reveladoras resultan las aprobaciones a sus dos tomos de fr. Manuel Fernández de la Vega (convento de San Francisco de Madrid, 19 de septiembre de 1735), Antonio Goyeneche (Colegio Imperial de Madrid, 16 de octubre de 1735) y Miguel de Reina, abogado de los Consejos y Audiencia de México y capellán del obispo de Michoacán (Madrid, 20 de enero de 1736).



Fig. 2. Rodríguez Guillén, Pedro. Sermones varios... Madrid: Imprenta de la Causa de la V. M. de Ágreda, 1736. Sermones políticos. Fotografía: books.google.es

Ensalzan los tres sus cualidades homiléticas, entre las que se encuentran su precocidad y talento innato para el púlpito (“Desde la cuna del Púlpito nació orador hecho, y perfecto”), firmeza y constancia, decisión y rapidez de ingenio, elocuencia, erudición y altura de conceptos²². El resultado es un lenguaje ampuloso y recargado, característico de la retórica barroca de su tiempo²³, que ha sido puesto como ejemplo del “deplorable estado de la predicación en los comienzos del siglo XVIII”²⁴. Tal afirmación debe contextualizarse en el marco de la nueva mentalidad surgida a mediados del Setecientos, que asociaba el conceptismo literario y el recargamiento ornamental a una visión decadente del mundo, en tanto que los ideales estéticos y lingüísticos de la moderna cultura colonial venían definidos por su claridad y sencillez. Es en este escenario en el que se materializa la crítica a la oratoria sagrada barroca de la que los sermones de Rodríguez Guillén son prototipo, acusada de confusión y mal gusto, contraria a la religión y transmisora de herejías en su mezcla de temas sagrados y profanos²⁵.

Más allá de este sugestivo debate, que excede los límites de nuestro estudio, queremos poner el foco en un factor diferencial y único de su prédica: su especialización temática. Será Manuel Fernández de la Vega quien observe tal peculiaridad:

Las propuestas más arduas que concibe, las produce con tanta facilidad, como las imagina. Ya planta un asunto de Medicina como si fuese un experimentado Avicena. Ya entra en otro de Náutica, y corre su aguja y carta con rumbo tan fijo, como el más práctico Colón. Si toca algún punto de Astronomía, parece que toda su vida ha contemplado las Esferas. Si habla en la Cabalística, se desempeña como el más puntual Aritmético. Si descoge un vuelo a lo político, deduce tan fértiles máximas, como si para aquel solo asunto hubiese estudiado. En lo Histórico se desempeña como el más acreditado Analista. El ajustarse a las circunstancias, deduciendo de ellas los asuntos, es materia que demanda dilatadísimo elogios, porque es muy poco lo que se encuentra en los Autores de este método²⁶.

La anterior sentencia revela una especialización, que ya adelanta el propio autor en el enunciado de sus sermones “políticos” e “históricos”, y que

por lo general ha pasado desapercibida a los investigadores, con excepciones puntuales como la de Juan Carlos Estenssoro, quien advierte la naturaleza musical de dos sermones dedicados a santa Rosa de Viterbo y san Francisco Solano²⁷. En efecto, junto a los puramente doctrinales, encontramos “sermones temáticos” en los que el franciscano atiende tanto a la naturaleza y circunstancias en las que tiene lugar su predicación, como a la categoría social o profesional y al nivel intelectual del auditorio al que se dirige. Y, en función de todo ello, no solo adopta un registro más o menos culto, sino que selecciona unas fuentes concretas para su homilía. Un rápido recorrido se convertirá en muestra representativa de nuestro argumento.

Un conjunto de sermones adquiere naturaleza política, por cuanto contienen máximas para los dirigentes, encaminadas al buen gobierno de los ciudadanos. Los más significativos son los predicados a los virreyes Carmine Nicola Caracciolo (1716-1720), fr. Diego Morcillo (1720-1724) y José de Armendáriz (1724-1735), con la asistencia puntual del Real Acuerdo de Justicia y de la Real Audiencia²⁸. El escenario de las homilías, la Capilla Real de las Casas Reales o Real Palacio de Lima, se muestra explícito de las especiales circunstancias que concurren en su predicación.

No faltan en ellos alusiones personales a cada virrey. En el caso de Morcillo, no ignora que predica a un gobernante que es arzobispo y virrey a la vez²⁹ y, a partir del emblema *Prudentes* de Alciato, aprovecha el rostro bifronte de Jano para aludir a la doble naturaleza de quien debe mirar a su pueblo como príncipe eclesiástico y civil. Y con Armendáriz recuerda que se dirige a un virrey acostumbrado a “visitar los cuarteles de Marte” como teniente general de los ejércitos de Felipe V. Mas por encima del tratamiento individual, comprobamos un denominador común a los tres sermones: su inspiración en la parábola de los viñadores homicidas (Mt 21,33-46; Mc 12,1-11; Lc 20,9-18), a partir de la cual

establece un paralelismo entre el virreinato y el viñedo. La viña es entendida en clave política (“el señor de la viña es un Príncipe Político”), de manera que introduce consideraciones que convierten el sermón en un manual para el gobernante, al que alecciona sobre su labor: debe aunar razón y poder para convertirse en espejo para su pueblo, garantizar la paz que redundará en prosperidad de los ciudadanos, y defenderlos con la fuerza de las armas y la espada de la justicia, siendo el primero en cumplir las leyes para dar ejemplo³⁰.

Con esta finalidad recurre continuamente a textos histórico-políticos, de los que deduce un conjunto de máximas útiles para los virreyes en su “gobierno de la República”³¹. El ámbito histórico viene representado por Heródoto (*Historiarum Libri IX*), Tito Livio (*Ab urbe condita*) y Flavio Josefo (*Antiquitates Iudaicae*), sin dejar de lado otros autores como Diógenes Laercio (*Vitae et Sententiae*). En el político destacan Séneca (*Ad Lucilium epistolarum*), Suetonio (*De vita duodecim Caesarum*) y Claudio Claudiano (*Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*). A ellos se suman las *Empresas Políticas* (1640) de Diego de Saavedra Fajardo y los *Emblemata centum regio politica* (1653) de Juan de Solórzano Pereira. Las sucesivas referencias a ambos nos introducen en una nueva cualidad de su oratoria sagrada como es su visualidad, dado que “pinta” a su auditorio las *picturae* de los emblemas, haciendo realidad la expresión “predicar a los ojos” acuñada por Giuseppina Ledda³².

Rodríguez Guillén predicó también sermones de carácter jurídico al Tribunal de la Inquisición en su capilla de Lima³³, a partir del evangelio de la cátedra de Moisés (Mt 23,1-12)³⁴, en el que encuentra “un vaticinio de la cátedra de este Tribunal contra el judaísmo³⁵, la herejía y la superstición”. Y proporciona a sus miembros la triple receta de “la prudencia diligente, la benignidad compasiva y la justicia severa” con la que “humillar a los herejes y reducir a los infieles”. Todo ello, “a mayor

protección de la Iglesia y a mayor felicidad de la Corona Católica y de nuestro Rey”³⁶.

Dada su naturaleza, acude a textos legislativos y filosóficos, de los que extrae sentencias con las que compone un *corpus* normativo encaminado al acierto del Tribunal. Entre sus fuentes figuran los juristas romanos Ulpiano (*Corpore Tituli XXVIII*) y Próculo (*Corpus iuris civilis*), a los que se suma *Institutionum sive elementorum iurisprudentiae libri quatuor*, codificación del derecho romano ordenada por Justiniano. Más cercanos en el tiempo son Juan Duns Scoto (*Sententiarum*), François Hotman (*De Legibus Populi*

Romani, 1557), Pierre Du Faur (*Commentarius ad Titulum de diversis regulis iuris antiqui*, 1566), Antonio Pichardo (*De acquirenda, vel amittenda hereditate*, 1621) y Pierre Galtruche (*Philosophiae ac Mathematicae*, 1661).

Una nueva disciplina presente en Rodríguez Guillén es la médica, de la mano de dos sermones propicios para ello: uno predicado en la capilla de la enfermería del convento de San Francisco de Jesús de Lima, y otro en acción de gracias por haber sanado de una grave enfermedad³⁷. Están dedicados a la Concepción de María como testimonio de su devoción y defensa del miste-

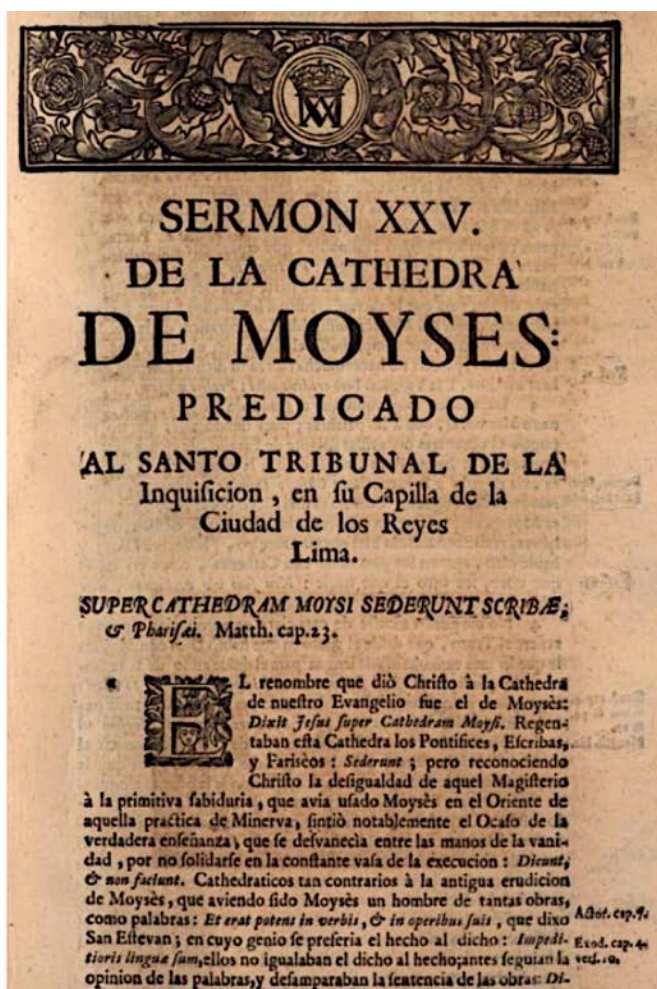
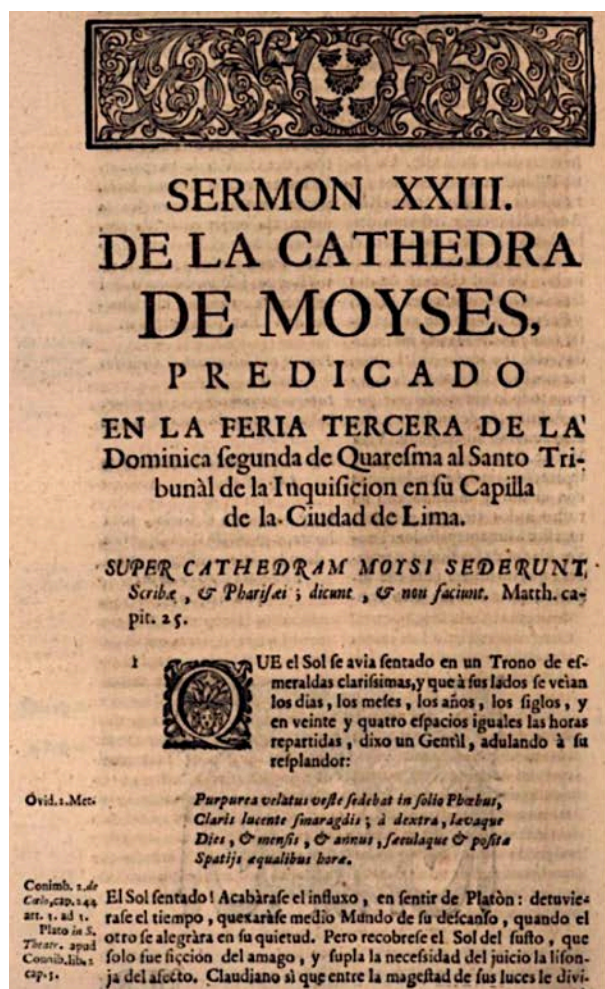


Fig. 3. Rodríguez Guillén, Pedro. Sermones varios... Madrid: Imprenta de la Causa de la V. M. de Ágreda, 1736. Sermones jurídicos. Fotografía: books.google.es

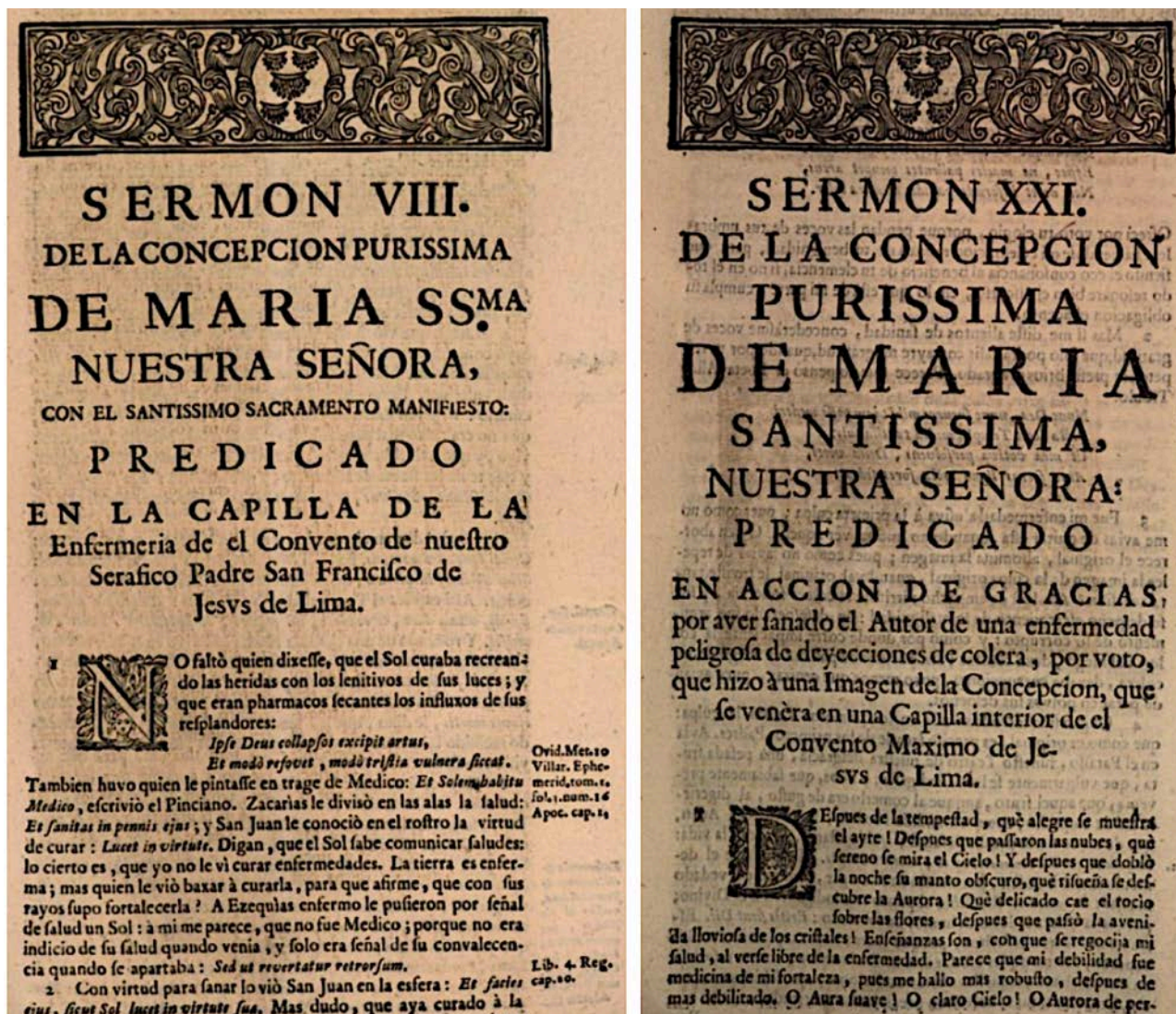


Fig. 4. Rodríguez Guillén, Pedro. Sermones varios... Madrid: Imprenta de la Causa de la V. M. de Ágreda, 1736. Sermones médicos. Fotografía: books.google.es

137

rio de la Inmaculada, a cuya imagen venerada en una capilla del convento de Jesús en Lima se encomendó el predicador en su dolencia.

Ambos contienen máximas de interés acerca de la práctica médica, a partir de las cuales el predicador extrae enseñanzas aplicables al terreno espiritual en relación con la cura de almas. Y no falta su experiencia personal al detallar el tipo de dolencia que padeció (deyecciones de cólera), su naturaleza contagiosa (“Corría este achaque

por epidemia general, y se atribuyó a influjo de Astro maligno”), los doctores que le atendieron (“Me sanó el Doc. Joseph Sequeyra”)³⁸ y los remedios aplicados, ya medicinales (“Parecieron polvos de Cartagena”³⁹, porque salga alusión a mi achaque”), ya naturales (“Leche, vino y azúcar, en punto de almíbar, fueron medicamentos que me aplicaron para la mejoría”).

Rodríguez Guillén introduce diversos textos ligados a la ciencia médica, de forma que están pla-

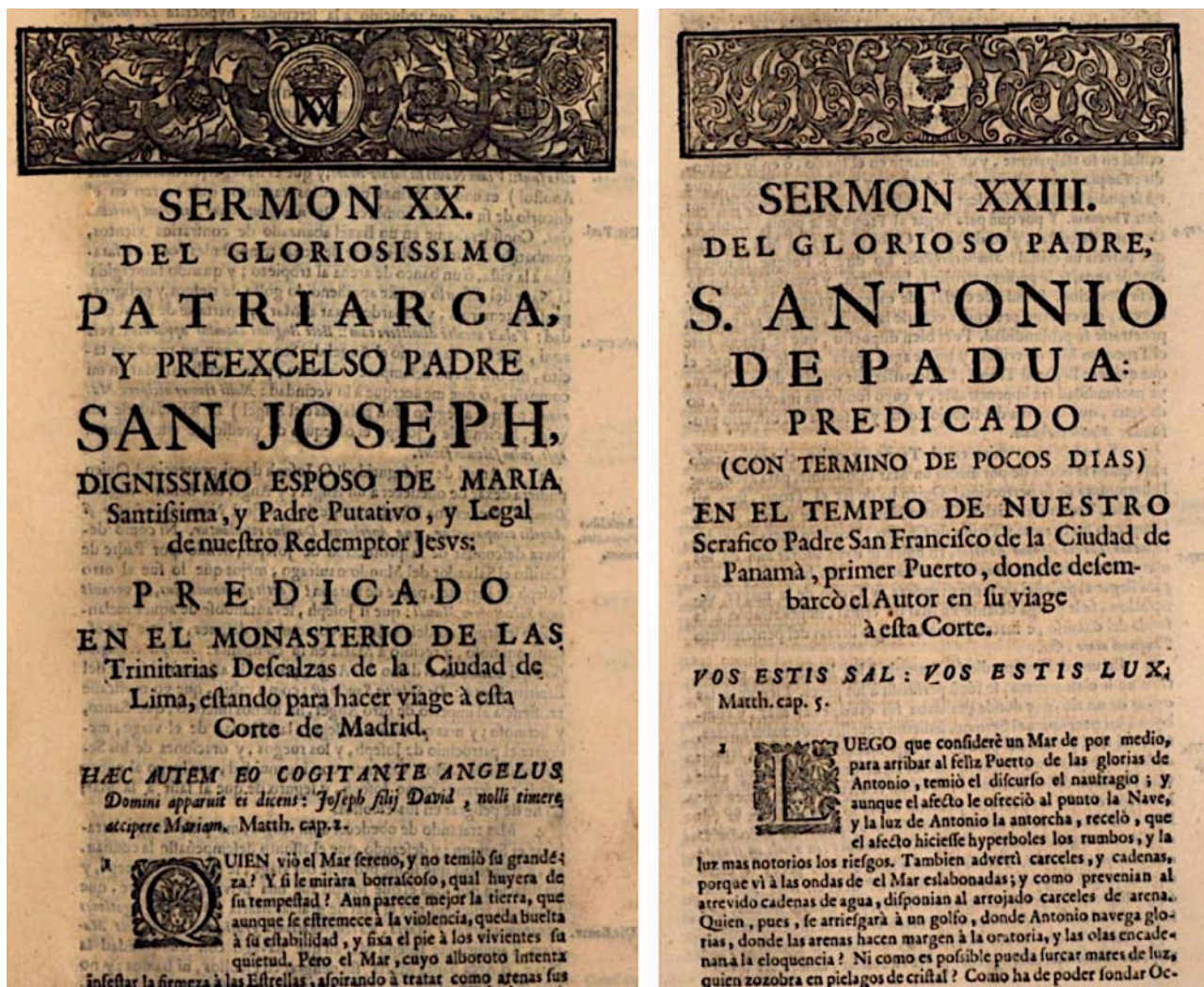


Fig. 5. Rodríguez Guillén, Pedro. *Sermones varios... Madrid: Imprenta de la Causa de la V. M. de Ágreda, 1736. Sermones geográfico-náuticos. Fotografía: books.google.es*

gados de citas a Hipócrates (*Aphorismi Graece, & Latine, Liber de Locis in Homine y Nosomantica Hippocratea*), Galeno (*In aphorismos Hippocratis commentaria, Liber Pronosticorum Ypocratis y De theriaca ad Pisonem*) y Avicena. A ellos se suman autores como Pietro Andrea Canoniero (*In septem Aphorismorum Hippocratis libros, 1618*) y Nicolao Leonicensi (*Aphorismi Hippocratis graecè et latinè, 1668*).

Dos sermones asociados a su viaje a España en 1735 adquieren naturaleza geográfico-náutica.

El primero⁴⁰, dedicado a san José, fue predicado en el convento de trinitarias descalzas de Lima, en vísperas de embarcar. El segundo⁴¹ tuvo como escenario la iglesia de San Francisco de Ciudad de Panamá, primera escala de su travesía, y está dedicado a san Antonio de Padua, bajo cuya advocación el templo panameño acogía una capilla. Ambos constituyen pequeños tratados de navegación en los que se suceden referencias al gobierno de la nave mediante el manejo de la aguja de marear y la orientación por las estrellas, la defensa ante el peligro de

huracanes y tempestades, el riesgo de escollos que amenazan con hacerla zozobrar y el acecho de piratas y corsarios, aspectos que, en última instancia, son interpretados en clave doctrinal, en la vida entendida como travesía que fija su rumbo en el puerto de la salvación.

Para su confección, el predicador recurre a un conjunto de fuentes que abarcan los campos de la navegación, astronomía, geografía y cartografía. Una selección registra los nombres de Ptolomeo (*Geographia*), Albategnius (*De scientia stellarum*), Johann Schönner (*Carolostadii Opusculum Astrologicum*, 1539), Giovanni Pontano (*De meteoris*, 1539), Pedro de Medina (*Arte de navegar*, 1545), Guillaume Postel (*Cosmographicae* 1561), Christophorus Clavius (*In sphaeram*, 1570), Levinus Lemnius (*Occulta naturae miracula*, 1571), Christian van Adrichem (*Theatrum Terrae Sanctae et biblicarum historiarum*, 1590), Giuseppe Biancani (*Sphaera mundi*, 1620) y Johannes Hackett (*Synopsis metheorica*, 1659).

No faltan los grandes cartógrafos de la Edad Moderna, como el flamenco Abraham Ortelius (*Theatrum Orbis Terrarum*, 1570), al que cita en su descripción del Reino de Galicia, y los neerlandeses Willem y Joan Blaeu (*Theatrum orbis terrarum, sive Atlas novus*, 1635-1658), a propósito de la cabecera del Nilo. Y también se sirve de otras fuentes que contienen pasajes ligados al mar, caso de la *Eneida* de Virgilio, las *Heroidas* de Ovidio y las *Odas* de Horacio.

Un último “sermón temático” está dedicado a santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís⁴², y congregó a dominicos y franciscanos en el templo Máximo de Jesús el 4 de septiembre de 1729, con ocasión del estreno de su “suntuosísima sacristía”, auténtica joya arquitectónica del barroco limeño en cuya construcción intervinieron Francisco de la Sierra y Lucas de Meléndez⁴³.

Dada la celebración que dio origen al mismo, estamos ante un “sermón arquitectónico” que

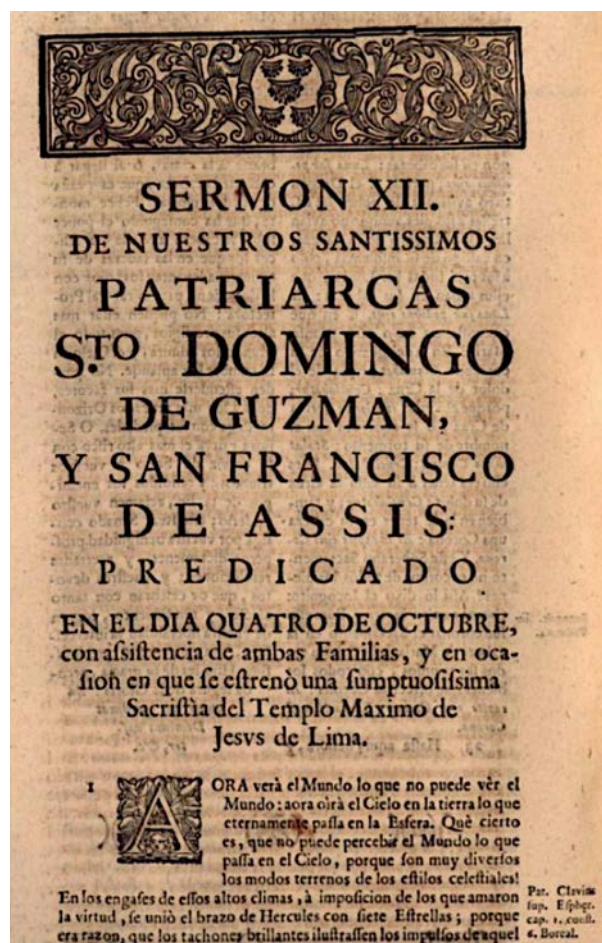


Fig. 6. Rodríguez Guillén, Pedro. *Sermones varios...* Madrid: Imprenta de la Causa de la V. M. de Ágreda, 1736. Sermón arquitectónico. Fotografía: books.google.es

parte del diálogo del predicador con la sacristía, a la que formula un conjunto de preguntas: “¡Oh Sacristía nueva! ¿Quién te erigió? ¿Qué eres? ¿Y para qué serás?”. A cada una de ellas va dando respuesta, comenzando por desvelar la identidad del promotor, el Ministro Provincial fr. Lucas de Noriega, quien impulsó su construcción en acción de gracias por la canonización de san Francisco Solano en 1726.

Rodríguez Guillén desarrolla un discurso en el que, sin dejar de lado su carácter doctrinal ligado a los dos santos fundadores y a sus respectivas religiones, detalla la capacidad y adorno de la

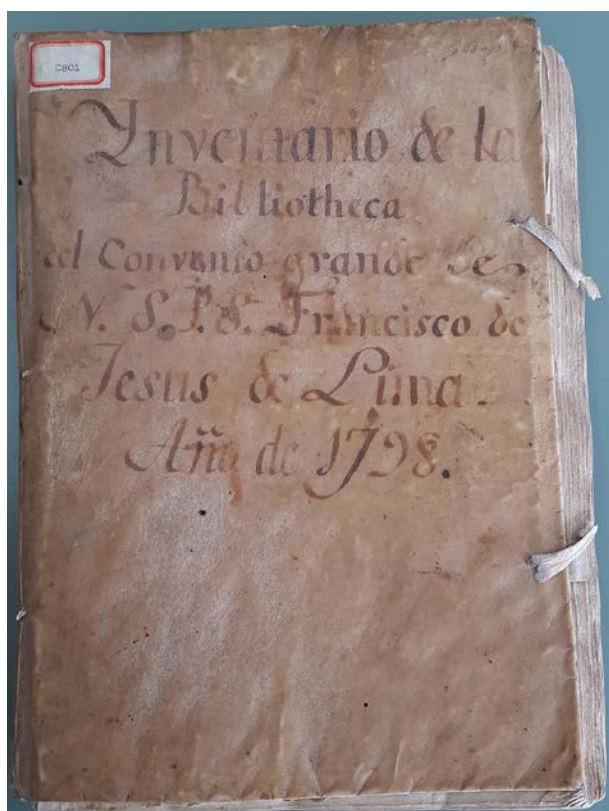


Fig. 7. Inventario de la Biblioteca del Convento grande de N.S.P.S. Francisco de Jesús de Lima. Año de 1798. Biblioteca Nacional del Perú. Signatura C. 801. Fotografía: Alberto Requena.

dependencia, estableciendo continuos paralelismos con construcciones bíblicas como los templos de Salomón y de la visión de Ezequiel y la arquitectura de la Jerusalén Celeste del Apocalipsis. Y también con edificios de la antigüedad, como el templo romano de Honor y Virtud, cuya doble advocación le lleva a concluir que “es Templo del honor de Dios Domingo y Templo de la virtud de Dios Francisco”⁴⁴.

Una parte significativa de sus fuentes provienen de la arquitectura, las matemáticas y geometría, con citas a los *Elementos* de Euclides y a *De architectura* de Vitrubio, al que se remite para cuestiones como la simetría del cuerpo humano como norma para la construcción de templos, la planta ideal de edificios y ciudades y las máquinas empleadas en su levantamiento. Más cer-

canos en el tiempo son la *Arithmetica practica, y speculativa* (1562) de Juan Pérez de Moya, y los tres volúmenes de *In Ezechielem explanationes et apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani* (1595-1606) de Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando. Y para diversos términos ligados a la arquitectura se sirve de dos grandes diccionarios como son el *Dictionarium* de Ambrogio Calepino y el *Ambrosii Calepini Dictionarium Octolingue*, en la edición de Joannes Passeratius.

4. UN CONOCIMIENTO ENCICLOPÉDICO: DATOS PARA UNA HIPÓTESIS

La versatilidad enciclopédica de Pedro Rodríguez Guillén pone de manifiesto la necesidad de contar con una biblioteca multidisciplinar en la que consultar fuentes de tan variada naturaleza. Moviéndonos en el terreno de la hipótesis, quizás pudo ser la del convento de San Francisco el Grande, todo un tesoro bibliográfico en el Perú Virreinal⁴⁵.

El inventario realizado en 1798 por fr. Domingo de los Ríos a instancias del Ministro Provincial fr. Francisco Corchado⁴⁶, custodiado en la Biblioteca Nacional de Perú, arroja alguna luz al respecto. En primer lugar, su clasificación por materias facilitaría al predicador la localización y selección de fuentes. Además, quedan registrados buena parte de los autores citados en sus sermones, que en el caso de nuestro estudio se concretan en: Alciato (39r, 141v, 142v, 183v, 185r), Heródoto (120v), Tito Livio (122r), Flavio Josefo (15v) Diógenes Laercio (100v), Saavedra Fajardo (120v, 184r), Solórzano Pereira (129r), Justiniano (39r), Duns Scoto (51v), Pichardo (38v) Galtruche (103v), Hipócrates (103v), Galeno (102r), Clavius (104v), Ortelius (104r, si bien no el *Theatrum Orbis Terrarum* sino el *Thesaurus Geographicus*), Lemnius (150v), Euclides (107r), Vitrubio (104v), Pérez de Moya (105r), de Prado y Villalpando (5r), Calepino (140r) y Passeratius (140r).

Con las lógicas reservas, los anteriores datos permiten aventurar una hipotética consulta de la

biblioteca franciscana por Rodríguez Guillén. Sea como fuere, de lo que no cabe duda es de que la simbiosis entre predicador y cultura enciclopédica resultó evidente a los ojos de sus contemporáneos, como lo testimonia el agustino fr. Juan de Garazatúa, quien calificó a Rodríguez Guillén de “viva Biblioteca de sagradas, y profanas letras”⁴⁷.

CONCLUSIONES

Pedro Rodríguez Guillén fue uno de los predicadores más singulares del Perú Virreinal de la primera mitad del siglo XVIII, a lo que contribuyen varias razones. Una de ellas es la “globalización” de su oratoria sagrada, al dar a la imprenta madrileña sus dos tomos de *Sermones*, lo que permitió a sus homilías “sacudir las alas de sus hojas y volar a este gran Teatro del Mundo”, reconoce el propio autor⁴⁸.

Otro rasgo significativo es la heterogeneidad de su auditorio y su capacidad para adaptarse a él, por cuanto se dirige desde los principales púlpitos de Lima a todas las clases sociales, también a las *elites* gobernantes. Predicó en la Capilla Real de las Casas Reales a los virreyes Caracciolo, Morcillo y Armendáriz, aleccionándolos en su tarea; e hizo lo propio con instituciones como el Tribunal de la Inquisición, el Real Acuerdo de Justicia, la Real Audiencia y las nobles Órdenes de la Caballería Militar de la Corte de Lima. También escucharon sus palabras el arzobispo de Lima y el Comisario General de las Provin-

cias del Perú. Nos parece un asunto relevante atendiendo al valor del sermón como fuente histórica, dado que, como significa Rubén Vargas, “toda la vida colonial tiene su eco en los púlpitos, porque habiendo de ser la oratoria sagrada una como conversación con el auditorio era imposible que en ella no se tratase de lo que a todos interesaba y mantenía despierta la atención”⁴⁹; Y en ello insiste Gloria Cristina Flórez, demostrando además el papel político del sermón como legitimador monárquico en el virreinato durante el siglo XVII, en una estrecha identificación entre trono y altar⁵⁰.

Con todo, no hemos pretendido insertar este estudio en un debate historiográfico, cuestión que supera nuestro enfoque ligado al patrimonio cultural, sino dar a conocer una cualidad diferencial de la prédica de Rodríguez Guillén que hasta ahora había pasado inadvertida a la mayoría de investigadores: su especialización, que atiende tanto a las circunstancias como a la categoría social y al nivel intelectual de su auditorio. En sus “sermones temáticos” emplea fuentes muy variadas que requieren de una biblioteca enciclopédica y multidisciplinar (quizás la del convento de San Francisco el Grande de Lima), a la que supo sacar el máximo provecho para comunicar un dilatado caudal de saberes. Abierta queda la puerta a futuras investigaciones que profundicen en las cuestiones aquí señaladas y para las que este estudio podrá servir como punto de partida.

NOTAS

¹Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Teatro, fiesta y cultura visual en la monarquía hispánica (ss. XVI-XVIII)”, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO), Subdirección General de Proyectos de Investigación (FFI2017-86801-P).

²RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Sermones varios panegyricos políticos, históricos y morales, predicados en los principales templos, y más autorizados concursos de la Ciudad de los Reyes Lima*. Tomo Primero. Madrid: Imprenta de la Causa de la V. M. de Ágreda, 1736, s.p.

³Extraemos los datos biográficos de la relación de méritos del acto de concesión de doctor en la Universidad de San Marcos. RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Memoria Genial, y Académica del Triunpho mayor por menor del Laurel Seraphico*. Lima: Imprenta extra-muros de Santa Cathalina, 1739, págs. 187-196.

⁴TORRUBIA, José. *Disertación histórico-política, y en mucha parte geográfica, de las Islas Philipinas*. Madrid: Imprenta de D. Agustín de Gordejuela y Sierra, 1753, s.p.

⁵Archivo General de Indias (AGI). CONTRATACION, 5483, N.2, R.42. *Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Pedro Rodríguez Guillén, lector jubilado, custodio de la provincia de Lima, fraile franciscano, con Pablo Merino, donado francisco, a Perú*. 15 de enero de 1737.

⁶RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Memoria Genial...* Op. cit.

⁷RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Sermones varios...* Tomo Primero. Op. cit., s.p.

⁸RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Memoria Genial...* Op. cit., pág. 194.

⁹Ibidem, págs. 206 y 219-220.

¹⁰Se trata del sermón XVII del Tomo Segundo, págs. 270-284, en el que la expresión recogida en el exordio de entrada: “Contemplad aquí a Felipe el Óptimo de Borbón, a quien se le debe la pompa Regia de este banquete”, debe entenderse en sentido figurado. En caso de presencia del monarca, Rodríguez Guillén se hubiese mostrado mucho más explícito. Y, además, el contenido del sermón es puramente teológico, sin atisbo de mensajes en clave política al monarca o a la corte, más allá de las acostumbradas fórmulas de devoción mariana de la monarquía hispana (“En la Corona de nuestro Felipe tenéis todas las Coronas del Mundo a vuestras plantas”) y de solicitud de protección divina para el rey y su pueblo (“Coronad nuestras súplicas, mirando por la Monarquía y por la salud de nuestro Rey, y derramando sobre este auditorio copiosos destellos de gracia”) incluidas al final de su predicación.

¹¹RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Memoria Genial...* Op. cit., pág. 194.

¹²RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Sermones Varios...* Tomo Primero. Op. cit.; y *Sermones varios panegyricos políticos, históricos y morales, predicados en los principales templos, y más autorizados concursos de la Ciudad de los Reyes Lima*. Tomo Segundo. Madrid: Imprenta de la Causa de la V. M. de Ágreda, 1736.

¹³Archivo Histórico Nacional (AHN). CONSEJOS, 50631, Exp.165. *Licencia de impresión de dos tomos de la obra Sermones varios panegyricos, políticos, históricos y morales solicitada por su autor Pedro Rodríguez Guillén*. 1735.

¹⁴AHN. CONSEJOS, 50632, Exp.76. *Tasación de Sermones varios panegyricos, políticos, históricos y morales solicitada por Pedro Rodríguez Guillén*. 1736.

¹⁵RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Sermones varios...* Tomo Primero. Op. cit., s.p.

¹⁶RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Memoria Genial...* Op. cit., pág. 232.

¹⁷FLÓREZ, Gloria Cristina. “*Todos morimos y nos deslizamos como el agua*. La muerte en los Sermones de Cuaresma de José de Aguilar en el Virreinato del Perú (1706)”. *HIS. Antiguos jesuitas en Iberoamérica* (Córdoba, Argentina), 2.1 (2014), págs. 65-84.

¹⁸RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Sermones varios...* Tomo Primero. Op. cit., s.p.

¹⁹PICINELLI, Filippo. *Mundus symbolicus*. Coloniae Agrippinae: Sumptibus Hermanni Demen, 1694, pág. 271.

²⁰Los escenarios de su predicación en Lima fueron: catedral, convento Máximo de Jesús, convento de San Francisco, monasterio de Santa Clara, monasterio de Trinitarias Descalzas, templo de Santo Domingo, templo de San Pedro, iglesia de Nuestra Señora de Monserrate, iglesia de Nuestra Señora de la Cabeza, Capilla Real del Palacio Virreinal, capilla del Tribunal de la Inquisición, capilla de Nuestra Señora del Milagro, capilla de la Soledad, beaterio de Santa Rosa de Viterbo.

²¹De su labor como predicador dan noticia, entre otros, GENTO SANZ, Benjamín. *San Francisco de Lima. Estudio Histórico y Artístico de la Iglesia y Convento de San Francisco de Lima*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1945; FLÓREZ, Gloria Cristina. “*Tota pulchra est Maria: defensa del misterio de la Inmaculada Concepción en la prédica del virreinato peruano (1654-1736)*”. En: CAMPOS, Francisco Javier (Coord.). *Advocaciones Marianas de Gloria*. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2012, págs. 1123-1140; AZANZA LÓPEZ, José Javier. “El virreinato entendido como viñedo: política, doctrina moral y emblemática en el Palacio de los Virreyes de Lima”. En: RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (Ed.). *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos*. Valencia: Universitat de València, 2019, págs. 319-335; y AZANZA LÓPEZ, José Javier. “Aproximación a un predicador real en el Perú Virreinal: Pedro Rodríguez Guillén”. En: LIMPIAS, Víctor Hugo (Coord.). *Patrimonio religioso de Iberoamérica. Expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)*. Santa Cruz de la Sierra: Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, 2021, págs. 229-236.

²²Recurren para ello a sucesivas metáforas con origen en el universo simbólico-emblemático de Alciato (*Emblematum liber*, 1531) Otto Vaenius (*Amorum emblemata*, 1608), Philothei (*Symbola Christiana*, 1677) y Picinelli (*Mundus Symbolicus*, 1681), así como a la anécdota sobre Tintoretto relatada por Carlo Ridolfi (*Delle Maraviglie dell'Arte*, 1648) acerca de su técnica "inacabada" y la resolución con que el pintor veneciano acometía su labor. AZANZA LÓPEZ, José Javier. "Aproximación a un predicador real...". Op. cit., págs. 232-234.

²³No es nuestro propósito trazar aquí un panorama completo de la oratoria sagrada limeña, para lo que nos remitimos a autores como Francis Cerdán, Alexandre Coello de la Rosa, Gloria Cristina Flórez, Carlos Gálvez, Teodoro Hampe, Ramón Mujica, José Antonio Rodríguez o Rubén Vargas entre otros.

²⁴VARGAS UGARTE, Rubén. *La elocuencia sagrada en el Perú en los siglos XVII y XVIII*. Lima: Gil S. A. Impresores, 1942, pág. 32; VARGAS UGARTE, Rubén. *Sembrando la semilla. Oraciones y discursos*. Lima: Tip. Peruana, 1965, págs. 120-121.

²⁵MACERA, Pablo. *Trabajos de Historia*. Vol. II. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1977, págs. 15-26; GODENZZI, Juan Carlos. *En las redes del lenguaje. Cognición, discurso y sociedad en los Andes*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad de Pacífico, 2005, págs. 107-108.

²⁶RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Sermones varios...* Tomo Primero. Op. cit., s.p.

²⁷ESTENSSORO, Juan Carlos. *Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*. Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1989, págs. 85-86.

²⁸Sermones 22 y 24 del Tomo Primero, págs. 299-309 y 322-342; y Sermón 26 del Tomo Segundo, págs. 409-423.

²⁹Diego Morcillo aunó los cargos de virrey y arzobispo de Lima entre diciembre de 1723 y mayo de 1724, marco temporal en el que debe inscribirse el sermón de Rodríguez Guillén.

³⁰AZANZA LÓPEZ, José Javier. "El virreinato entendido como viñedo...". Op. cit., págs. 319-335.

³¹Sobre el concepto de República aplicado al Virreinato, véase SÁNCHEZ-CONCHA BARRIOS, Rafael. "La tradición política y el concepto de 'cuerpo de república' en el Virreinato". En: HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (Coord.). *La tradición clásica en el Perú Virreinal*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999, págs. 101-114.

³²LEDDA, Giuseppina. "Predicar a los ojos". *Edad de Oro* (Madrid), VIII (1989), págs. 129-142.

³³La capilla del Tribunal de la Inquisición estaba dedicada a san Pedro de Arbués y se ubicaba en la Plaza de la Inquisición (actual Plaza Bolívar o del Congreso).

³⁴Sermón 23 del Tomo Primero, págs. 310-321; y Sermón 25 del Tomo Segundo, págs. 393-408.

³⁵No nos pasa desapercibida tal alusión, pues sabido es que, tras la implantación de la Inquisición en América, el Tribunal tuvo que proceder contra españoles delatados de fidelidad oculta al judaísmo.

³⁶RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Sermones varios...* Tomo Segundo. Op. cit., págs. 396-397.

³⁷Sermón octavo del Tomo Primero, págs. 121-137; y Sermón 21 del Tomo Segundo, págs. 331-344.

³⁸Encontramos alusiones al doctor Sequeyra en la correspondencia entre los comerciantes Pedro de Murga y Diego Durán (diciembre de 1720 y enero de 1721). SCHLÜPMANN, Jakob. *Cartas edificantes sobre el comercio y la navegación entre Perú y Chile a comienzos del siglo XVIII. Correspondencia y contabilidad de una compañía comercial (1713-1730)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Estudios Peruanos, 2006, págs. 222, 225 y 229.

³⁹Los polvos de Cartagena o de ipecacuana eran llamados así por ser Cartagena de Indias el principal puerto de exportación de esta planta, cuya raíz se utiliza para hacer jarabe de ipecacuana, un emético muy efectivo.

⁴⁰Sermón 20 del Tomo Segundo, págs. 315-330.

⁴¹Sermón 23 del Tomo Segundo, págs. 359-369.

⁴²Sermón 12 del Tomo Segundo, págs. 182-207.

⁴³SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Antonio. “La sacristía de San Francisco”. *Archivo San Francisco de Lima* (Lima), 32 (2003), págs. 15-21; *Nueva visión de San Francisco de Lima*. Lima: Institut français d'études andines, 2006, págs. 171-179; *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2011, págs. 49, 74, 170 y 222.

⁴⁴RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Sermones varios...* Tomo Segundo. Op. cit., pág. 184.

⁴⁵Sobre la biblioteca del convento limeño han escrito, entre otros, Benjamín Gento, Teodoro Hampe, Guillermo Lohmann, Julián Heras, Jacinto Ramírez y Roberto Ramírez. La necesidad de su recuperación ha sido reivindicada en los últimos años por autores como Ana Cristina Restrepo Jiménez.

⁴⁶Biblioteca Nacional del Perú. Signatura C. 801. *Inventario de la Biblioteca del Convento grande de N.S.P.S. Francisco de Jesús de Lima. Año de 1798*. Queremos manifestar nuestra mayor gratitud a Luis Alberto Requena Arriola, profesor de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Piura, por facilitarnos las imágenes del inventario.

⁴⁷RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Memoria Genial...* Op. cit., pág. 232.

⁴⁸RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro. *Sermones varios...* Tomo Primero. Op. cit., s.p.

⁴⁹VARGAS UGARTE, Rubén. *La elocuencia sagrada...* Op. cit., pág. 10.

⁵⁰FLÓREZ, Gloria Cristina. “El sermón en el Perú de los Austrias y su relación con la génesis del Estado moderno”. *Investigaciones Sociales* (Lima), 25 (2010), págs. 71-87.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



ILUSTRACIONES DE ALFRED DEMERSAY DE LAS REDUCCIONES JESUÍTICO-GUARANÍES EN 1846

ALFRED DEMERSAY'S ILLUSTRATIONS OF THE JESUIT-GUARANI MISSIONS IN 1846

Resumen

El francés Alfred Demersay dibujó los vestigios de las reducciones jesuítico-guaraníes durante su viaje al Paraguay en 1846. Estos registros se publicaron en París entre 1860 y 1863 en un atlas de litografías, parte de un estudio realizado por Demersay sobre el Paraguay y su historia. Estas ilustraciones son una representación única de estos lugares en el siglo XIX, momento de abandono y ruina. Este artículo examina esa contribución gráfica de Demersay al estudio de las reducciones.

Palabras clave

Alfred Demersay, Ilustraciones, Reducciones jesuítico-guaraníes, Siglo XIX.

Caroline Backof Timm

Universidad Politécnica de Madrid,
España.

Arquitecta. Máster en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico por la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM-UPM). Doctoranda en el programa Patrimonio Arquitectónico de la misma universidad (ETSAM-UPM).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 16/II/2022
Fecha de revisión: 21/III/2022
Fecha de aceptación: 22/III/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

Frenchman Alfred Demersay drew some of the Jesuit-Guarani Missions' remains during his travel to the territory in 1846. These illustrations were published in Paris between 1860 and 1863 in a lithography atlas, as part of a study on Paraguay and its history. These pieces constitute an unique representation of the Missions in the 19th century, when they were already abandoned and decayed. This article exams Demersay's graphic contribution to the study of the Jesuit-Guarani Missions.

Keywords

19th century, Alfred Demersay, Illustrations, Jesuit-Guarani Missions.

ORCID: 0000-0002-7049-6174

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0011>

ILUSTRACIONES DE ALFRED DEMERSAY DE LAS REDUCCIONES JESUÍTICO-GUARANÍES EN 1846

Los vestigios de las antiguas reducciones jesuítico-guaraníes del Paraguay llamaron la atención de viajeros extranjeros durante el siglo XIX pese a su deterioro, los conflictos en la región y la dificultad de acceso. Impulsados por el interés de las reducciones, estos viajeros se vieron motivados a embarcarse en largas jornadas para visitar el lugar. Las impresiones publicadas de estos recorridos forman una importante descripción del territorio en ese momento del que poco sabemos y cuando aún se conservaban más restos de los que conocemos en la actualidad. Los relatos de estos viajes informan sobre la situación de las antiguas reducciones durante el siglo XIX, su progresivo abandono y ruina, constituyendo una fuente documental para la materia¹.

Entre los viajeros que estuvieron en el territorio de las reducciones en el siglo XIX se encuentra Alfred Demersay (1815–91), que visitó la región entre febrero de 1846 y abril de 1847. El médico francés participó en una misión científica del gobierno de su país por la América Meridional en 1844. Esta misión estaba enfocada en el Paraguay que, bajo el gobierno de Carlos Antonio López (1792–1862), se abría al exterior tras décadas de aislamiento durante la dictadura de

José Gaspar Rodríguez de Francia (1766–1840). Incentivado por esa apertura política y sintiendo curiosidad por un país poco conocido, Demersay inició su viaje en diciembre de 1844 con el objetivo de estudiar la economía y la historia del lugar. Regresó a Francia en 1847 y, a partir de ese viaje, elaboró a lo largo de su vida estudios sobre varios aspectos de la región, entre ellos del tabaco, la lengua guaraní, la yerba-mate², y una gran obra dedicada a la historia del Paraguay, publicada en dos tomos en 1860 y 1865 en París³. Esta obra trata de la geografía, economía e historia, con un prefacio que contenía partes de su diario de viaje. Allí el autor destacó, como hicieron otros viajeros en el siglo XIX, el estado ruinoso de la región de las reducciones y apuntó sobre el lugar: “por todas partes la miseria, la soledad, el abandono”⁴. No obstante, quedó impresionado con los “magníficos establecimientos” y sus “notables ruinas”⁵.

Demersay desembarcó en Río de Janeiro en enero de 1845. Tras varios meses en los que combinó su estancia en la capital imperial brasileña con visitas a regiones vecinas, siguió su viaje a Rio Grande do Sul para desde allí acceder al Paraguay⁶. Llegó en noviembre con la flota del emperador Pedro



Fig.1. F. Sorrieu. Dibujo del natural de Alfred Demersay. *Les Missions du Paraguay. Détails d'architecture. Porte latérale (côte Est) de l'église de San-Borja. Colonne en bois de la Galerie (Est) de l'église de San-Borja. Fontaine dans le Collège de San-Lorenzo* [1846]. Litografía. 41 x 25.5 cm. 1860. British Library, 1854.d.1. Londres.

148

Il que visitaba la provincia *riograndense*, recién salida de una guerra civil que había durado una década. De ahí, el viajero atravesó esa provincia “muy empobrecida” tras el conflicto⁷, llegando a la antigua misión de San Borja, en la orilla del río Uruguay, lugar donde vivía el botánico francés Aimé Bonpland, compañero del viaje científico de Alexander von Humboldt (1769–1859) por la América ecuatorial entre 1799 y 1804⁸. Estuvo dos meses con Bonpland en 1846 antes de continuar hacia el Paraguay. A partir de ahí los dos compatriotas empezaron una amistad nutrida por sus varios intereses comunes e intercambiarían correspondencia entre Europa y Sudamérica.

1. EL ATLAS DE DEMERSAY

Fue Bonpland quien incentivó a Demersay a dibujar⁹. En San Borja, Demersay acompañaba

a Bonpland a ver sus pacientes por las mañanas y aprovechaba las tardes para ir a dibujar entre las ruinas de la iglesia¹⁰. Sus primeros intentos requirieron de un gran esfuerzo ya que no dibujaba desde que había salido de la universidad. Pero sin desanimarse por las imperfecciones del principio, acabó ganando confianza. Pasó de los registros de detalles arquitectónicos a los paisajes y, entonces, a la figura humana, retratando también al propio Bonpland¹¹. Estos dibujos dieron origen a un *Atlas* de litografías¹², parte de la obra histórica de Demersay, publicado en cuatro tiradas entre 1860 y 1863 en París¹³.

Su obra sobre el Paraguay fue fundamental y sirvió como referencia para estudios posteriores. En particular, el tomo del atlas ilustra de manera única el Paraguay y las reducciones,



Fig. 2. F. Sorrieu. Dibujo del natural de Alfred Demersay. *Les Missions du Paraguay. Détails d'architecture et d'ameublement. Porte latérale (côte Est) de l'église de San-Borja. Mission de S^a. Rosa : Bénitier. Église de San-Borja : Porte basse de la façade. Niche de la Mission de Jésus. Mission de Trinidad, Mission de San-Luiz [sillas] [1846]. Litografía. 42.5 x 27.5 cm. 1861. British Library, 1854.d.1. Londres.*

149

temas que despertaron el interés del público europeo de la época, el cual sentía curiosidad por estos lugares lejanos. De hecho, Demersay presentó las litografías del atlas y varios objetos del Paraguay en la Exposición Universal de París en 1867¹⁴. Aunque se conocen relatos de la situación de las antiguas reducciones en el siglo XIX, las ilustraciones de ese periodo son escasas. Entre estas se encuentran imágenes fotográficas de finales del siglo¹⁵, y dibujos como el del frontispicio de la iglesia de San Ángel en 1861 de Carlos Pettermann¹⁶, y de las ruinas de San Lorenzo y San Miguel también a finales de siglo, cuya autoría se desconoce¹⁷. Sin embargo, estos dibujos se presentan más elementales y sencillos en comparación con la calidad técnica y nivel de detalles encontrados en las ilustraciones de Demersay.

Las imágenes del atlas de Demersay fueron divulgadas desde entonces en estudios sobre las reducciones, su arquitectura e historia, aunque en algunos casos, con cierto descuido y desvinculadas de su contexto¹⁸, debido probablemente a la restringida circulación del atlas. Considerando su interés y singularidad, se propone un análisis del atlas de Demersay, que hasta el momento no ha sido objeto de un estudio específico, y, en especial, de las litografías de las antiguas reducciones.

El atlas se compone de dieciséis láminas de 56 x 37 cm de litografías hechas a partir del dibujo del natural de Demersay durante su viaje y que, según su autor, reproducirían "las ruinas desconocidas de los monumentos" de las reducciones¹⁹. Pero esta publicación no se restringe a los



Fig. 3. F. Sorrieu. Dibujo del natural de A. Demersay. *Vieille tour de la Mission de Trinidad* [1846]. Litografía. 18.7 x 10.8 cm. 1863. British Library, 1854.d.1. Londres.

“monumentos” de las reducciones e ilustra también personalidades políticas, mapas hidrográficos, dos vistas de la capital paraguaya Asunción, la casa de Bonpland en San Borja, la casa de Artigas en Ibiray, una hospedaría, los indígenas y grupos y vestimentas del Paraguay²⁰.

Cabe señalar que cinco láminas del atlas no se produjeron a partir del dibujo del natural de Demersay: constan como *dess[iné] par Demersay* y no *dessiné d’après nature par Alfred Demersay*, como en las otras planchas. Entre ellas están ilustraciones de políticos como López, Manuel Rosas, Francia y Artigas; de la cosecha del mate —importante producto en la región—; un mapa de los ríos Paraná y Paraguay hecho por el francés A. Leverger, oficial de la armada brasileña; y un plano de la misión de Candelaria elaborado a partir del original del jesuita Peramás de 1793²¹. Las demás ilustraciones del atlas son referidas como dibujos del

natural de Demersay y, a partir de sus apuntes de viaje, se infiere que fueron tomados en 1846, ya que no especifica fecha en sus estampas²². En lo que esa investigación pudo alcanzar no se tiene noticia de la conservación de los dibujos originales de Demersay.

2. LAS LITOGRAFÍAS DE LAS REDUCCIONES

Demersay dedica cinco litografías en el atlas a los “monumentos” de las reducciones. El autor llegó a anunciar la publicación de otro tomo del atlas, así como de un volumen más de texto que trataría de forma específica sobre la historia de las reducciones, pero esto no llegó a producirse.

Empezó dibujando los detalles de la iglesia de San Borja mientras estaba con su anfitrión en la villa. Entre ellos están tres portadas de la iglesia de la antigua misión en que se destacan sus distintos elementos como las molduras, escusones, volutas,

frondas y guirnaldas y, donde se nota, sutilmente dibujado, el aparejo de los muros de piedra. Asimismo, reproduce una columna de madera de la galería de la iglesia, enseñando los motivos decorativos de estas construcciones de las reducciones.

Durante su estancia en San Borja, Demersay dedicaba “las horas más calurosas del día” a dibujar “en medio de las ruinas de la iglesia”²³. Su propósito consistía en registrar con corrección lo que veía y se aplicó “pacientemente para reproducir los detalles arqueológicos de este grandioso monumento”²⁴. La situación de ruina descrita por el viajero se hace evidente también en los pormenores de los dibujos de esta iglesia: el suelo deteriorado, la vegetación crecida y partes derruidas. Demersay apunta que, meses más tarde, esa iglesia daría lugar a una nueva construcción²⁵. De modo que, estos dibujos no sólo establecieron un método de registro de su autor, sino que acabaron por constituir un documento único de esa antigua iglesia desaparecida.

En su viaje, Demersay también elaboró ilustraciones de detalles arquitectónicos y del mobiliario. Entre estos están dos sillas de las misiones de Trinidad y San Luis ricamente talladas. Asimismo, dibujó detenidamente una pila de la misión de Santa Rosa y una hornacina de la reducción de Jesús con sus volutas, relieves y figuras donde se percibe el lenguaje barroco empleado. Igualmente, ilustró una fuente en el pueblo de San Lorenzo de composición singular: formas orgánicas y geométricas, con inscripciones de la Compañía de Jesús, figuras y relieves. Esa fuente, de la cual hoy se exhiben fragmentos en el *Museu das Missões* en San Miguel, Brasil, también es mencionada por otros viajeros en su paso por el lugar en el siglo XIX²⁶. La correspondencia de la ilustración del atlas con los vestigios en la colección del museo indica la precisión de Demersay en sus dibujos.

Además, el viajero ilustró la reducción de Trinidad en Paraguay. A pesar de ser menor que las

otras litografías de las reducciones, no ahorra en detalles y aporta datos significativos. Se trata de una vista de la iglesia y de la torre del campanario en la cual se registra la forma de las construcciones, materiales y su situación. A diferencia de las otras litografías de las reducciones, aquí se observa que el pueblo estaba bien mantenido y que seguía habitado, ya que introduce la figura humana en la ilustración. Aunque ese recurso puede haber sido utilizado para dar una noción de la escala, se sabe que las misiones al norte del río Paraná, en Paraguay, se mantuvieron, por lo menos, hasta el decreto del presidente López en 1848 en el cual se liberaba a los indígenas del régimen comunitario, marcando la disolución oficial de las misiones²⁷. Estas misiones en Paraguay, aisladas por el gobierno autoritario de Francia, evitaron la destrucción provocada por los conflictos regionales de principios del siglo tal como ocurrió con los pueblos en Brasil y Argentina. El propio Demersay menciona el estado diferente de los ocho pueblos que permanecieron en el estado paraguayo donde los edificios se conservaban intactos²⁸.

Esa pequeña ilustración pone de relieve las distintas situaciones de estos treinta pueblos de misiones católicas desarrollados entre los siglos XVII y XVIII. Estos lugares pasaron por una serie de modificaciones desde la mitad del siglo XVIII que condujeron al progresivo abandono del sistema misional hasta su disolución. Por otro lado, el territorio fue dividido entre tres estados distintos tanto por medio de conquistas (caso brasileño de 1801), como por las naciones formadas en las primeras décadas del siglo XIX tras la independencia de España, caso de Argentina y Paraguay. Esos hechos conducen a pensar cómo los vestigios de las reducciones fueron asumidos por cada una de estas naciones con sus diferentes contextos políticos y sociales y en cómo eso impactó en su entendimiento y conservación.

Demersay hizo dos grandes vistas de las antiguas misiones. La más difundida entre las litografías



Fig. 4. Ad. D'Hastrel. Dibujo del natural de Alfred Demersay. *Les Missions du Paraguay. Ruines de l'église de Saint Michel* [1846]. Litografía. 39 x 24 cm. 1860. British Library, 1854.d.1. Londres.

de su atlas es de la reducción de San Miguel, un “monumento notable de la arquitectura jesuítica”²⁹, según el viajero. En esa valiosa ilustración se muestra una vista del núcleo religioso tomada desde la plaza del pueblo en un ambiente de abandono y ruina en 1846. Quedan documentados elementos desaparecidos como el acceso del colegio-residencia de los jesuitas con la galería que lo circundaba, así como el pórtico de la iglesia, detallado con sus arcos, frontón, balaustrada, pilastras y molduras. Esta reproducción de un paisaje pintoresco nos acerca a ese momento, evidenciando la forma y situación de estos lugares.

Los dibujos de Demersay en general, y esa vista de San Miguel en particular, tuvieron un papel importante de divulgación del conjunto de misiones y del estado en que se encontraban sus vestigios hacia mediados del siglo XIX. Ante-

riores a la amplia difusión de la fotografía, estas ilustraciones constituían los únicos registros gráficos de estos lugares en aquel momento. En 1853, antes de la publicación del atlas, Demersay presentó ese dibujo a la *Société de Géographie de Paris*³⁰. Desde entonces esa imagen de San Miguel ilustra y difunde este conjunto, promoviendo el interés por esos pueblos y visitas a la región.

De hecho, otros viajeros del siglo XIX citan a Demersay y también publican alguno de sus grabados. Entre ellos Moussy, también miembro de la *Société de Géographie de Paris*, y que cita a Demersay en su obra y el brasileño Silveira que en 1909 publicó en su tratado histórico de las misiones algunas de esas imágenes sin hacer referencia al atlas y su autor³¹. Estas pueden haber sido reproducidas a partir de las litografías que hoy se encuentran en el fondo de la

Mapoteca do Itamaraty (Río de Janeiro, Brasil)³². Allí no hay un ejemplar completo del atlas, pero sí cuatro de las láminas que lo componían aunque peor conservadas que las de los atlas consultados. Dichas láminas se refieren a las figuras 1, 2 y 4 y al plano de la misión de Candelaria que Demersay había dibujado a partir del original de Peramás.

El viajero también ilustró la iglesia del pueblo de Jesús que quedó sin terminar por la expulsión de los jesuitas de las reducciones en 1768. En esa vista de la iglesia y de la torre se percibe el muro de la fachada con el aparejo de piedra, las pilastras, molduras, frisos, hornacinas, los singulares arcos de las puertas y el aspecto único de la profusa vegetación tomando la construcción abandonada. Esa composición, así como la de San Miguel, muestra un panorama de ruinas en

medio de la naturaleza y ambas componen una imagen romántica, representativa del siglo XIX.

Demersay era médico y, aunque tenía una amplia formación que incluía la representación gráfica, no era un dibujante profesional. Su objetivo al dibujar estos lugares fue reproducir con precisión y de esta manera acompañar su investigación con ilustraciones. Esta era una práctica común entre los viajeros científicos, como por ejemplo Humboldt y Alcides d'Orbigny (1802–1857) quienes también hicieron atlas de litografías para ilustrar sus trabajos escritos sobre Sudamérica. De hecho, se señala el rigor de Demersay en sus reproducciones cuando son comparadas con los vestigios arqueológicos de las antiguas reducciones. Se perciben pocas inexactitudes en sus litografías como en algunas proporciones en la fachada de la iglesia del



153

Fig.5. F. Sorrieu. Dibujo del natural de A. Demersay. Les Missions du Paraguay. Église inachevée de la Mission de Jésus [1846]. Litografía. 39 x 24 cm. 1861. British Library, 1854.d.1. Londres.

pueblo de Jesús y también de San Miguel, en la cual no fueron reproducidos una ventana y un nicho de la fachada de la iglesia.

Hacia aquel momento, la litografía era un método usual para la reproducción de imágenes en estos grandes volúmenes de ilustraciones. Asimismo, los temas representados por Demersay se corresponden con los elegidos por artistas, como Jean Baptiste Debret (1768–1848) y Johann M. Rugendas (1802–1858), para ilustrar sus viajes pintorescos al Sur de América³³. Así, se dibujaban paisajes, la rica vegetación, objetos y escenas del cotidiano, personalidades locales, la actividad productiva, los indígenas, etc. De igual modo, se percibe esa misma selección de temas y método de reproducción en los atlas de viajeros científicos como el del, ya citado, naturalista francés d'Orbigny, que publicó, pocos años antes de Demersay, litografías hechas en varios casos a partir de sus dibujos tomados del natural³⁴. Por lo que el atlas de Demersay se encuadra en la producción gráfica corriente con relación a la temática y modo, propios de aquel momento del siglo XIX.

Se observa también una característica pintoresca en las vistas de las reducciones hechas por Demersay. Aunque, como se ha visto, los edificios estén bien representados, la composición de la ruina con la vegetación exuberante sugiere el imaginario romántico, tan apreciado en aquel momento. En ese sentido, Françoise Choay señala el valor pintoresco de las ilustraciones de las primeras décadas del siglo XIX con la puesta en escena de

los monumentos en contrapunto con el paisaje, produciendo así una emoción estética³⁵. Las vistas registradas por Demersay trataban de paisajes pintorescos por sí solos, pero no se descarta que algunos recursos puedan haber sido utilizados para aumentar la puesta en escena. Como la profusión de la naturaleza tomando la ruina, principalmente en la litografía de la iglesia del pueblo de Jesús, pese a que algunas especies retratadas como los típicos cactus se ven hoy en los restos arqueológicos de los pueblos. Del mismo modo se incluye en esta litografía la figura humana, entre ellas un dibujante de las ruinas, así como caballos en la imagen del pueblo de San Miguel. Estos recursos presentes en litografías de la época dan un parámetro de escala, además de aumentar el efecto de la composición, produciendo esa “emoción estética”.

Así se ha aportado un análisis sobre el atlas de Demersay: de su autor, el contexto de la producción de los dibujos y el impacto de la obra. En especial las litografías de las antiguas reducciones muestran importantes datos arquitectónicos, elementos desaparecidos y registran la situación del lugar, constituyendo ilustraciones únicas de la mitad del siglo XIX. Asimismo, indican el imaginario de Demersay: mientras tienen un carácter científico, las ilustraciones se inscriben en el marco del siglo XIX, con su temática de representación y recursos de composición. Son, fundamentalmente, un documento de una época y sobre las reducciones jesuítico-guaraníes.

NOTAS

¹Entre los viajeros que han dejado relatos sobre las reducciones en el siglo XIX están Auguste de Saint-Hilaire, Arsène Isabelle, Victor Martin de Moussy, Robert Avé-Lallemant y Juan Bautista Ambrosetti. AMBROSETTI, Juan B. “Viaje a las misiones argentinas y brasileras por el Alto Uruguay”. *Revista del museo de la Plata* (La Plata), 4 (1892). AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Reise durch Süd-Brasilien im Jahre 1858*. Leipzig: F. U. Brockhaus, 1859. ISABELLE, Arsène. *Voyage à Buenos-Ayres et à Porto-Alègre, par la banda-oriental, les missions d'Uruguay et la province de Rio-Grande-do-Sul (de 1830 a 1834)*. Havre: Imprimerie de J. Morlent, 1835. MOUSSY, V. Martin de. *Mémoire historique sur la décadence et la ruine des Missions des Jésuites dans le bassin de La Plata. Leur état actuel*. París: C. Douniol, 1864. SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage à Rio-Grande do Sul, Brésil*. Orleans: H. Herluison, 1887.

²Demersay también contribuyó con numerosas publicaciones para la revista de la *Société de Géographie* de París, de la cual fue miembro desde abril de 1844.

³DEMERSAY, Alfred. *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des établissements des Jésuites. Ouvrage accompagné d'un atlas, de pièces justificatives et d'une bibliographie*. París: L. Hachette, 1860-65.

⁴Ibidem, pág. XLVII. Todas las citas fueron traducidas del original por el autor.

⁵Ibid., pág. XIII y XLVII.

⁶El viajero comenta la imposibilidad de otra ruta para adentrarse en el Paraguay debido a los conflictos en la región.

⁷Ibid., pág. XLI.

⁸Trece años después de esa importante comisión científica, Aimé Bonpland (1773–1858) regresó al continente americano. Fue prisionero de Francia durante una década en Paraguay y después se estableció entre la antigua misión de San Borja en Brasil y su estancia en Santa Ana, en la provincia argentina de Corrientes, donde falleció en mayo de 1858. Su célebre presencia en la región atrajo atención y visitantes, como el propio Demersay, Arsène Isabelle y Robert Avé-Lallemant, entre otros. Sobre Bonpland, véase BELL, Stephen. *A life in shadow: Aimé Bonpland in southern South America, 1817–1858*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2010; WULF, Andrea. *The Invention of Nature. The adventures of Alexander von Humboldt, the lost hero of science*. Londres: John Murray, 2015.

⁹DEMERSAY, Alfred. *Histoire physique, économique et politique...* Op. cit., pág. XXI.

¹⁰Bonpland, así como Demersay, era médico de formación y siguió ejerciendo en Sudamérica.

¹¹Esta ilustración constituye uno de los retratos más conocidos del botánico. Está disponible en línea en el fondo *Gallica (BNF)* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105008343.r=alfred%20demersay?rk=42918;4>. [Fecha de acceso: 08/06/2022].

¹²Relación de las láminas del atlas (1860–1863): 1ª Retrato de Aimé Bonpland, dibujo del natural A. Demersay, litografía A. Devéria; 2ª Retratos de Carlos Antonio López y D. J. Manuel Rosas, dibujo A. Demersay, litografía C. Sauvageot; 3ª Indígenas, dibujo del natural A. Demersay, litografía A. Bayot; 4ª Ruinas de la iglesia de San Miguel, dibujo del natural A. Demersay, litografía Adolphe d'Harstel; 5ª Fragmentos de un mapa hidrográfico del río Paraguay y de las cataratas del río Paraná, por A. Leverger; 6ª Detalles de la arquitectura de las misiones del Paraguay, dibujo del natural A. Demersay, litografía F. Sorrieu; 7ª Iglesia de la Encarnación en Asunción, dibujo del natural A. Demersay, litografía F. Sorrieu; 8ª La villa de Asunción vista del río Paraguay, dibujo del natural A. Demersay, litografía F. Sorrieu. 9ª Retrato de Francia y Artigas, dibujo A. Demersay, litografía C. Sauvageot; 10ª Detalles de la arquitectura y mobiliario de las misiones del Paraguay, dibujo del natural por A. Demersay, litografía F. Sorrieu; 11ª Grupos y vestimentas del Paraguay, dibujo del natural A. Demersay, litografía C. Sauvageot; 12ª Indígenas, dibujo del natural A. Demersay, litografía C. Sauvageot; 13ª Iglesia inacabada de la misión de Jesús, dibujo del natural A. Demersay, litografía F. Sorrieu. 14ª Paisajes: habitación de Bonpland en San Borja, antigua torre de la misión de Trinidad, casa de Artigas en Ibiray, hotel en Sudamérica, dibujo del natural A. Demersay, litografía F. Sorrieu; 15ª Plano de la misión de Candelaria, dibujo A. Demersay a partir de P. Peramás, litografía F. Sorrieu; 16ª Cosecha del mate (*Ilex Paraguariensis*, ST HILL.) en los bordes del Paraná, dibujo A. Demersay y F. Sorrieu, litografía F. Sorrieu.

¹³Este atlas de Demersay se comercializaba con independencia del volumen de texto, este último ahora disponible en libre acceso en la web. El atlas, a su vez, constituye un libro raro, cuyo acceso se restringe a grandes centros de documentación.

¹⁴*Exposition universelle de 1867. République du Paraguay. Notice statistique et catalogue*. París: Bouchard-Huzard, 1867.

¹⁵Como, por ejemplo, la fotografía de la iglesia, ya bastante destruida, del pueblo de San Luis en 1876 hecha por Brustoloni. SILVEIRA, Hemeterio José Velloso. *As Missões Orientaes e seus antigos domínios*. Porto Alegre: C. Echenique, 1909, pág. 77.

¹⁶Ibidem, pág. 216.

¹⁷AMBROSETTI, Juan B. "Viaje a las misiones argentinas y brasileras..." Op. cit., págs. 305, 308.

¹⁸Por ejemplo, la importante investigación de Fúrlong sobre las misiones guaraníes reproduce varios fragmentos de esas ilustraciones de Demersay. Sin embargo, en algunos casos no se menciona la autoría de las imágenes además de observarse algunos errores en las leyendas en relación a qué lugares retratan, lo que puede haber provocado alguna confusión posterior. Se nota también, hasta en estudios académicos más recientes, alguna inconsistencia relacionada con la fecha a la que se refieren estos apuntes de Demersay. FÚRLONG CÁRDIFF, Guillermo. *Misiones y sus Pueblos de Guaranies*. Buenos Aires: Balmes, 1962.

¹⁹DEMERSAY, Alfred. *Histoire physique, économique et politique...* Op. cit., pág. XXI.

²⁰Para esa investigación el atlas de Demersay ha sido consultado en la *British Library* en Londres (*Rare Books* 1854.d.1) y en la *Bibliothèque nationale de France* en París (*Livres rares* GR FOL-PR-12 y *Arsenal* FOL-NF-10243). En el atlas de la *Bibliothèque nationale de France* (GR FOL-PR-12) aparece una lámina más con un *collage* de dos litografías selladas con la fecha de 1851. Son ellas: 1ª *Récolte du tabac aux environs de Villa-Rica*, dibujo del natural A. Demersay, litografía L. Le Breton, Imp. Auguste Bry. 2ª *Tabaco. Oviedo. Coronica de las Indias 1547. André Chevet, Cosmographe et Garde des Curiosités du Roy 1575*, dibujo A. Demersay, litografía L. Levert, Imp. Auguste Bry. Se trata de las mismas imágenes que ilustran el libro de Demersay sobre el tabaco en Paraguay. DEMERSAY, Alfred. *Études économiques sur l'Amérique méridionale. Première étude. Du tabac au Paraguay. Culture, consommation et commerce*. París: Guillaumin, 1851.

²¹PERAMÁS, Josephus Emmanuel. *J. E. Peramas de vita et moribus tredecim virorum Paraguaycorum*. Faenza, 1793.

²²DEMERSAY, Alfred. *Histoire physique, économique et politique...* Op. cit., págs. 226-233.

²³Ibidem, pág. XLVI.

²⁴Ibid., pág. XLVI.

²⁵Ibid., pág. XLVI. San Borja fue una de las siete antiguas reducciones que se quedaron en territorio brasileño tras la conquista de la región en 1801. Por su localización estratégica se mantuvo habitado a lo largo del siglo XIX, constituyendo una base militar de frontera y convirtiéndose con el tiempo en una nueva villa que conservó, además del nombre, el trazado ortogonal de la misión.

²⁶Silveira la describe derrumbada y en el suelo cuatro décadas más tarde del registro de Demersay. SILVEIRA, Hemeterio José Velloso. *As Missões Orientaes...* Op. cit., pág. 260.

²⁷Véase GANSON, Barbara Anne. *The Guaraní under Spanish rule in the Río de la Plata*. Stanford: Stanford Univ., 2003, págs. 153-163.

²⁸DEMERSAY, Alfred. *Histoire physique, économique et politique...* Op. cit., págs. XIII-XIV.

²⁹DEMERSAY, Alfred. "Une mission géographique dans les archives d'Espagne et de Portugal". *Bulletin de la Société de Géographie* (París), VII (1864), pág. 446.

³⁰*Bulletin de la Société de Géographie* (París), VI (1853), pág. 423.

³¹MOUSSY, V. Martin de. *Mémoire historique sur...* Op. cit.; SILVEIRA, Hemeterio José Velloso. *As Missões Orientaes...* Op. cit.

³²*Mapoteca do Itamaraty, Coleção Iconográfica M.R.E. (Ministério das Relações Exteriores)* 7-4-4 n. 16033; 7-4-4/(G) n. 16032 Local gg6; 7-4-4/(G) n. 16034 Local gg4; 7-4-4 (G) n. 16035 Local gg7.

³³DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. París: Firmin Didot Fieres, 1834-39; RUGENDAS, Johann Moritz. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. París: Engelmann et cie., 1835.

³⁴D'ORBIGNY, Alcide Dessalines. *Voyage dans l'Amérique méridionale (1826-1833). Tom. 8. Atlas historique, géographique, géologique, paléontologique et botanique*. París: Chez Bertrand, Libraire de la Société Géologique de France, 1846.

³⁵CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. París: Seuil, 2007, págs. 98-101.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



UN BIOMBO DE OVIDIO: ESTUDIO MATERIAL, ICONOGRÁFICO Y CULTURAL A FOLDING SCREEN BY OVIDIO: MATERIAL, ICONOGRAPHIC AND CULTURAL RESEARCH

Resumen

Estudio de un biombo inédito del último tercio del siglo XVII o inicios del siglo XVIII. A partir de un estudio técnico e iconográfico que revele la historia de la propia pieza se relacionarán los resultados con el tema elegido por el pintor y el contexto sociocultural de la época. Se identifican los grabados en los que se inspiró el pintor y se relacionan con la circulación de la obra de Ovidio en América, el contexto suntuario de un biombo de esas características o el tránsito de libros y saberes desde el viejo continente.

Palabras clave

Biombo, Grabados, Metamorfosis, Ovidio.

Alberto Baena Zapatero

Universidad de Salamanca, España.

Alberto Baena Zapatero es doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Madrid. Premio de investigación María Isidra de Guzmán en 2009, ha trabajado como investigador posdoctoral del Centro de Humanidades (CHAM) de la Universidade Nova de Lisboa y ha sido profesor a tiempo completo de la Universidade Federal de Goiás (Brasil). Además, ha realizado estancias de investigación en México, Perú, Argentina o Japón. Actualmente es profesor contratado doctor de la Universidad de Salamanca.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 19/I/2022

Fecha de revisión: 30/V/2022

Fecha de aceptación: 06/VI/2022

Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

This research aims to study an unknown folding screen dated in the last third of the 17th century or early 18th century. Based on a technical and iconographic study that reveals the history of the piece itself, the results will be linked to the theme chosen by the painter and the socio-cultural context of his time. The engravings that inspired the painter are identified and related to, among other issues, the circulation of Ovid's work in America, the sumptuary context of a screen of these characteristics, or the arrival of books and knowledge from Europe.

Keywords

Engravings, Folding screen, Metamorphosis, Ovid.

Jesús Ángel Jiménez García

Universidad de Salamanca, España.

Jesús Ángel Jiménez García es doctor en Historia del Arte por la Universidad Salamanca. Ha trabajado en distintos programas sobre la catalogación "Bienes Muebles de la Diócesis de Salamanca y "Salamanca Patrimonio de la Humanidad". Además, ha realizado estancias de docencia e investigación en Estados Unidos en la James Madison University. Actualmente es profesor contratado doctor de la Universidad de Salamanca, donde imparte docencia sobre Técnicas Artísticas en el Grado de Historia del Arte.

ORCID Alberto Baena Zapatero :
0000-0003-4432-259X

ORCID Jesús Ángel Jiménez García:
0000-0003-2653-2948

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroyga.v0i21.0012>

UN BIOMBO DE OVIDIO: ESTUDIO MATERIAL, ICONOGRÁFICO Y CULTURAL

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo tiene como objetivo presentar un biombo del último cuarto del siglo XVII o inicios del siglo XVIII que forma parte de una colección particular y que hasta ahora había permanecido inédito. Se trata de una pieza excepcional, tanto por la originalidad del tema escogido como por las técnicas de composición. Sobre las ocho hojas conservadas se agolpan numerosas escenas mitológicas, enmarcadas por una banda dorada, pintada posteriormente, que busca transmitir una idea de obra completa, a pesar de que falten hojas por lo menos en uno de los lados.

2. EL BIOMBO DE OVIDIO: ANÁLISIS MATERIAL E ICONOGRÁFICO

El uso durante largos periodos de tiempo de estampas dio al arte americano un “rasgo de atemporalidad” que podría comprometer la datación del biombo en base solo a las fuentes iconográficas¹. El análisis técnico de los pigmentos empleados, junto a la identificación de los grabados en los que se inspiró el biombo, permite afirmar que fue realizado entre finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII. Al igual

que sucede con la mayoría de los ejemplares mexicanos conservados hasta nuestros días, el soporte del biombo es papel —realizado con pasta de trapos— fijado sobre lienzo. El papel tiene una imprimación realizada con carbonato cálcico y yeso, aunque en una baja proporción. Sobre esta preparación se aplicó la capa pictórica aglutinada con aceite secante en la que se han podido identificar pigmentos originales del siglo XVII como por ejemplo el amarillo de plomo y estaño y la azurita².

Además, gracias a los estudios realizados en el biombo por parte de ARTE LAB S.L y JPEREIRA. NET, sabemos que existen estratos superpuestos en algunas de las zonas del biombo que son debidos a repintes realizados a partir del siglo XIX, ya que en las micromuestras estudiadas aparece un pigmento azul de cobalto con un aglutinante similar a las capas originales³.

Las fuentes iconográficas del biombo que nos ocupa fueron los grabados que realizó Pieter Philippe para la *Opera Omnia* de Ovidio que se publicó en Leiden en 1662 por Petrum Leffen. Estas ilustraciones se tomaron de las que diseñó Francis Clein y grabó Salomon Savery para la



Fig. 1. Anónimo. *Biombo mitológico de Ovidio*. 212x480 cm. Óleo sobre lienzo. Finales s. XVII. Colección particular. Madrid. España. Fotografía: Autores.

edición inglesa de las *Metamorfosis* que hizo George Sandys en Oxford en 1632⁴. En el caso específico del biombo que analizamos, resulta ilustrativa la presencia del grabado del Juicio de Paris, tal como se puede apreciar en las figuras 2 y 3. En primer lugar, llama la atención porque no es una historia que forme parte del contenido de las *Metamorfosis* y, en segundo lugar, porque es en la edición de las obras completas de Leiden donde aparecen por primera vez juntos.

El biombo conserva en la actualidad ocho hojas donde están representados distintos mitos de las *Metamorfosis*, que se explican en los primeros cinco libros de la obra de Ovidio. Puede apreciarse cómo los grabados que ilustran la edición, y que sirvieron de inspiración a nuestro biombo, fueron influenciados por la idea de utilizar la ilustración a página completa como índice figurativo que se ideó para la edición de las *Metamorfosis* de Bernardo Giunti de Vene-

cia de 1584⁵. Las ilustraciones fueron realizadas a buril por Giacomo Franco y se situaban al inicio de cada uno de los quince libros que forman la obra de Ovidio.

Esta publicación de fines del siglo XVI presentó como novedad la colocación en el texto, al inicio de cada libro, de los grabados de Franco con las estampaciones de los distintos mitos a toda página, en lugar de las viñetas tradicionales. Estos son representados de forma cronológica y en distintos planos, los más cercanos se narran en las primeras páginas de cada libro y se dejan para los planos más alejados los mitos que ocupan las últimas hojas. Desde el punto de vista estilístico, puede observarse una tipología uniforme en la composición. El grabador utilizó una perspectiva a vista de pájaro, donde las escenas se organizaron con un patrón en zigzag detrás de la principal. Por regla general, Giacomo Franco eligió una escena de cada mito y fue formando



Fig. 2. Juicio de Paris. Pierre Philippe. PUB. OVIDII NASONIS Opera Omnia. Grabado. 1662. Leiden. Países Bajos. Tomo 1, anteportada. Fotografía: Biblioteca Digital Ovidiana (BDO).

un collage de imágenes que aparentemente no tenían ninguna unidad narrativa, pero sí pueden considerarse como un índice figurativo, una especie de catálogo que se convierte en una sinopsis visual cada libro, como se puede observar en las imágenes 4 y 5⁶.

No podemos saber si en la hoja u hojas que faltan del biombo, de las obras completas de Ovidio, pudo encontrarse una cartela como sucede en los conservados de la conquista o del Quijote, pero es poco probable porque no existía en los grabados originales y tanto en el dibujo subyacente como en la pintura no aparecen números o letras.

En relación al significado de la obra, como expuso el propio Ovidio en el prólogo, el hilo conductor de todos los mitos contados fue “hablar de formas a cuerpos nuevos mudadas, [...] desde el comienzo primero del mundo” hasta la época del poeta⁷. Si observamos la secuencia de mitos representada en el biombo podemos suponer varios aspectos que expliquen su orden compositivo. Lo primero que salta a la vista es que todos los mitos representados corresponden a los cinco primeros libros de las *Metamorfosis*, que se ven cortados en la última hoja por la representación del juicio



Fig. 3. Anónimo. Séptima y octava hoja del biombo. Óleo sobre lienzo. Finales s. XVII. Colección particular. Madrid. España. Fotografía: Autores.

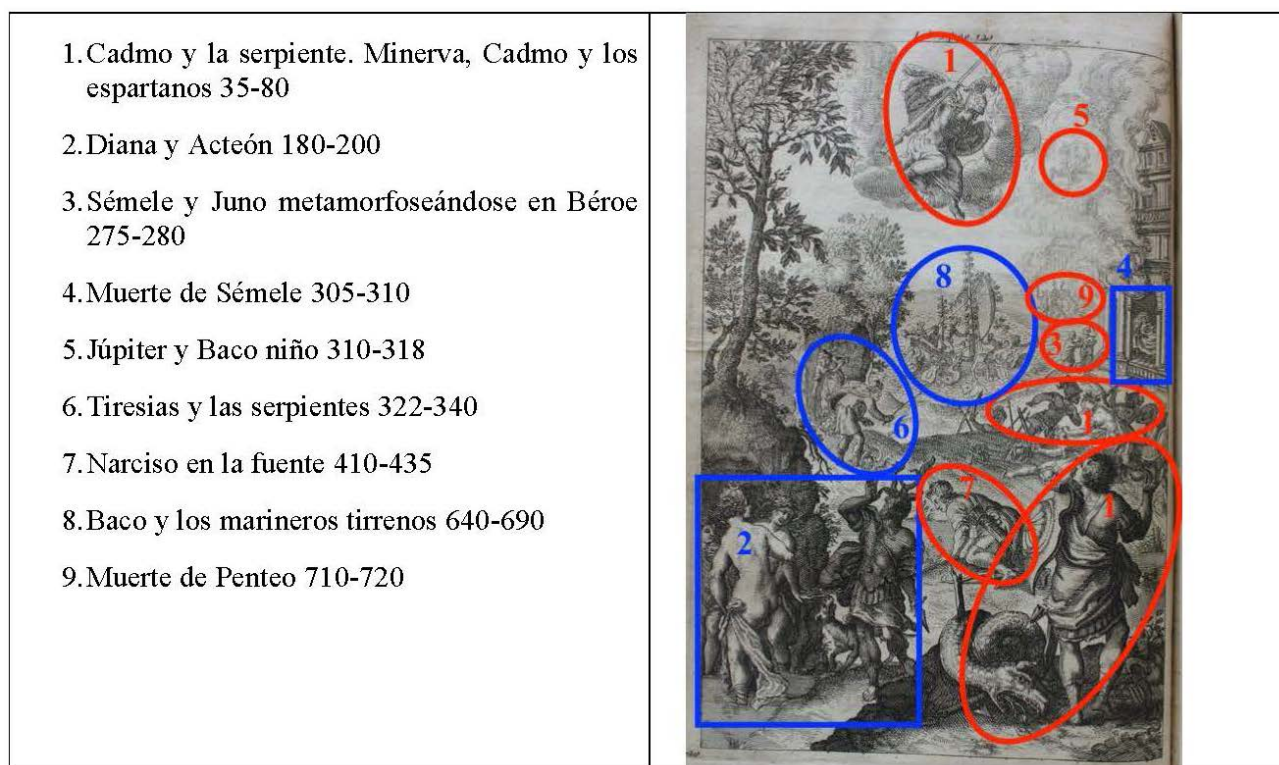


Fig. 4. Índice compositivo de las escenas según su orden de aparición en el libro 3. Pierre Philippe. PUB. OVIDII NASONIS Opera Omnia. Grabado. 1662. Leiden. Países Bajos. Tomo 2, libro 3, págs. 120-121. Fotografía: BDO.

de Paris. De ahí surge, precisamente, una de las mayores incógnitas que arroja la composición, ¿cuántas hojas faltan? ¿Habría más libros representados en las hojas que continuarían a la derecha? Y si no es así, ¿por qué se eligen solo los primeros cinco libros? El pintor o, mejor dicho, los pintores del biombo, ya que se trata de una pieza de taller sin firma y en la que interviene más de un pincel, siguen los modelos de composición de Savery para las *Metamorfosis*, pero ¿por qué se incluye la escena del juicio de Paris, que corresponde a las *Heroidas*, y corta los mitos de las *Metamorfosis* justo al final del quinto libro?

Otra de las preguntas que plantea el biombo es la ordenación de los mitos de cada libro, que se engloban por hojas, pudiéndose seguir una lectura de izquierda a derecha. Sin embargo, se da una curiosa alteración en el orden: la primera

hoja se basa en el primer libro, la segunda salta al tercero, mientras que las hojas tres y cuatro vuelven al libro segundo, tal como se puede observar en las figura 6 y 7, y, a partir de ahí, se retoma la secuencia creciente: las hojas cinco y seis remiten al libro cuarto, y las dos últimas al quinto.

Es muy difícil responder a estas dos preguntas ya que nos falta información para confirmar cualquier hipótesis. Sin descartar que se tratase de una opción compositiva del creador del biombo o que se debiese a la propia adaptación material de los mitos contenidos en los grabados a las medidas de cada lámina, es posible suponer otra posible explicación. El taller del biombo pudo basarse en los grabados sueltos y no tener acceso a la obra completa ya que existió una importante circulación de grabados sueltos en la Edad Moderna.



Fig. 5. Anónimo. Segunda hoja del biombo. Óleo sobre lienzo. Finales s. XVII. Colección particular. Madrid. España. Fotografía: Autores.

La disposición de las escenas plantea otra pregunta a resolver. En la parte superior de la última hoja aparece un mito que no estaba ni en el grabado del quinto libro de las *Metamorfosis*, ni forma parte de la escena del juicio de Paris. Resulta una novedad interesante porque el resto de hojas acomodan los grabados sin añadidos reseñables. La escena es pequeña y mal definida, pero su iconografía parece identificar la escena con Dríope transformada en árbol, un episodio del libro IX de las *Metamorfosis*, tal y como se aprecia en la imagen 3. De ser así, tendríamos otro ejemplo de alteración manifiesta del orden del relato original, ¿por una economía del espacio o por la relevancia de su significado?

3. EL BIOMBO DE OVIDIO EN SU CONTEXTO

Más allá de la estructura narrativa del biombo, cabe preguntarse si en la elección de los cuentos mitológicos hubo algún tema predominante que pudiera servir de articulador de un discurso como las propias metamorfosis, el amor, el castigo o la recompensa divina⁸. En este sentido, el humanismo europeo había hecho un esfuerzo por dar un significado moralizante a la mitología clásica que podría servir de ejemplo al comportamiento humano. Y así se refleja en la Dedicatoria a Esteban de Ibarra en la traducción de Pedro Bellerio a las *Transformaciones* de Ovidio: “Por ser Poesía y Pintura virtudes hermanas que traen consigo utilidad, deleite y alivio a los hombres de ingenio, he querido dedicar a V.M. (como a quien conoce la dignidad de ambas cosas) este volumen, a fin de que con su entretenimiento pueda a ratos restaurar el ánimo fatigado de los importantes negocios y grandes cuidados”⁹.

A propósito del propietario de este biombo, debe considerarse la relación entre el gusto por la mitología clásica, la posición privilegiada y la necesidad de ostentación. De ahí que pueda aventurarse que se trataría de un personaje de la élite. En la misma línea que el biombo de las



Fig. 6. Anónimo. Tercera y cuarta hoja del biombo. Óleo sobre lienzo. Finales s. XVII. Colección particular. Madrid. España. Fotografía: Autores.

“las artes liberales” y “los cuatro elementos”, que fue un encargo del arzobispo virrey, fray Payo Enríquez de Ribera, al pintor Juan Correa durante la segunda mitad del siglo XVII. La intención del religioso fue regalárselo a su hermano, el marqués de Tarifa, gran aficionado a la mitología¹⁰.

En el caso estudiado, la rareza de la acumulación compositiva de mitos nos conduce a pensar que, efectivamente, pudo ser un biombo de encargo, pero, además, planteado para un consumo ostentoso y culto. En este sentido, tendría mucho que ver con el despliegue y planteamiento descritos por Jaime Cuadriello para el caso de los biombos emblemáticos¹¹. Así, la máxima del emblemista del siglo XVI

Juan de Borja, “deleitar la vista y dar gusto al entendimiento” se adecuaría perfectamente a la intención de la obra, también expresada en la dedicatoria de la traducción de Esteban de Ibarra: “Metamorphosear el efecto desta verdad en fabulosa adulación, correspondiendo con la poesía muda que para recreación de la vista y deleite del espíritu en las Mitologías, de la filosofía tan ingeniosamente ocultadas, he añadido con sus alegorías a esta obra”¹².

Cualquier aficionado que se enfrentase al reto de observar y entender la composición debía ser poseedor de una gran erudición de la que, gracias al biombo, podría hacer alarde. Al margen de la eventual intención moralizante, el motivador de la obra parece ser precisamente el hacer alarde de formación e ingenio. Al contemplar la pintura el espectador entra en un juego intelectual consistente en ejercitar la memoria y la perspicacia para descifrar cada uno de los secretos que, en forma de personajes y anécdotas mitológicas, esconde el biombo.

164

La inspiración en la mitología clásica fue habitual en la decoración doméstica. Puede decirse que el conocimiento circuló con la asociación de distintos lenguajes que buscaban enlazar lo escrito y lo visual, que tradicionalmente se correspondían. En este contexto de transmisión de saberes y configuración del conocimiento, los biombos representan un claro ejemplo desde el ámbito de la cultura material, donde la emblemática y la mitología son parte sustantiva de esta construcción de saberes. En este sentido, la mitología es una de las bases del repertorio iconográfico en las artes coloniales, haciéndose visible en arquitectura, pintura, escultura o arte efímero. En lo que se refiere al ajuar doméstico, encontramos numerosos ejemplos de bateas¹³, almohadillas o escritorios en los que destaca la presencia de las *Metamorfosis* de Ovidio¹⁴, lo que demuestra que la temática amorosa de inspiración clásica encajaba bien en espacios privados y, del mismo modo, era también uno de

los asuntos predilectos en el diseño de biombos. Sin embargo, es interesante apuntar que, si el éxito de las piezas realizadas con laca mexicana inspiradas por el repertorio de las *Metamorfosis* se da sobre todo a lo largo del siglo XVIII, nuestro biombo habría sido ideado en un momento anterior o por lo menos inicial a esta moda.

Estamos frente a un biombo de rodastrado, donde se presentan las “fábulas profanas” de manera decorosa, según dictaba la preceptiva de la época, para lucir en el salón y estancia principal de la residencia. Otra razón que sustenta esta clasificación es el número de hojas (ocho conservadas, pero por lo menos tendría una o dos más a la derecha), junto a la cenefa de la parte inferior y la altura (212 cm), que si comparamos con lo que sabemos por otros casos apoya esa hipótesis. Como ya explicamos, el posible sentido de la obra también apunta un uso y valor suntuario dentro de los circuitos de sociabilidad de las élites emergentes de la ciudad letrada, orgullosas de exhibir su conocimiento de la cultura clásica como uno de los factores de su identidad privilegiada.

El éxito de las obras de Ovidio perduró en el tiempo y se mantuvo tanto en la Edad Media como en la Edad Moderna, llegando a América a través de diferentes ediciones ilustradas y grabados sueltos cuya iconografía seguía unas líneas generales bien definidas. En la práctica, resulta imposible estudiar los inventarios y catálogos de menudencias de la época, aunque sí tenemos noticia, por ejemplo, de ediciones flamencas de Ovidio del siglo XVI que en 1660 estaban a la venta en la librería de Paula de Benavides, viuda de Bernardo de Calderón: *Fastorum Libri* de 1568 y la edición en español de las Transformaciones en romance de 1595¹⁵. Las obras clásicas impresas en Flandes conformaban una parte importante de los acervos de las bibliotecas novohispanas, tal y como puede rastrearse en los catálogos de librerías de la época, del mismo modo que los grabados flamencos fueron una



Fig. 7. Pierre Philippe. PUB. OVIDII NASONIS Opera Omnia. Grabado. 1662. Leiden. Países Bajos. Tomo 2, libro 2, págs. 62-63. Fotografía: BDO.

fueron una fuente importante y decisiva para la conformación del arte colonial, pese a la dificultad de rastrear su recorrido transatlántico. Sin entrar en el amplio debate sobre la originalidad del arte novohispano, es indudable el papel que tuvieron grabados y estampas europeas en la difusión de formas, ideas y estilos en el Nuevo Mundo, aunque las soluciones tomadas fuesen influidas por los condicionamientos de cada territorio¹⁶.

4. CONSIDERACIONES FINALES

En relación al origen del biombo, no es posible afirmar con rotundidad que se trate de un ejemplar novohispano, sin embargo, existen varios indicios que pueden sugerir esta



Fig. 8. Anónimo. Quinta y sexta hoja del biombo. Óleo sobre lienzo. Finales s. XVII. Colección particular. Madrid. España. Fotografía: Autores.

factura. En primer lugar, la cronología de la pieza apoyaría esta hipótesis. Los estudios realizados hasta el momento a los biombos conservados y a los inventarios de bienes indican que fue en este lugar donde surgió primero una producción fuera de Asia que iría aumentando de manera cuantitativa a lo largo del siglo XVII, hasta llegar incluso a exportarse en la centuria siguiente. Mientras que, sin descartar que se trate de un biombo hecho en otros lugares de América o en Europa, lo cierto es que solo entrado el siglo XVIII se consolidó una manufactura significativa en estos lugares y se han conservado muchos menos ejemplares que nos permitan conocer mejor sus peculiaridades estilísticas.

En segundo lugar, otro aspecto fundamental para relacionar el biombo con el contexto novohispano, tiene que ver con la ambientación natural. En este caso, se trata de un jardín idealizado donde destaca la presencia de árboles para dar una sensación de conjunto y separar escenas, otro recurso habitual en la factura mexicana. Si comparamos los grabados, en los que se basó el pintor, con el resultado del biombo, llama poderosamente la atención que mientras las escenas mitológicas se ajustaron al original, los árboles se cambiaron y los incluidos recuerdan a los ahuejotes, árboles originarios del valle de México que se distribuyen desde el sur de Estados Unidos hasta Guatemala. Los ahuejotes son frecuentes en los biombos mexicanos conservados hasta la actualidad¹⁷. Al igual que en el biombo del Quijote, propiedad de la Fundación Banamex, en que se hizo uso de estos árboles, es posible suponer que el pintor quiso acercar el tema al contexto novohispano trasladando la historia del hidalgo castellano de la árida meseta a la vegetación del Nuevo Mundo. La progresiva presencia de elementos autóctonos es característica de una segunda fase de evolución del arte colonial americano en su conjunto, en la que puede apreciarse una reelaboración de los modelos grabados de los que dependía su producción y que solía introducir objetos, animales y plantas de su entorno en la composición¹⁸. Como sucede con los árboles, quizás el pintor también se valió de la vegetación autóctona. De esta forma, en un claro ejercicio de hibridación, es posible vislumbrar el cempoaxóchitl, o clavel de Indias, originario de Centroamérica, o incluso un agave en la quinta hoja, pero es difícil afirmarlo con seguridad, además de que desde el siglo XVI muchas especies se difunden también por Europa (véanse imágenes 8 y 9). No obstante, hubo biombos en los que se combinaron fondos de influencia flamenca con motivos vegetales autóctonos como el agave (ejemplares del palo volador del Museo de los Ángeles y del Museo de América de Madrid), y otros que incluyeron esta planta en primer plano para identificar el territorio, como en la vista de la conquista de México del Museo Franz Mayer.



Fig. 9. Pierre Philippe. PUB. OVIDII NASONIS Opera Omnia. Grabado. 1662. Leiden. Países Bajos. Tomo 2. Libro 4, págs. 170-171. Fotografía: BDO.

A primera vista, lo que distingue este biombo del resto es la originalidad de su composición, que no se dedica a un solo episodio pintado en primer plano como sucede en el resto de los conservados, sino que despliega una sucesión de mitos dispersos y en pequeño tamaño. La naturaleza temática plural del ejemplar analizado permite pensar que, tal vez, se pueda asociar con aquellos biombos que en los inventarios de bienes quedaron registrados bajo la fórmula de “fábulas” que, en cierta forma, resume un contenido tan variado¹⁹.

Si recopilamos lo expuesto hasta aquí, podemos establecer varias semejanzas con el biombo Meleagro y Atalanta ofreciendo a Diana la

cabeza del jabalí de Caledonia que pintase Miguel Cabrera, conservado en la colección del Museo Soumaya y estudiado por Benito Navarrete (véase imagen 10). En ambos casos el pintor se enfrenta al reto de adaptar un grabado compuesto de manera vertical basado en la obra de Ovidio a la superficie horizontal de un biombo extendido. En el ejemplar que nos ocupa el problema se resuelve agrupando los libros por hojas. Asimismo, las dos composiciones añaden a la fuente el colorido y la exuberante vegetación característica del arte novohispano²⁰.

Aunque todo apunta a que la edición de las obras de Ovidio en que se basó el biombo no llegó hasta México, ya que no hay constancia de la presencia de estos ejemplares en las bibliotecas privadas novohispanas o en los catálogos de venta de libros en la ciudad de México, sí existen otras evidencias. Pueden localizarse desde fechas tempranas ediciones en castellano y latín de las denominadas *Transformaciones* de Ovidio, entre las que destaca la edición antuerpiense de 1595. Además, otro dato que corrobora su circulación es que, entre 1604 y 1660, aparecen registrados 8 ejemplares en poder de particulares y comerciantes²¹. Es también necesario remarcar que esta utilización de modelos no es una simple cuestión de transposición, ya que supone también plantearse distintos matices en su recepción y asimilación.

Esta circunstancia nos obliga a plantearnos como hipótesis de trabajo la recepción de los modelos iconográficos del biombo mitológico desde la identificación de los grabados, desgajados de las ediciones impresas. Al igual que sucedía en Europa, en América fue habitual que la decoración de los muebles se inspirase en grabados sueltos. Esta línea de estudio del arte virreinal, y la circulación de modelos europeos en América, es una tendencia que se apoya en los numerosos registros de envíos y llegadas de grabados embarcados hacia puertos americanos, tal y como confirman también



Fig. 10. Miguel Cabrera. *Meleagro y Atalanta ofrecen a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia*. 192x329 cm. Óleo sobre lienzo. 1760-1763. Museo Soumaya. Ciudad de México.

los numerosos inventarios en iglesias y particulares²². Asimismo, las investigaciones sobre muebles y bateas novohispanas, incluidos los biombos, han identificado los grabados que sirvieron de inspiración, abundando entre los temas escogidos las historias mitológicas, las alegorías de los elementos o de los continentes, o las escenas bíblicas sacadas del Antiguo Testamento²³. Así sucedió, por ejemplo, con el biombo novohispano con escenas de las metamorfosis de Ovidio de la colección del Palacio del Marqués de Viana de Córdoba, que se basó por lo menos en dos grabados de la serie de Antonio Tempesta sobre esta obra, publicados a inicios del siglo XVII. Asimismo, este ejemplar tiene la parti-

cularidad de presentar las nubes de polvo de oro de influencia japonesa, posiblemente por tratarse de un ejemplar de manufactura temprana.

El tema mitológico elegido para el biombo que nos ocupa lo sitúa entre el grupo de inspiración occidental y no encontramos elementos de naturaleza oriental en la composición como aves fénix o nubes doradas. Solamente las figuras geométricas de la cenefa superior pudieron basarse en un motivo tradicional japonés de “hana-bishi” (“flor romboidal”), aunque la forma de pétalo parece occidentalizada y aún no ha sido posible determinar si se trata de un añadido reciente²⁴.

NOTAS

¹MANRIQUE, Alberto. “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México D. F.), 50 (1982), págs. 55–60.

²SÁNCHEZ, Andrés y VEGA, Luisa. *Estudio de los materiales presentes en cuatro micromuestras tomadas de una pintura perteneciente a un Biombo policromado*. Madrid: ARTE LAB S.L., 2019, Ref: 3U-2019.

³Ibidem.

⁴Posteriormente varias ediciones de las obras completas de Ovidio compartirán los mismos grabados que acompañan a la edición de 1662: Oficina Hackiana, Leiden, 1670; Joan I Blaeu, y Pieter Blaeu, Amsterdam, 1683 y Rembertus Goethals, Johannes II Janssonius van Waesberge y Hendrick Boom, Amsterdam, 1702 (DÍEZ PLATAS, Fátima. “Patrimonio universitario: Las ediciones ilustradas de las obras de Ovidio en la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela”. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte* (Santiago de Compostela), 17 (2018), págs. 176-178.

Biblioteca Digital Ovidiana, Ediciones ilustradas de Ovidio en las bibliotecas españolas. <http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=21>[Fecha de acceso: 17/01/2022].

⁵CASAMASSIMA, Francesca. “L’ aparato decorativo delle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell’Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche”. *Il Capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage* (Macerata), 11 (2015), págs. 430-435.

⁶CASAMASSIMA, Francesca, “L’ aparato decorativo...”. Op. cit.

⁷OVIDIO, Publio. *Metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, pág. 67.

⁸Esta pregunta la plantea Antonio Ramírez de Verger en la introducción a la obra de Ovidio. Ibidem, págs. 22-23.

⁹OVIDIO, Publio. *Las transformaciones de Ovidio en lengua Española repartidas en quince libros, con las Alegorías al fin dellos y sus figuras, para provecho de los Artífices*. Amberes: en casa de Pedro Bellerio, 1595, fol. 2r.

¹⁰Este biombo se conserva actualmente en el museo Franz Mayer de la ciudad de México. MARTÍNEZ DEL RÍO, Marita. “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos”. En: TOVAR, Rafael; ESTRADA, Gerardo; HERNÁNDEZ, Roberto y LÓPEZ, Carmen. *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática en la Nueva España*. México: Museo Nacional del Arte, Ed. del Equilibrista, 1994, págs. 133-149.

¹¹CUADRIELLO, Jaime. “Los jeroglíficos de la Nueva España”. En: VV.AA. *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática en la Nueva España*. México: Museo Nacional del Arte, Ed. del Equilibrista, 1994, págs. 84-116.

¹²OVIDIO, Publio. *Las transformaciones de Ovidio...* Op. cit., fols. 2r-2v.

¹³En el Museo de América de Madrid, por ejemplo, existe una de estas bateas basada en grabados de Virgil Solis, o en el Museo del Nacional del Virreinato de México, se conserva la batea de Perseo y Medusa. Ver GARCÍA, María Concepción y PÉREZ, Sonia. “Las Metamorfosis de Ovidio y los talleres de laca en la Nueva España”. *Cuadernos de Arte Colonial* (Madrid), 1 (1986), págs. 5-45; PÉREZ, Sonia. *La laca mexicana*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, págs. 5-45.

¹⁴Ibidem, págs. 138-149.

¹⁵MANRIQUE, César. *El libro flamenco para lectores novohispanos: una historia internacional de comercio y consumo libresco*. México: UNAM-IIB, 2019, pág. 238.

¹⁶NAVARRETE, Benito, “El ideario volante...”. Op. cit. MANRIQUE, Alberto “Las estampas como fuente...”. Op. cit.

¹⁷Algunos otros biombos en los que aparecen los ahuejotes son: Biombo del palacio virreinal y la alameda de la colección Rivero Lake, Biombo con escenas de la ciudad de México sobre fondo rojo de la colección Rivero Lake, Biombo con escenas y tipos populares mexicanos del museo Franz Mayer, Biombo con escenas pastorales del Museo Franz Mayer, Biombo de un sarao del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, Biombo de fiesta campestre del Museo de Arte de Denver, Biombo con escenas galantes de la Fundación Banamex, Biombo con escena de campo que se encuentra en comodato al Fomento Cultural de Banamex, Biombo con la leyenda mitológica de Céfiro y Flora en comodato al Fomento Cultural de Banamex, Biombo de Don Quijote de la Fundación Banamex.

¹⁸Uno de los ejemplos más claros en este sentido procede del arte peruano, con Diego Quispe Tito (1618-1681) y su taller. MARIAZZA FOY, Jaime. “Pintura y naturaleza. El paisaje en la pintura virreinal peruana”. *Illapa Mana Tukukuq* (Lima), 9 (2019), págs. 47-55. Luis Eduardo Wuffarden también se ocupa del tema, desde una perspectiva general, al señalar su “gran versatilidad para adaptarse a las mutaciones del gusto o a clientelas diversas —rurales y urbanas, analfabetas e ilustradas—”. WUFFARDEN, Luis Eduardo. “Mirar sin envidia. Emulación, diferencia y exaltación localista en la pintura del Virreinato del Perú”. En: GUTIÉRREZ, Juana y BROWN, Jonathan

(Eds.). *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, tomo II, págs. 643-692.

¹⁹Citamos dos ejemplos: “un arrimador con trece tablas y en ellas pintadas unas fábulas con su cornadura dorada en cotense todo nuevo”; Archivo General de la Nación, Civil, vol. 758, exp. 5, fol. 48v *Bienes de Antonio de tapia declarados por su mujer, 1724* y “Un rodastrado de lienzo pintado de diez tablas de fábulas, en veinte pesos”, entre los bienes del arquitecto Juan Montero declarados en 1695, FERNÁNDEZ, Martha. “El inventario de bienes de un artista novohispano. El arquitecto Juan Montero”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México D.F.), 54 (1984), págs. 27-59.

²⁰NAVARRETE, Benito. “El ideario volante: la estampa como medio de difusión y transmisión de formas en el barroco virreinal”. En: CURIEL, Gustavo, NAVARRETE, Benito y LEROY, Iván. *Viento detenido, mitologías e historias en el arte del biombo*. México: Editorial Museo de Soumaya, 1999, págs. 9-32.

²¹O’GORMAN, Edmundo. “Bibliotecas y librerías coloniales 1585-1694”. *Boletín del Archivo General de la Nación* (México D.F.), 10.4 (1986), págs. 663-1006.

²²Un estado actualizado de la cuestión se recoge en los trabajos recopilados por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, especialmente los de Clara Bargellini y Helga Von Kügelgen. ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan (Eds.). *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014.

²³GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés. *El baúl de taracea de Villa Alta (Oaxaca, Nueva España) de los marqueses de Mancera en la colección Gerstenmaier*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2019. <https://www.culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/ca/dam/jcr:e258eb24-9452-4b75-a077-8abd9c44f44d/ba%20de%20los%20marqueses%20de%20mancera%202.pdf> [Fecha de acceso: 17/01/2022].

²⁴CURIEL, Gustavo, AYMES, Carla y URRÉCHAGA, Hilda. “Arte y Erudición. El mobiliario virreinal de Villa Alta, Oaxaca”. En: *Taracea oaxaqueña. El mobiliario virreinal de la villa Alta de san Ildefonso*. México: Museo Franz Mayer/Artes de México, 12, 2011, págs. 14-67; AGUILÓ, María Paz. “Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España”. En: *El mueble del siglo XVIII: Nuevas aportaciones a su estudio*. Barcelona: Adjuntament de Barcelona, 2008, págs. 19-32; MANRIQUE, Alberto “Las estampas como fuente...”. Op. cit.

²⁵Agradecemos a la investigadora Judith Farré del CISC su ayuda en la investigación literaria y al profesor Hiroshige Okada de la Universidad de Osaka las sugerencias para la identificación de la cenefa.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



EDIFICIOS INDUSTRIALES Y RENOVACIÓN DE LA ARQUITECTURA DURANTE EL FRANQUISMO¹

INDUSTRIAL BUILDINGS AND RENOVATION OF ARCHITECTURE DURING THE FRANCOISM

Resumen

Desde la década de los años cincuenta se van a ir produciendo decisivos cambios en nuestro país que dejarían sentir sus efectos en el plano económico, social, político y cultural. Cambios que iban a favorecer la renovación de la arquitectura, en un proceso en el que será fundamental el desarrollo de la actividad industrial y con ella la arquitectura industrial y las obras públicas, que experimentarían un importante crecimiento. En estos debates estarán muy presentes las centrales hidroeléctricas.

Palabras clave

Arquitectura, Centrales hidroeléctricas, Edificaciones industriales, Franquismo, Vanguardia.

María Isabel Cabrera García

Universidad de Granada, España.

Profesora Titular del Dpto. de Historia del Arte en la Universidad de Granada. Sus líneas de investigación se han centrado en el pensamiento y la creación artística en el siglo XX en España, arte y poderes totalitarios en Europa, y temas de género. Ha participado en numerosos proyectos de I+D y actualmente es IP del proyecto "Patrimonio y memoria del franquismo: conservación o resignificación en la España democrática". Ha ocupado puestos destacados de gestión y actualmente es directora de la Editorial Universidad de Granada y presidenta de la Unión de Editoriales Universitarias Españolas.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 05/VII/2022
Fecha de revisión: 13/VII/2022
Fecha de aceptación: 13/VII/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

Since the 1950s, decisive changes that were taking place in our country would have an impact on the economic, social, political and cultural levels. All those changes would favour the renovation of architecture through a process in which industrial activity development was essential, in addition to industrial architecture and public works, which would experience significant growth. Hydroelectric power plants would be very present in those debates.

Keywords

Architecture, Avant-garde, Francoism, Hydroelectric plants, Industrial buildings.

ORCID: 0000-0002-0180-8420

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0013>

EDIFICIOS INDUSTRIALES Y RENOVACIÓN DE LA ARQUITECTURA DURANTE EL FRANQUISMO

1. EL MARCO GENERAL DE UNA CULTURA TÉCNICA

Al término de los años cuarenta y comienzo de los cincuenta, los síntomas de agotamiento de la vía historicista en arquitectura, que se había impuesto en los primeros años del franquismo, condujeron a diversos arquitectos a buscar nuevos modelos fuera de nuestro país, superando así las limitaciones que les había impuesto una formación de carácter académico, la escasa información que llegaba desde el exterior y la falta de revistas extranjeras. Es por ello que el contacto con el exterior a través de los viajes que realizarían muchos de ellos iba a ser decisivo, favoreciendo el conocimiento de la arquitectura moderna que se construía fuera. Se trataba de una generación joven de arquitectos que iba a ser la responsable de superar el aislamiento de los años cuarenta y alcanzar la puesta al día de la arquitectura española con la mejor arquitectura internacional y que, en un entorno aún hostil y desconfiado, iban a emprender el camino de la modernidad, consiguiendo elevar al rango de obras maestras muchos de sus proyectos, que serían objeto de importantes galardones y reconocimiento internacional, especialmente a partir de los años sesenta.

También iba a contribuir a esta puesta al día la información que llegaba a nuestro país a través de las revistas extranjeras, así como de los debates que promueven las revistas nacionales, que incorporan cada vez un mayor número de artículos e imágenes de la actualidad arquitectónica internacional, favoreciendo el conocimiento de los grandes renovadores de la arquitectura del siglo XX: Le Corbusier, Gropius, Wright, Aalto, Mies, Breuer... El debate teórico en nuestro país se enriquecería y comenzaría a ponerse al día, se iniciaba en arquitectura un proceso de revisión similar al que tenía lugar en artes plásticas, que liderarían los arquitectos de las generaciones más jóvenes, mucho más permeables a las corrientes más innovadoras y a la historiografía internacional.

Nos encontramos así con la aparición, desde la segunda mitad de los años cuarenta, y en revistas como *Cuadernos de Arquitectura*, *Fondo y Forma*, *Revista Nacional de Arquitectura*, o *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, entre otras, una serie de textos, que haciéndose eco del agotamiento y desorientación que eran ya manifiestos en la actividad arquitectónica, insistían sobre lo anacrónico de continuar con el historicismo retórico imperante y preferían decantarse ya de

una manera más abierta, aunque siempre con mesura, por los principios del Estilo Internacional². Escritos como los de M. Fisac, de G. Alomar, F. Cabrero, las sesiones de la V Asamblea Nacional de Arquitectos, los trabajos de la Sota o el grupo R..., deben ser referencias destacadas en este panorama general de impulso modernizador³.

2. FUNCIONALISMO ORGANICISMO. EDIFICIOS PARA LA PRODUCCIÓN

Pero entre toda esta intensa producción teórica centrada en una voluntad de renovación y en la necesaria homologación internacional de nuestra arquitectura, nos interesa especialmente, cómo los arquitectos de los años cincuenta vuelven su mirada a las edificaciones industriales y las obras públicas, a las enseñanzas y soluciones que pueden extraer de ellas, como fuente de inspiración y vía para experimentar con más libertad y encontrar lecciones de modernidad, como ya ocurriera desde el siglo XIX. Estas edificaciones les permiten probar con nuevos materiales, formas, volúmenes y estructuras, acercándolos a un programa constructivo más conectado con el racionalismo de anteguerra y la arquitectura internacional. Una lección, la adopción de la técnica como rectora de la actividad arquitectónica, que ya había tenido en cuenta el Movimiento Moderno, los grandes maestros como Le Corbusier, Walter Gropius, Mies Van der Rohe, en muchos de sus diseños utilizan como base para inspirarse las formas industriales, la técnica contemporánea y los nuevos materiales⁴.

En la España de los años cincuenta y sesenta el interés por las construcciones industriales crecería en paralelo a los cambios que se estaban produciendo en la economía y al impulso que experimentan la actividad industrial y las infraestructuras a raíz del desarrollismo, los nuevos gobiernos del Opus Dei o “invasión tecnocrática” y el Plan de Estabilización, que llevaría a un crecimiento sin precedentes en los sesenta, presentándose también el sector empresarial más

receptivo a lo que sucede fuera del país y más capaz de comprender la importancia estratégica de la buena arquitectura y el diseño moderno.

Ya antes de la Guerra Civil, cuando aún la mayoría de los arquitectos españoles seguían ligados a la tradición regionalista, mostrándose reacios a los ideales vanguardistas, nos encontramos con algunas sensibilidades que contemplaron este interés por la arquitectura industrial y las obras públicas en el necesario camino hacia la modernidad (no olvidemos tampoco la obra de Ortega y Gasset *Meditación de la técnica*, de 1939), planteando una imprescindible y enriquecedora colaboración entre arquitectos e ingenieros. En este sentido el arquitecto y teórico Teodoro Anasagasti se pronunciaba en 1914 subrayando la capacidad de estas construcciones y la “belleza de una máquina moderna” para estimular la fantasía del creador,

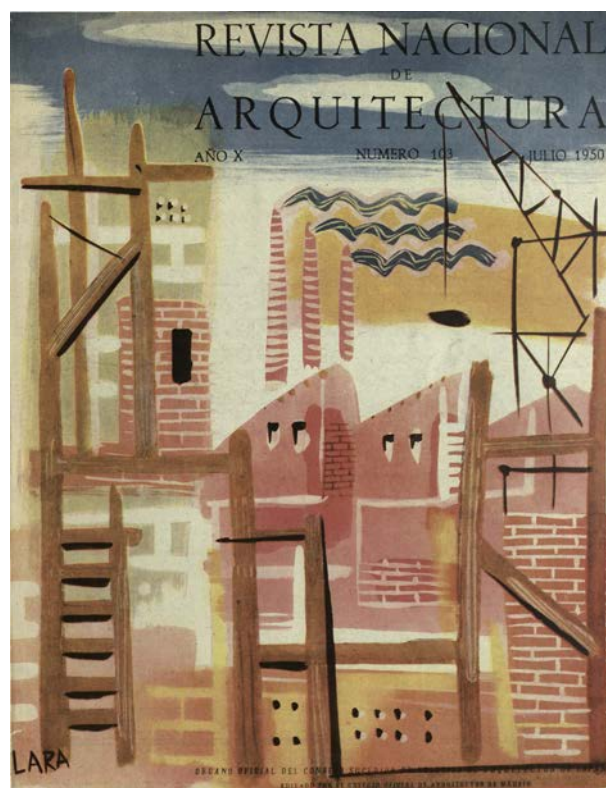


Fig. 1. Carlos Pascual de Lara. Portada de la Revista Nacional de Arquitectura. N° 103 (julio de 1950).

dada la diversidad de formas, contrastes, movimiento o materiales empleados, y proponiendo la colaboración entre arquitecto e ingeniero⁵. También Leopoldo Torres Balbás en 1919 insiste en esa función que debía jugar la técnica como rectora de la nueva actividad arquitectónica y en el decisivo papel que habían de jugar las obras públicas y la arquitectura industrial en la renovación de los lenguajes. Y plantea la necesidad de prestar atención a otras “formas bellísimas que contemplarnos diariamente” y que “constituyen la verdadera arquitectura de la hora actual y tienen la sugestiva modernidad que anhelan nuestros espíritus”⁶, mencionando transatlánticos, viaductos, estaciones de ferrocarril o fábricas. Señala el autor así el protagonismo del paradigma mecánico en la arquitectura moderna, y por extensión en la renovación artística que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo XX. Recordemos cómo el Futurismo acogió como imagen de la modernidad los aspectos más atrayentes de la civilización industrial y mecánica, tomando como iconos el automóvil o el aeroplano, contribuyendo a extender la fascinación por estos productos tecnológicos. En el panorama internacional cabría traer aquí, como experiencias que iban a impulsar las grandes edificaciones industriales, la empresa colonizadora de las grandes potencias europeas a comienzos del XX y todo el trabajo técnico desplegado, en los países dominados, en infraestructuras y obras públicas con el objetivo de aprovechar sus riquezas. O también la potente reconstrucción de la Unión Soviética tras la revolución de Octubre de 1917 y el gran alarde tecnológico mostrado (ferrocarriles, electrificación...); o lo que iba a suponer la experiencia del Tennessee Valley Authority en USA en la década de los años treinta.

A partir de los años cincuenta, en un contexto de crecimiento económico y desarrollo industrial que impulsó el franquismo, los arquitectos manifestarían un renovado interés por las enseñanzas y soluciones que pueden extraer de las edificaciones industriales y las obras públicas, prodigándose las publicaciones que abordan el tema. En este

sentido resulta de gran interés el artículo aparecido en 1951 titulado precisamente “Arquitectura industrial”⁷, del arquitecto francés Albert Laprade, que entre 1944-1958 desempeñara el cargo de Arquitecto Jefe del Ministerio de Reconstrucción y Urbanismo (Norte) y que trabajara con Pierre Bourdeix y el ingeniero Pierre Delattre en el diseño de la imponente Presa de Génissiat (1937-48) o más tarde en la Central de La Bâthie (1960). En estas páginas Laprade reflexiona sobre las obras públicas e industriales y sobre la necesaria cooperación entre ingenieros y arquitectos, proponiendo la “guerra contra la fealdad” en estas construcciones, y afirmando que no por estar bajo el signo del funcionalismo, puentes, estaciones o fábricas deben prescindir de la belleza, si no muy al contrario, deben cuidar los aspectos estéticos: “Está probado que la Utilidad puede ser un manantial de Belleza”⁸. Apunta también cómo en Francia la segunda Guerra Mundial y las destrucciones a que había dado lugar iban a obligar a “renovados contactos entre ingenieros y arquitectos”, a ellos les iba a tocar asumir la responsabilidad de “elaborar el nuevo aspecto de nuestras ciudades y aún el nuevo aspecto de toda Francia”.

Y entre estos grandes proyectos que se estaban llevando a cabo destaca Laprade en su artículo singularmente las industrias eléctricas, sector en el “que especialmente se ha desarrollado el principio de colaboración entre arquitectos e ingenieros”, siendo empresas en las que tienen la “posibilidad de apreciarse” y compara estas imponentes construcciones contemporáneas, por sus dimensiones y envergadura como proyectos, con las grandes catedrales: “Se trata de trabajos tan enormes y complejos que es casi imposible afrontarlos más que bajo la forma de un trabajo colectivo y casi anónimo, como en la Edad Media. El mismo Le Corbusier señalaba en su libro “La Maison des hommes” (1942) esta necesaria colaboración entre ambos profesionales, y afirmaba: “ni siquiera en el caso de una tarea totalmente técnica como la construcción de un embalse debería estar ausente la figura del arquitecto”⁹.

Laprade selecciona como ejemplo entre las centrales eléctricas francesas la de Génissiat, en la que colabora como arquitecto, destaca en ella la “decoración grandiosa” que le hace pensar en la obra de Piranesi, y recuerda cómo al principio la intervención de los arquitectos en estas edificaciones no había sido tan acertada pues “intervenían en las presas, un poco como decoradores”. Reivindica para ellos un “papel más útil” y su intervención desde el principio en todo el proceso de diseño y construcción. Destaca igualmente el valor de estas fábricas dentro de las grandes obras públicas del Estado y la función patriótica que, según él, desempeñan, e incluso apunta la rentabilidad turística que pueden tener construcciones tan imponentes y singulares como las presas¹⁰.

En esta reflexión teórica sobre el papel que deben jugar las construcciones industriales participan numerosos autores. Especialmente interesante resulta el artículo, algo más tardío, publicado en 1966 con título “Algunas notas sobre arquitectura e industria” del arquitecto y crítico Francisco de Inza. Un texto en el que están presentes las referencias a Alvar Aalto, Le Corbusier, las tendencias organicistas, las teorías funcionales, todos elementos clave del debate arquitectónico que se estaba llevando a cabo en esos años, y como buen defensor de la modernidad, De Inza destaca cómo conviene recordar en “aquel largo proceso que precedió al nacimiento de lo que se ha llamado arquitectura moderna... la influencia que han tenido las construcciones industriales”¹¹. En su argumentación comienza el artículo aludiendo a las reflexiones que hiciera Herbert Read en su libro “Arte e industria” publicado en 1934 y cuya edición en España se iba a hacer precisamente en 1961. Señala que las palabras de Read “no solamente no han perdido vigencia, sino que siguen siendo una llamada para los métodos de valoración estética en las nuevas producciones de arquitectura industrial y, en general, para cualquier producción estética relacionada con la industria”. Apunta que, en el caso concreto de nuestro país, en los últimos años, se habían construido numerosas fábricas “teniendo a

la vista los precedentes del extranjero”¹². Y plantea que “la intervención del arquitecto en los edificios industriales, en España va siendo cada vez más frecuente, y, a la vista de las múltiples realizaciones cabe seguramente empezar a plantearse el problema de la valorización estética en las mismas”. De Inza destaca la creación de nuevas formas en los edificios industriales y subraya los alardes constructivos y capacidad para innovar que tuvieron en el pasado Eiffel, Labruste o “incluso Paxton, que era jardinero”; y siguiendo a Read, insiste en la importancia del paradigma mecánico en la renovación estética de la arquitectura moderna¹³.

El interés por las edificaciones de la industria y las obras públicas se hace cada vez más visible en la prensa especializada, como ya comenzaron a hacer de manera más tímida las revistas de anteguerra que acogen el discurso de la modernidad, tal es el caso de *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, que en su primer número de 1931 publica la foto de la fábrica Van Nelle (1929-1930) de los arquitectos holandeses Brinkman y Van der Vlugt. Iban a ser, por tanto, más numerosos a partir de los años cincuenta los artículos que se publican, sirvan como muestra los artículos de Federico Ribas “Aeropuerto de Sondica” *RNA*, n.º 113, mayo de 1951; Luis Blanco Soler “Fábrica de penicilina” *RNA* n.º 119, noviembre de 1951, p. 12-15; Rafael Aburto “Estación Termini en Roma” *RNA*, n.º 113 mayo de 1951; Conrado Levi y Laura Levi “Italia. Edificación industrial en el Piamonte Arquitectura” *RNA*, n.º 74 febrero de 1965; Bernasconi G.A., Fiocchi, “Palazzo Olivetti en Milan” *RNA*, n.º 168, 1955; “Sub-estación de electricidad Sheffield (Reino Unido, - Jefferson y Partners)” *Arquitectura* n.º 76, 1965; José A. Domínguez Salazar “Fabrica de penicilina en Aranjuez”, *RNA* n.º 122 febrero de 1952; José Antonio Domínguez Salazar “Fabrica Perlofil”, *RNA*, n.º 146, febrero de 1954. Y entre estas publicaciones estarán muy presentes las centrales hidroeléctricas, por la presencia en ellas de la ingeniería en gran escala. Las posibilidades estéticas, constructivas y paisajísticas que se abren al diseñar estas edificaciones,

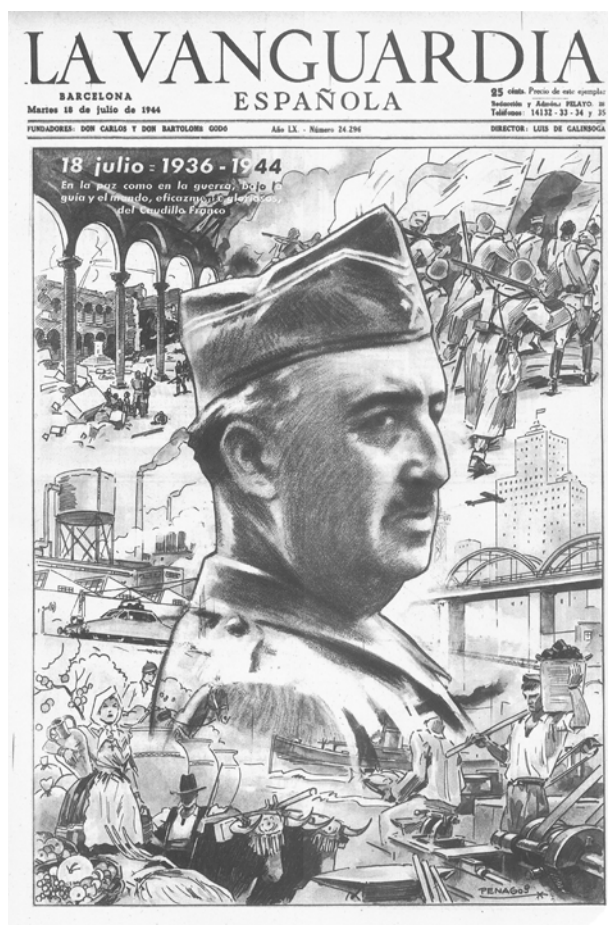


Fig. 2. Portada de *La Vanguardia Española*. 18 de julio de 1944.

con su escala gigantesca y lo imponente de sus estructuras, son muchas, como se pone de manifiesto en estos artículos, dando lugar a conjuntos industriales impactantes y de una gran belleza, fruto del provechoso diálogo entre la sensibilidad arquitectónica y la ingeniería.

Ya desde el comienzo de la dictadura las noticias y reportajes fotográficos dedicados a las inauguraciones de edificaciones industriales, obras públicas y en concreto a las presas y pantanos, aparecen muy a menudo y son utilizadas por el discurso propagandístico del régimen de Franco. “El genio creador de la raza no podía dejar de manifestarse también en esta actividad material de la industria eléctrica”¹⁴, leemos en un artículo publicado en

ABC en 1947. Y ya en 1941, en la revista *Vértice*, en su número 49 se dedicaba un extenso reportaje a “La nueva era de una industria española”¹⁵. No olvidemos que los regímenes totalitarios iban a poner el énfasis en su potencia y expansión industrial, expresión de su desarrollo y del renacimiento que, por ejemplo el III Reich, venía a traer a Alemania, pese a la hostilidad a la sociedad industrial y urbana que también, por otra parte, manifestaban, tema que será objeto de otro estudio. Recordemos como en 1943, en las conferencias dadas en Madrid por el arquitecto alemán Paul Bonatz, el autor plantea la importancia de la colaboración entre arquitectos e ingenieros, la integración en el paisaje de las grandes obras públicas, y la belleza y criterio estético de las mismas:

La separación entre ingenieros y arquitectos no existe desde hace mucho tiempo...Sería completamente equivocado imaginar que el ingeniero definiese en primer lugar el esqueleto y el arquitecto tendiese después una piel sobre él. En realidad se trata de dos fuerzas creadoras de la naturaleza humana completamente distintas que se encuentran en estos trabajos...¹⁶.

177

La fuerte inversión en obras hidráulicas que hizo el régimen franquista en los años cincuenta y sesenta propiciaría la construcción de una cantidad excepcional de embalses y centrales por todo el país, dando lugar a que un importante número de arquitectos e ingenieros de prestigio intervinieran en estos proyectos, con resultados de una incuestionable calidad técnica y estética¹⁷. Desde el punto de vista teórico vamos a encontrar interesantes reflexiones sobre el tema. Así, en 1954 la *Revista Nacional de Arquitectura* iba a publicar en marzo un número de especial interés para nosotros, ya que buena parte de los artículos, salidos de la pluma del arquitecto Vicente Temes González de Riancho, estarán dedicados al tema de los aprovechamientos hidroeléctricos, desarrollando en ellos el autor una amplia reflexión sobre el tema, que iría acompañada de una extensa galería de imágenes¹⁸. La misma cubierta del número de la revista es suficientemente representativa.

Comienza Temes González su exposición resaltando cómo el “planeamiento, la dirección y construcción de estas obras”, aunque sea trabajo propio de ingenieros, requiere “por su envergadura e importancia” de un trabajo en equipo y por tanto la colaboración de “técnicos y especialistas de distintas profesiones, entre ellos los arquitectos”. Recuerda que la intervención de los arquitectos en el ámbito de las construcciones industriales no es nueva. Destaca especialmente el caso de Francia y la actividad práctica y teórica llevada a cabo por el arquitecto Albert Laprade, del que son conocidos “sus magníficos artículos sobre arquitectura industrial” y su defensa en ellos de cualidades estéticas a la hora de acometer “las obras industriales en general, y en las

del sector hidráulico en particular”, considerando que “la belleza es en estos casos de interés nacional, publicitaria y rentable”¹⁹. Señala Temes, con palabras que Albert Laprade recogía en el artículo que más arriba comentábamos²⁰, la “nobleza de las obras públicas” y el “interés patriótico” que tienen estos grandes trabajos que “forman parte del acervo nacional”, de ahí la alta responsabilidad que tienen arquitectos e ingenieros, pues con su colaboración contribuyen a través de la belleza y grandiosidad de estos trabajos al honor nacional²¹. No pasa por alto tampoco el valor paisajístico que tienen, considera a las centrales obras de arte integradoras en un entorno natural espectacular y recuerda que estas cuestiones ya habían sido en nuestro país objeto de interés en el 11 Congreso Nacional de Ingeniería, celebrado en Madrid en 1950, “en el que se aprobaron diversas conclusiones, encaminadas unas, a reglamentar las normas de protección estética del paisaje y de los monumentos; otras a conseguir una elevación del nivel estético de las obras ingenieriles, recomendándose en ellas la colaboración de ingenieros y arquitectos”²².

178

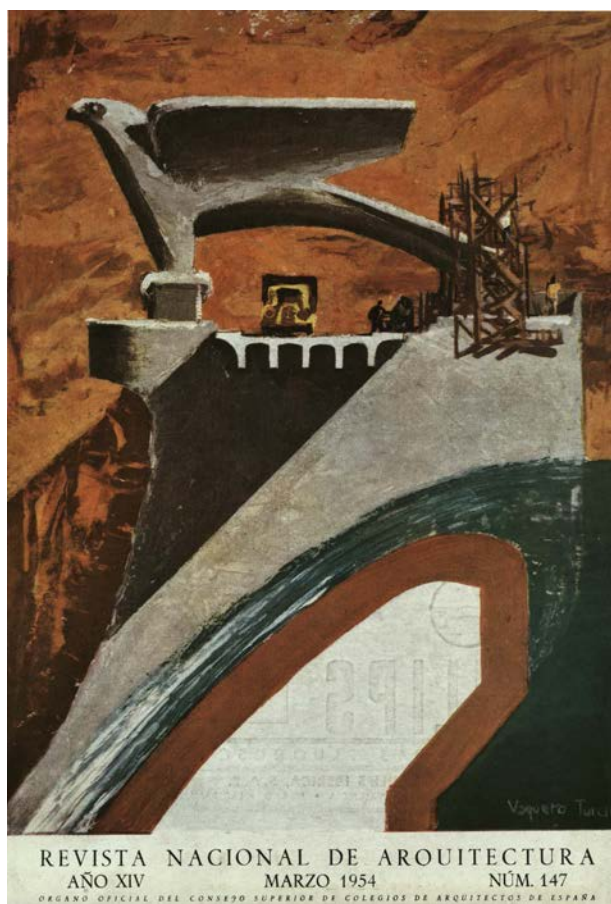


Fig. 3. Joaquín Vaquero Turcios. Presa de Salime. Portada de la Revista Nacional de Arquitectura. N° 147 (marzo de 1954).

El autor sigue haciendo un estudio detallado de todos los pormenores que rodean el diseño y construcción de estas impresionantes estructuras, en las que se conjugan perfectamente los aspectos estéticos con los funcionales: “La belleza de las presas reside en su forma y solución técnica, en sus proporciones, en los contrastes de luz y sombra, y en la disposición y forma de sus elementos: vertederos, pilas, cajeros, compuertas, coronación, etcétera”²³. Sirven como ejemplos para ilustrar estas argumentaciones el alzado y sección de la Central de Entrepeñas, en la que trabajaría como arquitecto colaborador Vicente Temes, y la fachada principal, en hormigón armado, de la Central de Almoquera, en la que colaborara Fernando Chueca Goitia, ambas en Guadalajara y sobre el río Tajo. A continuación, se ocupa Temes de enumerar las diferentes estructuras y principales elementos que integran los aprovechamientos hidroeléctricos y que serían:

las presas, las centrales, las estaciones de transformación y los poblados obreros; cada uno de los cuales presenta características particulares y diferentes posibilidades de intervención en ellos de arquitectos e ingenieros. Establece además comparaciones con las experiencias desarrolladas en otros países, y menciona así a los Estados Unidos, país del mundo donde se encuentran más número de presas y de mayores dimensiones, “con gran diferencia sobre las demás naciones”, al que seguirían, España e Italia, aunque también menciona otros países como Francia, Suiza y Portugal. En Francia destacan por su gran interés las presas de L’Aigle (1947), Gennissiat (1948), Bort (1950) y Chastang (1952).

Procede luego a describir las características y tipos de presas que se construyen, señalando que en España, el tipo de Central más corriente es la de superficie, que ofrecían “más amplio campo para la colaboración del arquitecto”²⁴. En los aprovechamientos hidroeléctricos las posibilidades plásticas que puede introducir la arquitectura y las vías para innovar son muchas, tanto atendiendo a la capacidad expresiva de formas y estructuras como de la mano de nuevos materiales (hormigón, hierro fundido, vidrio...) y de los elementos decorativos que se añaden (relieves, esculturas, pinturas...). Y más interesantes desde el punto de vista de la actuación del arquitecto, serían las centrales destinadas a alojar la maquinaria de producción de energía eléctrica, finalidad primordial de estas obras, que comprende dos partes fundamentales, la “casa de máquinas” y la sala de mandos, y continúa:

En el tratamiento interior de las Centrales, todo el interés se concentra en la sala de máquinas, que, en fin de cuentas, constituye la razón de ser de la Central, y su decoración. El mayor lujo de una Central es alojar una buena, potente y modernísima maquinaria: turbinas, alternadores, puentes-grúa, etc. Por ello, además de facilitarse a los visitantes la vista de las máquinas, se las decora con pinturas de colores vivos y alegres que contrasten con el gris del acero²⁵.

Y menciona el cuidado del pavimento y de la iluminación como elementos importantes a tener en cuenta en la decoración. Especialmente estos espacios deben ser mimados en las centrales subterráneas, para atenuar la posible impresión de confinamiento y tristeza en los trabajadores, a lo que ayudan las fuertes iluminaciones, las pinturas murales, los tonos vivos y alegres de la maquinaria, los colores claros de paramentos y techos o el mobiliario. Ejemplo de ello sería el aspecto de la sala de máquinas de la Central de “Las Picadas” sobre el Alberche (Madrid)²⁶, en la que destacaba la pintura mural de José Vento, cuya descripción iconográfica se incluye junto a una reproducción fotográfica. En ella aparecen, de izquierda a derecha:

las provincias de Ávila y Madrid, representadas por jóvenes romanas con cántaros. Debajo, los toros de Guisando. En el centro, el macizo de Credos, en azules y grises, y nubes sobre la cuenca del río, con la figura de jóvenes. Ceres, en la zona regable del bajo Alberche, sobre fondos terrosos. Vendimiadores y segadores. Y a la derecha, Prometeo encadenado en un poste metálico de conducción²⁷.

Otro de los ejemplos singulares, que se incluyen en el artículo, es la Central de Grandas de Salime (Asturias) iniciada en 1945 e inaugurada en 1955, aprovechamiento hidroeléctrico sobre el río Navia que destaca especialmente por su gran plasticidad y la introducción a gran escala en su diseño de otras artes como la pintura y la escultura, al objeto de dignificar y hacer amables y humanos esos espacios. En ella la relación de la arquitectura y la ingeniería con otras artes es especialmente significativa, gracias al buen hacer y la visión de su arquitecto, pero también pintor, escultor e interesado en el diseño de interiores, Joaquín Vaquero Palacios, que intervendría en su diseño y construcción en colaboración con su hijo el pintor Joaquín Vaquero Turcios. Colaboración que continuaría en otros aprovechamientos hidroeléctricos como Belmonte, Proaza o Tanes, con similares planteamientos interdisciplinarios, aunando técnica y belleza²⁸. Se trata de una cons-



Fig. 4. José Vento. Mural de la Central de Las Picadas. *Revista Nacional de Arquitectura*. N° 147 (marzo de 1954), pág. 38.

trucción en cuyo trazado es visible la incorporación del léxico de la modernidad, que Vaquero conocía bien a través de sus maestros, entre los que figuraban Teodoro Anasagasti, además de su contacto directo con la arquitectura moderna tras su formación en Nueva York y en Italia en su puesto de director de la Academia Española desde 1950. Destacaremos del conjunto, detenidamente analizado por Natalia Tielve García en diferentes publicaciones, la monumentalidad y expresividad de las estructuras de conjunto, concediendo un tratamiento muy escultórico a estas potentes estructuras y volúmenes que la componen y que se acerca a la tradición expresionista alemana, destacando los contrafuertes de la presa que acogen diferentes miradores, en forma de cinco balcones que coronan la pared de hormigón. Para rematar la coronación del salto, Vaquero Palacios concibió varios diseños de unas representaciones escultóricas alegóricas en hormigón y de tamaño monumental que luego no se llevaron a cabo, aunque se conservan sus maquetas, estas serían dos ferres (ave de presa autóctona de Asturias) de tamaño monumental y que reproduciría el número especial de la *Revista Nacional de Arquitectura*. Otro de los elemen-

tos de enorme interés, también realizado por Vaquero Palacios, es el trabajo escultórico de la fachada que da acceso a la central y la subestación de intemperie, decorada profusamente, con relieves realizados en hormigón, y que interpretan muy esquemáticamente el proceso de la producción de energía eléctrica²⁹.

Y en tercer lugar, destaca la decoración interior, en la que además de utilizar la combinación de diferentes materiales en los acabados, se proyectaron dos pinturas murales, una de ellas obra de Vaquero Turcios, de 1955, de diseño más abstracto y geométrico que “reproduce la descarga eléctrica entre dos polos”. La segunda un gran mural figurativo realizado entre 1953 y 1954, en el que intervinieron los dos artistas, que deja sentir la influencia de la plástica mural italiana de la primera mitad del XX que conocía muy bien Joaquín Vaquero Palacios, y en el que son relatados de manera cronológica y ordenada todas las fases de la construcción de la central y figuran todos los actores implicados³⁰.

Junto al aprovechamiento de Salime, la colaboración de los Vaquero dará lugar a otros interesan-



Fig. 5. Joaquín Vaquero Palacios. Dibujo de los relieves de la Central de Salime. *Revista Nacional de Arquitectura*. Número especial dedicado a aprovechamientos hidroeléctricos. N° 147 (marzo de 1954), pág. XXV.

tes trabajos³¹, entre los que cabe citar la central hidroeléctrica subterránea de Miranda, en el río Somiedo, construida entre 1956 y 1961, con atractivas soluciones plásticas tanto en el interior como en el exterior, destacando en este último unos monumentales bajorrelieves en sendos pilonos que conformaban la entrada a la central. O también la subterránea Central de Proaza (1964-1968) en la que sobresalen las pinturas murales de Vaquero Palacios en el interior, que reproducen esquemáticamente elementos relacionados con la electricidad, así como el diseño de los paramentos del exterior con una potente sensación de movimiento y fuertes contrastes de claroscuro y los relieves situados en uno de sus muros testeros con esquemáticas representaciones que hacen alusión a la relación del hombre con la naturaleza, contribuyendo de este modo el arquitecto a mejorar y hacer más atractivo el aspecto general de las construcciones hidroeléctricas, como bien señalaba Vicente Temes en su artículo³².

La construcción de estos aprovechamientos hidroeléctricos, por tanto, además del interés desde el punto de vista estético y formal y su receptividad a los lenguajes de vanguardia, llevaría consigo la creación nuevos pueblos, que

tienen “la misión de alojar, durante el tiempo que duran los trabajos, al personal de todas clases que, por su función, necesita vivir a pie de obra”, como expone Vicente Teme, sirviéndose en el artículo de la descripción del aprovechamiento de San Juan, en el río Alberche, en Madrid, en el que no faltan entre sus edificaciones y servicios la “capilla, la plaza, que agrupa a su alrededor la escuela, el hospitalillo, el cuartel y los servicios de comedores, cocinas, bazar, etc”³³. Poblados que las más de las veces se desmontaban o abandonaban una vez terminadas las obras. Jesús López Pacheco describe en su novela *Central eléctrica*, finalista en 1957 al Premio Nadal, y de recomendable lectura, con detenimiento el proceso de creación y abandono de estos poblados así como la vida en ellos³⁴. Y no debemos olvidar los pueblos de nueva construcción a los que trasladar y reasentar la población proveniente de los que quedaron sumergidos bajo las aguas de los embalses, en cuyas construcciones las nuevas generaciones de arquitectos experimentarán con el léxico de la arquitectura moderna a través de formas y tipologías y los códigos del funcionalismo y el organicismo, contribuyendo, como decíamos al comienzo de nuestro trabajo, al proceso de moderniza-

181

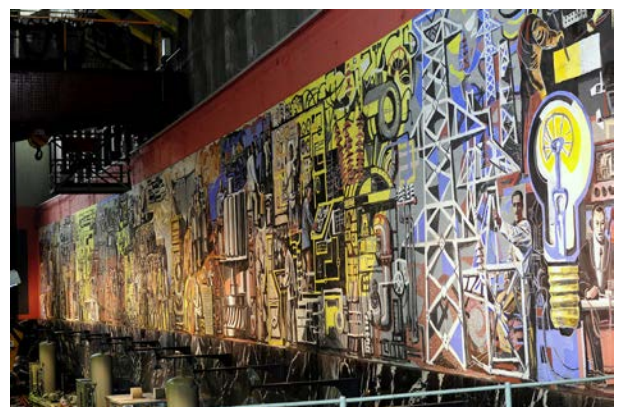


Fig. 6. Joaquín Vaquero Palacios y Joaquín Vaquero Turcios. Mural de la Central de Grandas de Salime. 1953-1954. Asturias. Fotografía: cedida a la autora.

ción de la arquitectura en nuestro país en los años cincuenta y sesenta. La enumeración de los arquitectos participantes en estos proyectos, además de numerosos artistas plásticos

también de primera fila, en un permanente ambiente de experimentación, puede dar una idea de la magnitud e interés de la empresa, aún por investigar en profundidad³⁵.

NOTAS

¹Este trabajo se inscribe en los resultados de la investigación del proyecto I+D PID2019-111709GB-I00: PATRIMONIO Y MEMORIA DEL FRANQUISMO: CONSERVACION O RESIGNIFICACION EN LA ESPAÑA DEMOCRATICA.

²Para el tema ver CABRERA GARCÍA, María Isabel. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 1998.

³FISAC SERNA, Miguel. "Lo clásico y lo español". *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), 78 (1948), pág. 198. Disponible en: <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1946-1958/revista-nacional-arquitectura-n78-Junio-1948>. [Fecha de acceso: 06/07/2022]; FISAC SERNA, Miguel. "Arquitectura española". *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (Madrid), 5 (1947), pág. 5; ALOMAR, Gabriel. "Sobre las tendencias estilísticas de la Arquitectura española actual". *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (Madrid), 7 (1948), págs. 11-16; CABRERO, Francisco. "Comentario a las tendencias estilísticas". *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (Madrid), 8 (1948), págs. 8-12 y FISAC SERNA, Miguel. "Las tendencias estéticas actuales". *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (Madrid), 9 (1948), págs. 21-25.

⁴NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe, La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis editorial, 1995, págs. 371-375; PANCORBO CRESPO, Luis y MARTÍN ROBLES, Inés. "La arquitectura como objeto técnico. La arquitectura industrial de Albert Kahn". *VLC arquitectura* (Valencia), 2 (2014), págs. 1-31. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/VLC/article/view/2333>. [Fecha de acceso: 06/07/2022].

⁵ANASAGASTI, Teodoro. "El arte de las construcciones industriales". *Arquitectura y construcción* (Barcelona) 264 (1914), págs. 150-155. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004954035&search=&lang=en>. [Fecha de acceso: 06/07/2022]. SOBRINO SIMAL, Julián. "Ver y hacer ver: modernidad y arquitectura industrial en España". *Áreas. Revista Internacional de Ciencias Sociales* (Murcia), 29 (2010), págs. 31-37. Disponible en: <https://revistas.um.es/areas/article/view/115521>. Fecha de acceso: [06/07/2022].

⁶TORRES BALBÁS, Leopoldo. "Mientras labran los sillares/Las nuevas formas de la arquitectura". *Arquitectura* (Madrid), 14 (1919), págs. 145-148. Disponible en: <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1918-1931/revista-arquitectura-n14-Junio-1919>. [Fecha de acceso: 06/07/2022].

⁷LAPRADE, Albert. "Arquitectura industrial". *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), 110-111 (1951), pág. 14. Disponible en: <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1946-1958/revista-nacional-arquitectura-n110-111-Febrero-Marzo-1951>. [Fecha de acceso: 06/07/2022].

⁸Ibidem.

⁹PIERREFEU, François y LE CORBUSIER. *La Maison des hommes*. París: Librairie Plon, 1942, pág. 136. Citado en: MOLINA SÁNCHEZ, Javier. *Patrimonio industrial hidráulico. Paisaje, arquitectura y construcción en las presas y centrales hidroeléctricas españolas del siglo XX*. Tesis doctoral. Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM), 2015, pág. 13. Disponible en: <http://oa.upm.es/42851/>. [Fecha de acceso: 12/5/2022].

¹⁰LAPRADE, Albert. "Arquitectura industrial...". Op. cit., pág. 14.

¹¹INZA CAMPOS, Francisco de. "Algunas notas sobre arquitectura e industria". *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), 95 (1966), págs. 1-4. Disponible en: <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1959-1973/revista-arquitectura-n95-Noviembre-1966>. [Fecha de acceso: 06/07/2022].

¹²INZA CAMPOS, Francisco de. "Fábrica de chorizos en Segovia". *Arquitectura* (Madrid), 95 (1966), págs. 18-23. Disponible en: <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1959-1973/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1966-n95-pag18-23.pdf>. [Fecha de acceso: 06/07/2022].

- ¹³INZA CAMPOS, Francisco de. "Algunas notas...". Op. cit., pág. 4-5.
- ¹⁴ANGEL, F. de. "Industrias eléctricas Zugasti, S.L.". *ABC* (Madrid), 25 (1947), pág. 9. El autor afirmaba "debíamos desear y aplaudir el engrandecimiento de la industria nacional".
- ¹⁵"La nueva era de una industria española". *Vértice. Revista Nacional de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* (Madrid) 49 (1941), pág. 94. Disponible en: <https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=parent%3A0002309350&lang=es&view=prensa&s=93>. [Fecha de acceso: 06/07/2022].
- ¹⁶BONATZ, Paul. "Sobre la construcción de puentes: 2.º conferencia leída por el profesor Bonatz en la Academia de Bellas Artes de San Fernando". *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), 23 (1943), págs. 398-400; y "Tradición y modernismo: Conferencia del profesor Bonatz en Madrid". *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), 23 (1943), págs. 390-397.
- ¹⁷MOLINA SÁNCHEZ, Javier. *Patrimonio industrial hidráulico. Paisaje...* Op. cit.
- ¹⁸TEMES, Vicente. "La arquitectura en los aprovechamientos hidroeléctricos". *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), 147 (1954), pág. 3. Disponible en: <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anos/etapa-1946-1958/revista-nacional-arquitectura-n147-Marzo-1954>. [Fecha de acceso: 06/07/2022].
- ¹⁹Ibidem, pág. 15.
- ²⁰LAPRADE, Albert. "Arquitectura industrial...". Op. cit., pág.14.
- ²¹TEMES, Vicente. "La arquitectura en...". Op. cit., pág. 1.
- ²²Ibidem, pág. 19.
- ²³Ibid., pág. 24.
- ²⁴Ibid., pág. 30.
- ²⁵Ibid., pág. 37.
- ²⁶Ibid., págs. 32-34.
- ²⁷Ibid., pág. 38.
- ²⁸TIELVE GARCÍA, Natalia. "Arte, diseño y arquitectura industrial en la labor de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998)". *NORBA: Revista de Arte* (Extremadura), 32 (2011), págs. 111-131. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/328328>. [Fecha de acceso: 06/07/2022]. VAQUERO PALACIOS, Joaquín. "La integración de las artes: ideales, trabajos y recuerdos de mi obra en las centrales". En: VV. AA. *Vaquero Palacios (1900-1998)*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1998, pág. 116.
- ²⁹TEMES, Vicente. "La arquitectura en...". Op. cit., págs. 3 y 27.
- ³⁰"Mural en la presa de Salime". *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), 169 (1956), págs. 16-20.
- ³¹TIELVE GARCÍA, Natalia. "Arte, diseño...". Op. cit., págs. 126-131.
- ³²TEMES, Vicente. "La arquitectura en...". Op. cit., pág. 38.
- ³³Ibidem, pág. 41. Entre las páginas 42 a 45 el autor describe, sirviéndose también de fotografías, los tipos de edificios y su uso.
- ³⁴LÓPEZ PACHECO, Jesús. *Central eléctrica*. Barcelona: Ediciones Orbis S.A. y Ediciones Destino, 1984, págs. 113, 120-123.
- ³⁵PÉREZ ESCOLANO, Víctor. "Una mirada arquitectónica a la modernización del territorio rural durante la colonización franquista". En: VV. AA. *Pueblos de colonización durante el franquismo: La arquitectura en la modernización del territorio rural*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008, pág. 27.

UNA *DAMNATIO* OCULTADA EN EL SAN MIGUEL DEL MNAD DE BUENOS AIRES

THE *SAINTE MICHAEL'S* HIDDEN *DAMNATIO* AT THE MNAD OF BUENOS AIRES

Resumen

Este artículo busca iniciar el debate en torno a una *damnatio* ocultada en una pintura de Pedro García de Benabarre perteneciente al MNAD de Buenos Aires y al patrimonio de arte renacentista hispánico de Argentina. Se examinarán las implicancias de los rayones intentando anular los poderes del demonio y la decisión moderna de “disfrazar” estas intervenciones en pos de ciertos criterios de restauración y mecanismos de museificación.

Palabras clave

Damnatio, Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires, Pintura hispánica renacentista, Restauración, San Miguel.

Nadia Mariana Consiglieri

Universidad de Buenos Aires –
CONICET, Argentina.

Nadia Mariana Consiglieri es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y Docteure de l'Université de Recherche Paris Sciences et Lettres. Es autora del libro: *El dragón de lo imaginado a lo real. Su simbolismo y operatividad visual en la miniatura cristiana de la Plena Edad Media hispánica*, Buenos Aires, Editorial Miño y Dávila, 2020 y Becaria Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 28/XII/2021
Fecha de revisión: 23/II/2022
Fecha de aceptación: 24/II/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

This paper aims to open the discussion about a hidden *damnatio* in a Pedro García de Benabarre's painting that belongs to the MNAD of Buenos Aires and is part of the Spanish Renaissance art heritage of Argentina. I will examine the implications of some scratches trying to annul the devil's powers and the modern decision to “disguise” these interventions in pursuit of certain restoration criteria and museumification mechanisms.

Keywords

Damnatio, National Museum of Decorative Arts of Buenos Aires, Restoration, Saint Michael, Spanish Renaissance Painting.

ORCID: 0000-0002-2610-2967

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0014>

UNA DAMNATIO OCULTADA EN EL SAN MIGUEL DEL MNAD DE BUENOS AIRES

1. EL SAN MIGUEL DEL MNAD DE BUENOS AIRES¹

Un San Miguel alado con armadura metálica, capa y escudo atraviesa con una lanza a un demonio que yace a sus pies. Esta pintura sobre tabla del siglo XV está expuesta en el Gran Hall Renacimiento del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires (MNAD) y forma parte del patrimonio de arte medieval y renacentista hispánico de Argentina. Francisco Corti asignó su creación a Pedro García de Benabarre realizando un examen comparativo² con la *Virgen de Bellcaire d'Urgell*³ y halló similitudes en la factura, la composición y el estilo de ambas piezas. Destacó la particular conexión de las figuras con los sucesivos planos, la común paleta neutra con abruptos contrastes y el uso de *pastiglia*⁴ con motivos de flores de cardo⁵. García de Benabarre fue un artista activo en la Corona de Aragón durante la segunda mitad del siglo XV y estuvo en contacto con los círculos de Blasco de Grañén y Bernat Martorell⁶. Con gran probabilidad, la pintura del MNAD estuvo situada originalmente en una de las calles de un retablo más grande, como era común en la pintura gótica hispanoflamenca. Aunque al



185

Fig. 1. Pedro García de Benabarre. San Miguel. Temple sobre tabla, 107 x 90 cm. Escuela catalana, finales del siglo XV. Ex Colección Errázuriz (MNAD 334). Museo Nacional de Arte Decorativo. Buenos Aires. Argentina. Fotografía: Archivo MNAD.



Fig. 2. Gran Hall Renacimiento del Palacio Errázuriz. Fotografía tomada para la revista Plus Ultra, Año 3, n.º 29, 1918, y presente luego en el Archivo de la revista Caras y Caretas en abril de 1928, según reverso de la fotografía. Fotografía: Argentina, Archivo General de la Nación. Fondo AGAS [Acervo gráfico, audiovisual y sonoro]. Caja 2590. Inv.154872_A.

momento no tenemos noticias sobre los comitentes o la iglesia en donde podría haber sido emplazada, es muy posible que, como resultado de las desamortizaciones de Mendizábal de inicios del siglo XIX, el retablo haya sido desarmado y dividido, dispersándose sus piezas en un mar de ventas, subastas y colecciones privadas de fortuna incierta⁷.

Empero, esta tabla fue adquirida por Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) entre 1906 y 1917, en el marco de sus largas estancias en Europa. Personaje influyente de la Belle Époque porteña, Errázuriz se desempeñó como diplomático, ministro confidencial y embajador de Chile en Argentina, contrayendo matrimonio en 1897 con Josefina de Alvear, dama de la elite local⁸. La pareja comisionó la construcción de su residencia al arquitecto René Sergent en 1910, la cual fue inaugurada en 1918, cuando ya habían regresado a Buenos Aires⁹.

Una inscripción en el reverso de una fotografía de la obra indica que esta había pertenecido al "Sr. Gimeno"¹⁰. Se trataría del Conde Amalio Gimeno y

Cabañas (1852- 1936), quien había sido una figura muy presente en el ambiente político, universitario y artístico de España, además de ser amigo de Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923). El artista valenciano pintó varios retratos para los Errázuriz-Alvear y sabemos por documentación epistolar, que Errázuriz fue a su encuentro en 1907, cuando Sorolla estaba pintando los retratos de los reyes de España en la Granja de San Idelfonso, manifestando también la intención de volver a visitarlo a su taller¹¹. En base a ello, es muy posible que con Sorolla como intermediario, Gimeno y Errázuriz se hayan contactado en Madrid y que la obra haya sido vendida al diplomático chileno, quien la trajo consigo a Buenos Aires en 1917¹². En una fotogra-



Fig. 3. Fotografía del San Miguel (MNAD 334) tomada para la revista Plus Ultra, Año 3, n.º 29, 1918, y presente luego en el Archivo de la revista Caras y Caretas en octubre de 1938, según reverso de la fotografía. Fotografía: Argentina, Archivo General de la Nación. Fondo AGAS [Acervo gráfico, audiovisual y sonoro]. Caja 2590. Inv. 154874.

fía de la revista *Plus Ultra* de 1918, puede verse ya la pintura a un costado de la puerta principal del Gran Hall Renacimiento de su flamante palacete¹³, y en otra fotografía coetánea, el estado de la pieza con daños especialmente en la zona del demonio.

2. LA RESTAURACIÓN DE 1978

La versión actual de la obra dista mucho del estado en el que la adquirió Errázuriz. La superficie está barnizada y su cromaticidad uniforme parece mostrarla en su condición ideal. Si bien contamos con un presupuesto de restauración fechado en 1953¹⁴, esta se llevó a cabo en 1978 por Piero Bernini. Su taller estaba ubicado en la calle Echeverría 3337, 4.ºH, en Belgrano R¹⁵ y los recibos de sus trabajos indican que era diplomado de la Academia de Bellas Artes de Siena y que había sido restaurador de la Pinacoteca de esa misma ciudad italiana. Sabemos que llegó a Montevideo hacia 1950, donde restauró obras de Juan Manuel Blanes y luego se instaló definitivamente en Buenos Aires, montando un taller en el que trabajó durante un tiempo con su hijo que era ingeniero en química. Había aprendido el oficio de maestros artesanos sieneses y en los '60 y '70, al igual que Juan Corradini, era uno de los restauradores predilectos del Museo Nacional de Bellas Artes, del Museo de Arte Español Enrique Larreta y del Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires. Bernini aplicaba los criterios de la restauración estilística basados en que no se notara que la pintura había sido restaurada y que quedara lo más "perfecta" posible¹⁶, respondiendo a decisiones museológicas nacionales de ese momento. Aunque contaba con pequeñas fichas en las que anotaba los procesos y tomaba fotografías del estado de las obras previo a sus intervenciones¹⁷, su labor buscó disimular imperfecciones, sobrepintar y embellecer exacerbando el estilo original, en oposición a la coetánea *Teoría del Restauo* de Cesari Brandi¹⁸ y su rechazo a las "restauraciones de fantasía" basadas en cambios e integraciones arbitrarias¹⁹.

El informe de restauración²⁰ brinda algo de información sobre el anterior estado de la obra y sus procedimientos realizados. Allí, Bernini reinicida en la incorrecta atribución a Luis y Antonio Dalmau presente en el catálogo del MNAD de 1947²¹. Nos dice que el soporte consta de tres tablas de pino con uniones desencoladas y rajaduras ensambladas precariamente en el anverso con listones de tela, fibras de cáñamo con tiza,



Fig. 4. Foto N.º 1 que acompaña el informe de restauración de 1978 del San Miguel (MNAD 334) realizado por Piero Bernini. Fotografía: Archivo MNAD.

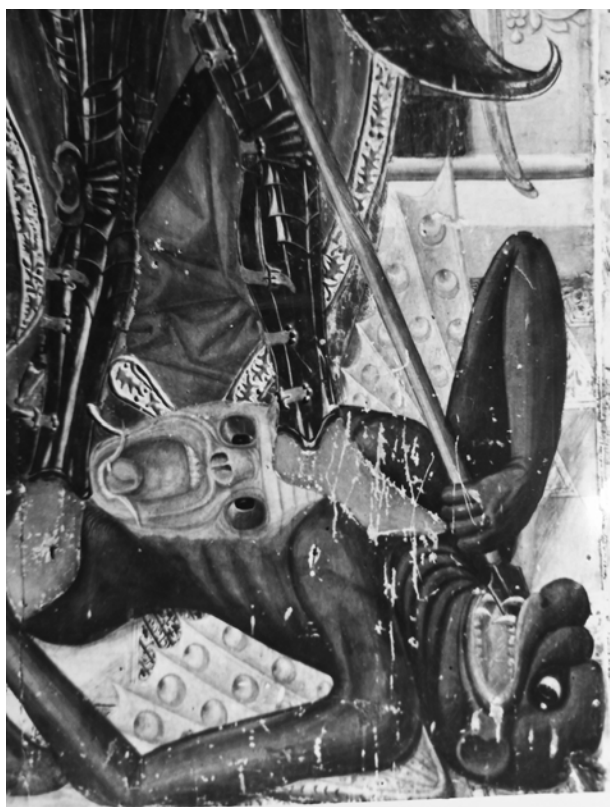


Fig. 5. Detalle de damnatio original del San Miguel (MNAD 334) previa a la restauración. Foto N.º1 que acompaña el informe de restauración de 1978 de Piero Bernini. Fotografía: Archivo MNAD.

cola, trozos de madera clavados y encolados. Señala que los bordes estaban muy frágiles y que la madera estaba percutida por polillas. Sobre la superficie pintada, sostiene que se utilizó la técnica mixta de tempera y óleo con relieves realizados con pasta de tiza y cola, dorados con oro fino a la hoja bruñido.

Además de referir a la capa de imprimación de tiza y cola gruesa aunque débil, Bernini refiere a "(...) deterioros en la superficie pictórica producidos por desgastes, desprendimientos de pintura a causa de la poca adhesión de esta sobre la imprimación, numerosos rasguños y golpes y algunos burdos retoques. También afectan la pintura las uniones y las rajaduras de la madera"²². Alude a desprendimientos en los relieves dorados y a una pátina grisácea resul-

tante de la suciedad y de la aplicación inadecuada de barnices, haciendo referencia a la Foto N.º1 de su informe²³. Examinando este registro visual, identificamos en efecto, faltantes de pintura en la capa de San Miguel, en su halo y en el demonio, aunque el pecho de éste último tiene una remoción intencional de la materia pictórica que excede los meros "rasguños". Sin embargo, esto no es mencionado por Bernini, quien explica que intervino la pieza utilizando Paraloid acrílica, cloruro de polivinilo, barniz Damar, pigmentos puros importados, tiza y polvo de madera natural. Limpió la madera del reverso, la tonificó con la resina sintética, dejó restos de clavos y unificó con colas sintéticas y pasta de madera sectores despegados. En el anverso, consolidó partes desprendidas, limpió suciedades, barnices y retoques previos, aunque dejó algo de la pátina para no poner en riesgo la pintura endeble y desgastada. A ello, aduce que reintegró y retocó áreas "(...) dañadas por los golpes, rasguños y desgastes profundos"²⁴. En verdad, Bernini rellenó, pintó y realzó tonos, tapando incluso la *damnatio*. Estas decisiones se oponían a la vigente teoría de Brandi, según la cual, como señaló Ignacio González Varas: "La restauración (...) no debe cancelar las modificaciones, naturales o debidas a la acción del hombre, que la obra de arte pueda haber sufrido en el curso temporal de su existencia"²⁵. Así, se ocultó una acción efectuada sobre la pintura en pos de "restituir" una imagen ideal y sin fisuras.

3. LA DAMNATIO INVISIBILIZADA

El daño constaba de rayones continuos efectuados con algún instrumento punzante, cuya presión había producido la remoción de la materia pictórica. En algunas zonas, estos surcos se mezclaban con desprendimientos producidos por golpes causados por el traslado de la obra o por el mismo paso del tiempo. El grupo de rayones ocupaba principalmente el pecho del demonio, extendiéndose al pie del santo que lo pisa, al hombro izquierdo y a la mano del



Fig. 6. Rastros de la damnatio del San Miguel (MNAD 334) invisibilizada por la restauración de 1978. Fotografía: © Autora.

diablo que resiste la embestida de la lanza. La *damnatio* (daño intencional sobre la materia en pos de incidir sobre lo representado) se concentraba en los fundamentales núcleos visuales de conflicto entre las fuerzas opuestas del bien y del mal, encarnado en la dupla en lucha. Estas acciones basadas en corromper la materialidad se desplegaban en su mayoría en el cuerpo del demonio, pareciendo contribuir a la misión del santo. Si bien Bernini rellenó y sobrepintó esos surcos, aún quedan rastros de ellos si bien tienden a perderse entre las vetas de la madera hinchada e incidida por agentes xilófagos y la capa pictórica craquelada. Sin embargo, utilizando diferentes herramientas digitales es posible ver de manera más clara las antiguas “heridas” a la materia.

El cuerpo del demonio y de sus adeptos híbridos fueron frecuentes receptáculos de acciones iconoclastas ya en tiempos medievales. Muchos de ellos, representados en manuscritos iluminados producidos y consumidos por monjes, fueron tachados, raspados, borrados, recortados o repintados²⁶. Tales intervenciones apotropaicas solían concentrarse en los ojos de las figuras debido al poder asignado a la mirada²⁷ y en sus bocas para limitar su voz, como si fueran una condición *per se* de estas imágenes. Estas

prácticas estuvieron vinculadas en gran medida a sus grados de eficacia representativa en los diversos dispositivos pictóricos²⁸. El siglo XV, en su creciente apuesta a la mimesis y a la observación empírica, produjo formas más convincentes y efectivas de estos seres malignos, aun conjugando sus aspectos simbólicos²⁹. Además, la iconografía de santos combatiendo contra el dragón o el demonio³⁰ que había florecido en los siglos XII y XIII, alcanzó gran auge en esta época. Un factor impulsor de este ideario fue la *Legenda Aurea* de Jacopo de la Vorágine: compilación de fines del siglo XIII de hagiografías, dentro de ellas, las de San Jorge y San Miguel. En ésta última, San Miguel es identificado en su rol de lucha contra el Anticristo y contra el dragón apocalíptico como reafirmación de la Iglesia militante³¹. También fue revitalizado el imaginario de las cruzadas y se produjo una progresiva demonización de judíos y musulmanes en tanto servidores de Satán especialmente en territorio ibérico, además de desarrollarse un considerable corpus de literatura apocalíptica, providencialista y antiherética³². La pintura gótica hispanoflamenca bebió de estas preceptivas para configurar esta iconografía: San Miguel adoptó actitudes y atuendos más militarizados³³ y los rasgos humanoides del demonio fueron

189



Fig. 7. Rastros de la damnatio del San Miguel (MNAD 334) invisibilizada por la restauración de 1978 a partir de la herramienta ‘inversión’ de Photoshop. Fotografía: © Autora.



Fig. 8. Detalle de incisiones en las garras del demonio del San Miguel (MNAD 334). Fotografía: © Autora.

reforzados por partes zoomorfas cada vez más variadas. La creciente hibridez del cuerpo demoníaco fue el espacio propicio para dar cuenta de su metamorfosis constante y de la constelación en su figura de la totalidad de agentes malignos e infieles mundanos contra los que había que dar batalla³⁴: las representaciones del demonio y su *diversitas* conquistaron el universo de imágenes de los siglos XIV y XV³⁵. Según Enrico Castelli, si bien el demonio puede mutar de lo bello a lo feo, su semblante más impactante se fundamentó en lo monstruoso y en lo horrible, en tanto vías de seducción de lo *tremendum*³⁶.

El de la obra del MNAD es gastrocéfalo³⁷ y tiene alas de murciélago, respondiendo a la tipología común de demonios del gótico³⁸. Sus manos y orejas son humanas, aunque sus piernas rematan en garras, las cuales junto a su color verdusco, su cuello lleno de pliegues, su trompa, cuerno y dientes remiten a formas dragontinas. Su carácter bestial se evidencia al resistirse a las embestidas del Arcángel: frena la lanza con una de sus manos y sus patas agazapadas y su lomo arqueado dan cuenta de sus convulsiones de dolor. Mira directamente al espectador y la mirada bizca del rostro que emerge de su vientre gritando muestra la ausencia de raciocinio y el predominio de las fuerzas instintivas³⁹. La importante monstruosidad de esta figura, hace que

no resulte extraño pensar en una intervención intencional sobre el medio que buscara anular su poder demoníaco. Pese a que no sabemos cuándo ni quién la llevó a cabo, porque tampoco contamos al momento con datos sobre el retablo al que perteneció este panel, la iglesia o capilla en la que estuvo emplazada y menos aún sobre su comitente, la *damnatio* es una prueba del impacto que generó esta imagen. Es muy probable que esta haya sido realizada de manera coetánea a la creación de la obra ya que como señalamos, estas prácticas contra las imágenes demoníacas eran bastante comunes. Como señaló Dario Gamboni, "(...) una obra puede ser «dañada» y no «destruida» con el fin de convertirla en una muestra de la violencia a que ha sido sometida y de la infamia de aquello con lo que se la relacionara (...)"⁴⁰. Aunque se representa un ser enteramente creado, sus formas están inspiradas en partes de animales reales observados en sus características. Siguiendo las ideas de Hans Belting, cuanto más impacta una imagen, se produce un menor grado de conciencia sobre el medio que la estructura, aumentado paradójicamente la necesidad de intervenir⁴¹. Por otra parte, es menester pensar esta figura en el contexto de un programa iconográfico más vasto de un retablo completo y las conexiones significativas producidas entre el cuerpo representado

190



Fig. 9. Detalle de incisiones en los dientes del demonio del San Miguel (MNAD 334). Fotografía: © Autora.



Fig. 10. Detalles de incisiones en el demonio del San Miguel (MNAD 334) a partir de la herramienta “inversión” de Photoshop.
Fotografías: © Autora.

y el cuerpo del espectador⁴². Además, los artistas del siglo XV encaminaron procesos creativos cada vez más complejos en pos de lograr una mayor verosimilitud en las figuras infernales⁴³. Prueba de ello son algunas extrañas incisiones en la madera que contornean las garras y los dientes del demonio, queriendo evidentemente reforzar estas formas.

4. REFLEXIONES FINALES

Las ideas hasta aquí planteadas son una primera aproximación sobre un fenómeno tan vasto como lo es la materialidad y sus intervenciones en el *San Miguel* del MNAD. Atender a esta vertiente de análisis permite revalorizar esta dimensión de la obra, así como su importancia patrimonial. El examen detenido de la obra y su contraste con fotografías previas a la restauración de 1978 posibilitó descubrir una *damnatio* velada sobre el cuerpo

del demonio. Existió una intervención premeditada sobre el pecho y la mano de esta figura para dañarla y debilitar su poder. Esta acción punitiva a la vez que apotropaica se enmarca dentro de la amplia tradición de daños a las figuraciones diabólicas tan común en la Edad Media y que siguió desarrollándose en el Renacimiento, por lo que es factible pensar su realización en la época coetánea o inmediata a la creación de la obra. Estos aspectos podrían llegar a probarse en tanto se obtengan datos más precisos sobre la producción de la pieza, su pertenencia a un retablo determinado y sus posibles relaciones con otras tablas de García de Benabarre. Más allá de ello, lo cierto es que tuvo lugar la acción de herir, dañar y percutir la materialidad constitutiva del demonio representado, pensada como cuerpo de la figura, enfatizada a su vez por un mayor efectismo basado en el gran atractivo de lo horrible⁴⁴. En tanto la *damnatio* pudo haber funcionado como una evidente conde-

nación hacia la figura demoníaca, esta práctica a su vez contribuyó a resaltar la *beatitudo* del arcángel. Sin embargo, estas respuestas a la imagen fueron enmascaradas por Bernini. Su restauración estilística modificó la percepción que actualmente tenemos sobre dicha pintura en el museo, no sólo por su factura, que de lejos se ve como recién ejecutada, sino que también quedó anulada parte de su historia material. Mientras Bernini pensó la pieza enteramente como una obra de arte a la que quitó las huellas de su uso, la ubicación original que Errázuriz le había dado a un costado de la puerta de ingreso al Gran Hall Renacimiento *en pendant* con una *Virgen con el Niño* del siglo XVI⁴⁵, parece haber contemplado además de su valor estético, su función cristiana protectora y devocional⁴⁶.

Esto conduce a otro punto, que implica considerar la necesidad de profundizar y precisar estas

ideas a partir de un estudio material integral de la pintura aplicando diferentes tecnologías bajo la intervención de equipos de restauradores y químicos que contribuyan y amplíen estos planteos realizados desde la historia del arte. Realizar un examen de este tipo sería de sumo provecho no sólo para ahondar en la cuestión de la *damnatio*, sino también en los materiales utilizados originalmente por García de Benabarre, en sus modos de aplicación de la pintura y en las incisiones en los contornos del demonio, permitiendo contrastar estos resultados con otras obras del artista presentes en otros museos de Estados Unidos y España, además de atender al estado actual de conservación de la misma. Todo ello aportaría información de incalculable valor patrimonial y posibilitaría desplegar otros recursos técnicos para el abordaje de la dimensión material de esta pieza renacentista en Buenos Aires.

NOTAS

¹Un avance preliminar de este trabajo fue expuesto en modalidad virtual en el 1er Congreso Internacional sobre Cultura Visual Iberoamericana (siglos XVI a XVIII). "Malas imágenes. Lugares visuales de la disputa", el 09/12/2021 (Quillca - Centro MATERIA IIAC-UNTREF). Esta investigación fue realizada en el marco de una Beca Postdoctoral en Temas Estratégicos vigente otorgada por CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Agradezco la ayuda del Lic. Hugo Pontoriero, Prof. Alba Pereiro y Lic. Natividad Marón.

²CORTI, Francisco. "Un san Miguel de Pedro García de Benabarre". *Boletín del Instituto de Historia del Arte Julio E. Payró* (Buenos Aires), 1 (1988), págs. 51-65. Corti reafirmó esta atribución en otro trabajo. Cfr. CORTI, Francisco. *Arte Medieval Español en la Argentina. Catálogo descriptivo y razonado de obras de colecciones públicas y privadas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 1993, págs. 152-154. Con anterioridad, había sido atribuida erróneamente al Maestro de San Quirse. Cfr. POST, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting: The beginning of the Renaissance in Castile and León*, Volume IX, Part II. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947, pág. 852; a Luis Dalmau. Cfr. ERRÁZURIZ, Matías. *Recordando*. Separata para la exposición Una Familia, Un Proyecto, Un Museo. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, 1997, pág.11; y a Luis y Antonio Dalmau. Cfr. *Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo*. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, 1947, pág. 134.

³*Virgen y ángeles*. Temple, relieves de estuco y dorado con pan de oro sobre tabla, 211,8 x 147,5 x 13 cm, Procedente de la iglesia parroquial de la Assumpció de Bellcaire d'Urgell, ca. 1470 [?]. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Num. de catálogo: 015817-000. Disponible en: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/virgen-y-angeles/pere-garcia-de-benavarri/015817-000>. [Fecha de acceso: 06/12/2021].

⁴Se denomina *pastiglia* al modelado de yeso en bajorrelieve sobre un soporte.

⁵CORTI, Francisco. "Un san Miguel...". Op. cit., págs. 52-55.

⁶GUDIOL, Josep y ALCOLEA I BLANCH, Santiago. *Pintura gótica catalana*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1986, pág. 186; PADRÓS I COSTA, María Rosa y LACARRA DUCAY, María del Carmen. "Pedro García de Benabarre". En: VV.AA. *La pintura gótica hispanoflameca. Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya / Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, págs. 334-339.

⁷Cfr. MACARRÓN MIGUEL, Ana María. *Historia de la Conservación y la Restauración desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 2002, pág. 241.

⁸PONTORIERO, Hugo. *Palacio Errázuriz Alvear memorias de un proyecto: Sergent, Carlhian, Hoenstchel, Nelson, Duchêne, Sert. París/ Buenos Aires 1910-1918*. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, 2018, pág. 17. Disponible en: https://issuu.com/mnad/docs/palacio_err_zuriz_alvear._memorias. [Fecha de acceso: 06/12/2021].

⁹Luego de la muerte de Josefina de Alvear en 1935, la residencia y sus colecciones fueron vendidas al Estado y en 1937 se conformó el MNAD. *Ibidem*, págs. 11, 16-17.

¹⁰Si bien Corti mencionó este dato en su catálogo, no profundizó en él. CORTI, Francisco. *Arte Medieval Español...* Op. cit., pág. 153.

¹¹Archivo- Biblioteca del Museo Sorolla de Madrid (A.B.M.S.M.). C51710. Carta de Matías Errázuriz a Joaquín Sorolla. Madrid, 02/10/1907.

¹²CONSIGLIERI, Nadia Mariana. "La trastienda de una obra del siglo XV: el San Miguel de García de Benabarre del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires". *Patrimônio e Memória*, (Sao Paulo), 17, 2 (2021), págs. 366-374. Disponible en: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/1337>. [Fecha de acceso: 05/01/2022].

¹³PÉREZ-VALIENTE, Antonio. "La casa de Errázuriz-Alvear". *Plus Ultra* (Buenos Aires), 29 (1918), s/p. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219487/19/#topDocAnchor>. [Fecha de acceso: 06/12/2021].

¹⁴Se trata de un presupuesto de 3.000 pesos dentro del Legajo MNAD (N.º INV. 334), fechado en Buenos Aires el 27/10/1953, emitido por el taller de restauración y marcos *La Bottega* (Salguero 2999 - Av. Alvear y Salguero).

¹⁵Esa dirección aparece también dentro el Legajo MNAD (N.º INV. 334) en el seguro de traslado de la obra a ese taller, fechado en Buenos Aires, el 27/12/1977, y tasada esta a 200.000 pesos. El informe de restauración de Bernini es del 07/03/1978, por lo que tardó en realizar sus trabajos alrededor de dos meses y medio.

¹⁶Esta información proviene de una entrevista que realicé el 24/11/2021 a la Prof. Alba Pereiro (Titular interina de la Cátedra Conservación/ Restauración de documentos gráficos y papel, Universidad Nacional de las Artes UNA), quien en 2006 tuvo la posibilidad de entrevistar a Piero Bernini junto a la titular de la Cátedra de Historia de la Restauración y Conservación de bienes culturales de ese momento, Prof. Ana María Rosso.

¹⁷*Ibidem*.

¹⁸GONZÁLEZ VARAS, Ignacio. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999, págs. 227-292.

¹⁹*Ibidem*, págs. 273-274.

²⁰Legajo MNAD (N.º INV. 334). Folio manuscrito por Piero Bernini; Buenos Aires, 07/03/1978.

²¹*Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo...* Op. cit., págs. 134-135.

²²Legajo MNAD (N.º INV. 334). Folio manuscrito por Piero Bernini; Buenos Aires, 07/03/1978.

²³El estado de la obra previo a la restauración de Bernini es comprobable también en otras fotografías tomadas en España antes de que la obra fuese adquirida por Errázuriz. Véanse: J. Ruiz Vernacci. Fotografía de la obra de Pedro García de Benabarre. *San Miguel Arcángel matando al diablo*. Fotografía positivo en papel, s/f. ATN/CGP/0057/P0004453, Madrid, Archivo Fondos CCHS – CSIC. Disponible en: https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/m4830f/34CSIC_ALMA_DS21149522230004201. *San Jorge y el dragón*. Fotografía Acetato Negativo, s/f. VN-21940, Archivo Ruiz Vernacci, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Cultura y Deporte. *San Jorge y el dragón*. Fotografía Plástico Negativo, s/f. VN-21939, Archivo Ruiz Vernacci, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Cultura y Deporte.

²⁴Legajo MNAD (N.º INV. 334). Folio manuscrito por Piero Bernini; Buenos Aires, 07/03/1978.

²⁵GONZÁLEZ VARAS, Ignacio. *Conservación de bienes culturales...* Op. cit., pág. 274.

²⁶Esto sucede a menudo con las serpientes en tanto representantes del demonio: con su cabeza recortada (Biblia de Burgos, Biblioteca Pública del Estado, Burgos, Ms. 846, ca. 1175. Procedencia: Burgos, San Pedro de la Cardeña (?), f.12) o raspada/ borrada (Beato de Las

Huelgas. New York, Pierpont Morgan Library. M. 429, ca. 1220. Procedencia: Burgos, Santa María la Real de Las Huelgas (?); Toledo (?), f.147r), entre otros casos. CONSIGLIERI, Nadia Mariana. *El dragón de lo imaginado a lo real. Su simbolismo y operatividad visual en la miniatura cristiana de la Plena Edad Media hispánica*. Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila, 2020, págs. 153-156. Cfr. YARZA LUACES, Joaquín. "Fascinum. Reflets de la croyance au mauvais oeil dans l'art médiéval hispanique". *Razo* (Niza), 8 (1988), págs. 113-127.

²⁷FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992, pág. 111.

²⁸CONSIGLIERI, Nadia Mariana. *El dragón de lo imaginado...* Op. cit., pág. 245.

²⁹CONSIGLIERI, Nadia Mariana. "Matar al dragón; matar al diablo. La naturaleza como escenario de acción de san Miguel y san Jorge en algunos ejemplos pictóricos bajomedievales y renacentistas (siglo XV e inicios del XVI)". *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 31 (2021), pág. 60. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/anha.78050>. [Fecha de acceso: 06/12/2021].

³⁰Dentro de la iconografía de san Miguel luchando contra las fuerzas del mal, están las variantes de su combate contra Satanás, contra el demonio y contra el ángel caído. Cfr. OLIVARES TORRES, Enrique. *L'ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels cavallers sants*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2015, págs. 114-163. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/51069>. [Fecha de acceso: 06/12/2021].

³¹"DE NOMINE- 'Michael interpretatur 'qui ut deus?' (...) Ipse inter sanctorum angelorum acies significat Christi habetur. Ipse ad domini imperium antichristum existentem in monte oliueti potenter occidit" [...] "Apoc.: 'Factum est prelium in celo', id est secundum unam expositionem in ecclesia militante Michael et angeli eius preliabantur cum dracone". IACOPO DA VARAZZE. *Legenda aurea*. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf. Testo critico riveduto e commento a cura di G. P. Maggioni; Traduzione italiana coordinata da F. Stella. Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini, 20. Firenze: Sismel-Edizioni del Galuzzo; Milano: Biblioteca Ambrosiana, Volume II, CXLI [De Sancto Michaele], 2007, págs. 1104-1105 y 1118-1121.

³²RUSSELL, Jeffrey Burton. *Lucifer. El diablo en la Edad Media*. Barcelona: Editorial Laertes, 1984, págs. 206-216; GUADALAJARA MEDINA, José. *El Anticristo en la España medieval*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2004, págs. 47-163.

³³OLIVARES TORRES, Enrique. *L'ideal d'evangelització guerrera...* Op. cit., págs. 128- 129.

³⁴RUSSELL, Jeffrey Burton. *Lucifer. El diablo...* Op. cit., págs. 338-340.

³⁵BASCHET, Jérôme. "Satan ou la majesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen Age". En: NABERT, Nathalie (Dir.). *Le mal et le diable. Leurs figures à la fin du Moyen Age*. Paris: Beauchesne, 1996, págs. 190, 198.

³⁶CASTELLI, Enrico. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007, págs. 86-87.

³⁷RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos G-O*. Tomo 2/vol.4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, pág. 84.

³⁸BALTRUŠAITIS, Jurgis. *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987, págs. 154-165.

³⁹Un caso similar puede reconocerse, por ejemplo, en la figura que representa al gobernante despótico en la alegoría del bien individual (comúnmente llamada del 'mal gobierno') perteneciente a los frescos de Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339, Siena, Palazzo Pubblico.

⁴⁰GAMBONI, Dario. *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014, pág. 29.

⁴¹BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Ediciones Katz, 2007, pág. 28.

⁴²FREEDBERG, David. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vittoria-Gasteiz – Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017, pág. 18.

⁴³Otro caso coetáneo es el san Miguel de Bartolomé Bermejo (*Saint Michael triumphant over the Devil with the Donor Antoni Joan*, 1468, Oil and gold on wood, 179.7 x 81.9 cm., Inventory number NG6553. London, The National Gallery. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bartolome-bermejo-saint-michael-triumphs-over-the-devil>. [Fecha de acceso: 06/12/2021]. La pieza fue restaurada en dos ocasiones: entre fines del siglo XIX e inicios del XX, y en 2017 por el equipo de restauración de la National Gallery. Una reflectografía infrarroja y la limpieza previa a la restauración dejó al descubierto daños en la capa pictórica, en especial

en la zona inferior, producidos en su mayoría por las inundaciones de la Iglesia de Tous en 1864, donde estaba emplazada la obra y durante la primera limpieza. Además, se detectaron *pentimenti* en las patas del demonio que, junto a la inclusión de púas, muestran una mayor libertad creativa. Cfr. VV.AA. "Bermejo's Saint Michael Triumphant: Restoration, Construction and Painting Technique". En: TREVES, Letizia (Dir.). *Bartolomé Bermejo, Master of the Spanish Renaissance*. London: National Gallery Company, págs. 99-101 y 106. No obstante, llama la atención la enorme cantidad de faltantes en el demonio y en el área próxima al pie del santo que lo aplasta. Muchos de ellos son evidentes desprendimientos naturales de la pintura, pero en otros sectores como en el rostro y el pecho del diablo, parece haber remociones intencionales.

⁴⁴CASTELLI, Enrico. *Lo demoníaco en el arte...* Op. cit., pág. 85.

⁴⁵(MNAD 1470).

⁴⁶CONSIGLIERI, Nadia Mariana. "La trastienda de una obra del siglo XV...". Op. cit., págs. 375-376.

GINÉS DE LA LANZA (1525?-1570) Y LA ESTELA DE HERNANDO DE LLANOS EN MURCIA

GINÉS DE LA LANZA AND HERNANDO DE LLANO'S TRAIL IN MURCIA

Resumen

Ginés de la Lanza es el último miembro de la línea pictórica de Hernando de Llanos en Murcia. La transmisión de los modelos, entre los pintores de la primera mitad del siglo XV, en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena favoreció la creación de un estilo característico que se mantuvo en la hegemonía artística durante medio siglo. El estudio de este personaje y su inventario de bienes permite comprender el método de trabajo y la difusión de las tipologías entre estos artistas.

Palabras clave

Lanza, Llanos, Murcia, Pintura, Renacimiento.

Pablo López Marcos

Universidad de Murcia, España.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Murcia en la actualidad centra sus investigaciones en la pintura renacentista del Levante español y en la recepción de las influencias italianas en esos territorios. Su formación en Italia ha conllevado estrechas colaboraciones con la Dirección Cultural del Ayuntamiento de Florencia y el Archivo-Biblioteca de la Galería de los Uffizi. Además es colaborador habitual y asesor de pintura de la colección del Museo de Arte Sacro de Orihuela.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 01/I/2022
Fecha de revisión: 25/I/2022
Fecha de aceptación: 25/I/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

Ginés de la Lanza is the last proponent of the pictorial line initiated by Hernando de Llanos in Murcia. The transmission of the models among painters belonging to the first half of the XVI century in the district of the old Diocese of Cartagena fostered the creation of a characteristic style that held the artistic hegemony for over fifty years. The study of this character and his inventory of goods allows us to understand the working method and the circulation of the typologies among this group.

Keywords

Lanza, Llanos, Murcia, Painting, Renaissance.

ORCID: 0000-0002-9422-1247

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0015>

GINÉS DE LA LANZA (1525?-1570) Y LA ESTELA DE HERNANDO DE LLANOS EN MURCIA

1. INTRODUCCIÓN

En la actualidad, la historiografía contemporánea se ha nuevamente interesado por la pintura que se produjo en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena durante el siglo XVI. Esta manifestación artística, si bien desconocida por el gran público, se muestra rica de perfiles y composiciones pertenecientes a la producción de uno de los principales protagonistas del Renacimiento de inspiración italiana en España: Hernando de Llanos. Si bien la presencia de este maestro en la ciudad de Murcia fue corta e intermitente no lo será su estela. Tras Hernando se formó toda una generación de artistas dependientes en cuanto a modelos formales de su arte, capitaneada por su hermano Andrés de Llanos quien, afincado en la capital de la Diócesis desde 1522, será el encargado de formar el verdadero taller de pintura que monopolizará los encargos artísticos hasta la década de 1570 con la muerte del último de sus sucesores formales, Ginés de la Lanza.

Los documentos nos fechan el nacimiento del último pintor hernardesco en torno a 1525, ya que será a partir de 1545 cuando empiece a firmar en solitario como persona jurídica adulta.¹



Fig. 1. Ginés de la Lanza. San Juan Evangelista. Óleo sobre tabla. 1560/70 apróx. Paradero desconocido. AGRM. Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia: Colecciones fotográficas 341.2. Ref. FOT_NEG, 081/028, FOT_NEG, 081/029.



Fig. 2. Ginés de la Lanza. San Juan Bautista. Óleo sobre tabla. 1560/70 apróx. Paradero desconocido. AGRM. Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia: Colecciones fotográficas 341.2. Ref. FOT_NEG, 081/028, y FOT_NEG, 081/030.

2. DOCUMENTOS EN LA VIDA DE GINÉS DE LA LANZA

Como ya se ha citado en la introducción, el primer documento en el que se hace referencia explícita a Ginés de Lanza, como persona con edad suficiente para firmar, es de 1545. En este documento hace las veces de testigo en una escritura de obligación². Es muy probable que en estas fechas el pintor ya contara con la madurez necesaria como para haber obtenido la oficialía de su profesión o incluso estuviera a las puertas de la maestría. Por lo tanto, es posible pensar en un nacimiento durante los últimos años de la década de 1520, momento en el que su progenitor, Jerónimo de la Lanza, llegaría a Murcia, probablemente desde Granada, junto con el arquitecto Jerónimo Quijano³. En 1548, contraería nupcias con Juana López en la casa de su tía Isabel del Vitoria, donde el pintor se

declara hijo del difundo Jerónimo de la Lanza y Francisca Pérez⁴. La primera mención, que permite asociar a Ginés con el oficio de pintor, es del año 1552, momento en el que adquiere los bienes de pintura de su padre que habían quedado en posesión de su madre tras su muerte. Este documento no era una donación, sino que el neo-pintor se comprometía a pagar a Francisca Pérez una cifra cercana a 24 ducados por el legado paterno. Se puede extraer de este documento cómo, en el momento de la muerte del padre, los bienes fueron dejados en herencia a la madre, como una especie de sustento en vistas de ser vendidos. En este caso, fue Ginés de la Lanza el único de los hijos del matrimonio que se decantó por tal salida profesional, adquiriendo en ese año dichos bienes y pagando una suma que probablemente debía de evitar posibles desavenencias familiares⁵.

El hecho de que Ginés de la Lanza se casara en la casa de la rama Vitoria de su familia, a su vez, hace creer que, tras la muerte del padre, se trasladara junto con su tío para continuar su formación en el arte de la pintura y el dorado de retablos. Un elemento que certifica la permanencia de Ginés, junto con Juan de Vitoria, es su presencia como testigo en las curiosas escrituras de cesión temporal del retablo que Vitoria debía de realizar para las monjas del convento de Villena, al también pintor hernandesco, Ginés López⁶. Asimismo, es digno de mención que, la realización de este retablo no debió de ser sencilla, ya que de nuevo en el testamento de Ginés aparece una deuda que mantenía el convento con el pintor —heredada de Juan de Vitoria— en 1570. No se debe olvidar que en multitud de ocasiones, con motivo de la muerte del maestro principal —y previo encargo por parte de sus legítimos herederos—, la finalización y la hipotética deuda de los retablos inacabados pasaba a sus aprendices, colaboradores habituales o pintores afines. En este caso en particular, se debe de considerar a Ginés de la Lanza como el continuador directo de Vitoria y por tanto

su descendiente artístico. En 1553, Ginés firmará por primera vez en solitario, llamándose pintor de imaginería, comprometiéndose a la realización de una obra que se podría catalogar como secundaria: el retablo de la *Concepción* para Alonso Pérez Monte para el monasterio de Santo Domingo de Murcia. Esta pintura, de tamaño medio, debía de contar con una figura de la Inmaculada y dos tableros laterales con sendas representaciones de San Pedro y San Pablo. Todo el conjunto debía de estar decorado de rico oro y coronado por un Dios Padre de media figura, que recuerda, en cuanto a tipología, al que realizó Hernando de Llanos en los *Desposorios* de la Catedral de Murcia, así como un Cristo Resucitado, y otras medias figuras en el banco. En esta época todavía se encontraba bajo la tutela de Vitoria, quien en este momento estaba lleno de encargos tras la muerte de Andrés de Llanos, apenas un año antes. Por lo tanto, este contrato permite certificar como Ginés de la Lanza en 1553, ya como maestro, comenzaba a recibir encargos en solitario por obra artística de cierto nivel de complejidad.

En 1559, se comprometió a pagar a su hermano Miguel Ángel de la Lanza, clérigo, 30 ducados que le había prestado precedentemente⁷, una cantidad que también daría posteriormente a su tío Ginés de Murcia, residente en Granada, donación que se repite de nuevo en 1560 por motivo de la partición de la herencia de su abuela Catalina Pérez⁸. En estos años, el historiador López Jiménez lo sitúa como testigo en al menos cuatro escrituras y además lo vuelve a localizar trabajando en algunas labores menores de decoración del retablo de la *Merced* de Murcia⁹. En 1558, identificándose como pintor de retablos, acepta un pago de 6 ducados del boticario Hernando Romero por la decoración de una cajonera. Este pago hacía referencia a un encargo precedente del que todavía quedaba por saldar dicha deuda. También en 1558, según López Jiménez, el pintor aceptó el traspaso de la obligación contraída por Juan de Vitoria por la decoración del retablo

de San Lorenzo, abandonada por motivo de la muerte del maestro¹⁰. En 1559, Ginés de la Lanza aparece de nuevo como testigo en una escritura¹¹ y en 1563 contrata la encarnación de una imagen de la Virgen¹². En el presente año se localiza de nuevo haciendo de testigo en una venta de casa entre miembros de la familia Fustel¹³.

Sin embargo, una de las principales noticias, sobre la vida y obra de Ginés de la Lanza, es el contrato de aprendizaje que concierta con Francisco Ballesteros para la formación de su hijo Jerónimo en 1567. Por lo tanto, en dicho año, Ginés debía de gozar de una consolidada fama entre la sociedad murciana de mediados de siglo, lo que le permitió aceptar aprendices que, además de formarse en el oficio de la pintura, debían de realizar diversas labores en casa. El maestro acuerda con el padre del futuro pintor una formación de 7 años en los que Ginés de la Lanza se compromete a mantenerlo, enseñarle el oficio y a donarle la suma de 12 ducados tras finalizar su formación¹⁴. Este documento goza de gran interés ya que pocos son los ejemplos que se han conservado de contratos de aprendizaje en la antigua Diócesis de Cartagena. El hecho de que los pintores establecidos en la capital, de la demarcación religiosa, estuvieran unidos por lazos de familiaridad o extrema amistad impidió que se produjeran documentos de este tipo, algo que como se observa se rompe bajo “el reinado artístico” de Ginés de la Lanza. El 13 de enero de 1570 compra una casa a Ginés de Alhama en la parroquia de San Bartolomé por valor de 36 ducados, pagando 12 por anticipado¹⁵.

A pesar de que la vida de Ginés de la Lanza parecía marchar a rienda suelta, el 7 de febrero de 1570, enfermo, hace testamento¹⁶. Nombra testaferros de sus últimas voluntades, a su hermano, Miguel de la Lanza y a, Juan de Valdivieso, su primo y descendiente de una estirpe de plateros. Se hace enterrar en San Bartolomé, parroquia donde había adquirido una habitación de residencia el mes anterior. Sin embargo, un elemento impor-

tante del testamento es que se declara heredero de Juan de Vitoria y certifica la deuda antes citada que mantenía con el convento de Villena. En el testamento también aparece citado un retablo *non finito*, del que no se ha conservado la referencia documental, encargado al pintor por Juan Roca con el tema de San Antonio Abad y destinado a la iglesia de San Nicolás de Murcia, al que se hará mención de nuevo más adelante.

De su aprendiz, Jerónimo Ballesteros, se sabe que tras la muerte del maestro se trasladará junto con el otro pintor que estaba desarrollando su carrera artística en Murcia, Jerónimo de Córdoba, con el que concluiría su formación antes de establecerse por solitario. El pintor falleció entre el 7 y el 11 de febrero, cuando su viuda hace inventario de sus bienes¹⁷. Este documento —motivo principal de la realización del presente artículo— hace patente la metodología de trabajo que poseía un taller de pintura durante el siglo XVI: las composiciones se basaban en la copia directa de sus formas a través de útiles de pintura tales como dibujos, grabados y obras sin terminar que hacían las veces de modelos, lo que irremediamente provocó una notable similitud entre la producción de los distintos pintores de la escuela *hernandesca* en Murcia. Sobre su muerte, esta se produjo por una herida mal curada tras una trifulca con su vecino Antonio Hernández, tejedor. El 4 de julio de 1571, más de un año después de su muerte, su viuda y tutriz de sus cinco hijos, Juana López, concierta cartas de perdón para el tejedor por una sustanciosa suma de dinero —250 ducados— y con la promesa de cambiar su lugar de residencia y misa¹⁸. El motivo de estipular esta carta de perdón no es otro que acabar con los trámites judiciales anticipadamente y asegurar el sustento tanto a la viuda como a los hijos del matrimonio.

3. LA OBRA DE GINÉS DE LA LANZA

Como se ha podido apreciar, del análisis de los documentos en vida de Ginés de la Lanza, este

pintor murió sin que se desarrollara en su entorno una descendencia pictórica consolidada. Su único aprendiz documentado, Jerónimo Ballesteros, culminó su formación con Jerónimo de Córdoba con un estilo muy diferente al de la línea *hernandesca*. Su hijo Jerónimo de la Lanza Biqué también será pintor. Sin embargo, el hecho de que en el testamento del padre todavía se le cite como a un infante dependiente de la madre excluye la posibilidad de que iniciara su formación artística junto a él. Por lo tanto la no existencia de un círculo pictórico conciso lo convierte en el último representante del taller de Andrés de Llanos en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena. Éste y no otro es el estilo artístico que se debe asociar al pintor: una reinterpretación del arte de Hernando a través de Juan de Vitoria. La sucesión de los artistas es clara y sigue el siguiente orden: 1.º Hernando de Llanos; 2.º primera generación, Andrés de Llanos y Jerónimo de la Lanza; 3.º segunda generación, Ginés de Escobar, Juan de Vitoria y Ginés López; y por último, 4.º Ginés de la Lanza.

Entre las obras anteriormente atribuidas a Ginés de la Lanza destacan la *Santa Bárbara* y la *Santa Úrsula* de la catedral de Murcia. Propuestas, ambas atribuciones, por López Jiménez en los años sesenta de siglo XX sin aportar documentos, la falta de ejemplos comparativos conservados ha provocado que la crítica histórica generalmente haya aceptado tal posibilidad¹⁹. Siguiendo esta línea, otra pintura que en ocasiones ha sido asociada a Ginés de la Lanza y su inexistente “círculo” es la *Inmaculada* de Vélez Blanco, obra realizada en 1577 —7 años después de la muerte documentada de Ginés— para las hijas del 2.º marqués de los Vélez. Sin embargo, la única certeza sobre el arte de este pintor reside en el hecho de que su estilo artístico se fundamenta en las enseñanzas que primero su padre, Jerónimo de la Lanza, y posteriormente su tío, Juan de Vitoria, aplicaron sobre el joven Ginés. Otro factor, a tener en cuenta en este sentido, es que el segundo de los de la Lanza sustituyó, en al menos dos encargos, a Vitoria tras su fallecimiento: San Lorenzo

y Villena (a juzgar por la deuda que mantenía con el convento). Estos hechos acercan y confirman más si cabe su filiación artística, un estilo ciertamente alejado del que presentan las santas de la catedral de Murcia y de la pintura de Vélez Blanco, mucho más en sintonía formal con la obra que realizará Jerónimo de Córdoba durante sus primeros años de carrera en la capital del Segura entre 1560 y 1570.

Las únicas obras atribuibles, con ciertas garantías, a la producción de Ginés de la Lanza son dos tablas que representan a *San Juan Bautista* y a *San Juan Evangelista* que a principios del siglo XX se localizaban en el sagrario de la iglesia de Campos del Río en Murcia. Lamentablemente en paradero desconocido tras su dispersión en la Guerra Civil, hoy en día se conocen únicamente por dos fotografías tomadas por la Junta de Incautación en 1937²⁰. Ambas tablas fueron vendidas por parte de la parroquia de San Nicolás de Murcia a Campos del Río por la suma de 1.200 reales en el siglo XVIII²¹. Se debe recordar que en el momento de su testamento Ginés de la Lanza se encontraba ligado contractualmente a este templo murciano donde estaba realizando un retablo bajo la advocación de San Antonio Abad para Juan Roca, composición que quedará inacabada tras su muerte y ante la falta de un artista similar que fuera en grado de cumplir tal obligación. En las tablas de los *Santos Juanes*, se puede observar la interpretación del estilo de Juan de Vitoria pero con algunas simplificaciones, una tipología que parece corresponder como anillo al dedo a la producción de Ginés. Lamentablemente tras el fin de la contienda bélica en España se pierde la pista de estas pinturas, no permitiendo las fotografías su examen en profundidad²².

4. EL INVENTARIO DE BIENES POST-MORTEM DE GINÉS DE LA LANZA Y EL MÉTODO DE TRABAJO EN EL SIGLO XVI

Las conclusiones que se pueden obtener del análisis de la vida y el inventario de Ginés de la

Lanza es que los pintores, que se afiliaron laboralmente al taller de Andrés de Llanos en Murcia, muy probablemente realizaron un periodo de perfección de las artes en el que conseguirían reproducir los modos del maestro en la superficie pictórica a través del uso de dibujos y composiciones preexistentes, como se da a entender sobre todo al referirse a *papeles pinchados*.

Por lo tanto, del estudio de este interesante texto se puede apreciar el modelo de transmisión del arte de la pintura entre los distintos artistas que protagonizaron el siglo XVI en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena, lo que a su vez explica de manera convincente el por qué la obra individual de estos creadores se asemeja hasta el punto de dificultar enormemente la separación de uno u otro de sus protagonistas: la transferencia de los modelos provocó que las tipologías más afortunadas se repitieran y reprodujeran en numerosas ocasiones con un tratamiento casi idéntico. Se debe de considerar a Andrés de Llanos como el eje del taller de pintura del que dependerán formalmente el resto de artistas —colaboradores o aprendices— a través de la transmisión de unos modelos procedentes tanto del periodo italiano de Hernando de Llanos como de los grabados e incisiones que comenzaban a circular por Europa, especialmente de Durero y de Raimondi, y que se añadirán paulatinamente a su repertorio. En este sentido, el uso de unos mismos dibujos, estampas y grabados provocaron la repetición de las formas y la creación de personalidades similares entre sí, diferenciables únicamente por su calidad de ejecución. Esto se aprecia sobre todo en el análisis de los pequeños elementos que conforman las composiciones: manos, pies, orejas, cabezas, bancos... reproducen todos unos mismos modelos pictóricos que perdurarán hasta la extinción de esta línea artística. La dificultad al separar la mano de uno u otro de los seguidores de Hernando llevó a su vez a la creación de míticas figuras como *el Maestro de Albacete*, del que hoy en día

se sabe que engloba indistintamente obras de Andrés de Llanos (la *Presentación en el Templo* de Orihuela, el retablo de la *Virgen de los Llanos* de Albacete, *San Juan en Patmos* del Museo de Santa Clara la Real de Murcia, el retablo de *Santa Catalina* en la catedral de Orihuela y el retablo de *San Juan de la Clastra* de la catedral de Murcia), Juan de Vitoria (retablo de *Santiago* y la *Transfiguración* de Valencia, está última con dudas) y Ginés López (la *Adoración* de Chinchilla y los retablos de Letur y Alcaraz). Hernando de Llanos en su paso por Murcia no trajo consigo únicamente un nuevo tipo de pintura, mucho más evolucionado del que se estaba desarrollando hasta el momento, sino que además transportó a la capital del Segura una tipología de trabajo de *Bottega* evolucionada sustentada sobre un modelo piramidal en el que un maestro creador se hacía cargo de los encargos y en los que se ayudaba de colaboradores —fijos u ocasionales— para llevar a cabo algunas de sus composiciones. Los oficiales de pintura se limitaban a cumplir con la labor de preparación de las tablas y los colores, pasar los dibujos al soporte final, darles un coloreado básico, la definición de contornos y formas mediante la aplicación del dibujo pre-establecido, mientras que, en un segundo momento, las oportunas correcciones correrían a cargo del maestro, responsable final y encargado de unificar el conjunto. Es así como entraron en contacto en la catedral de Murcia, tras la muerte de Hernando en 1526, Andrés de Llanos y Jerónimo de la Lanza. Una colaboración que pudo continuar al menos hasta el retablo de la *Virgen de los Llanos* de Albacete. Tras la muerte de este *Mestre*, como se le denomina en los documentos, será Vitoria quien ocupará su lugar hasta su emancipación en 1550. Pero no únicamente este pintor colaborará con Andrés de Llanos, también Ginés de Escobar ocupará un lugar primordial. La temprana muerte de ambos, apenas 5 años después del segundo de los pintores apellidados Llanos, hará que Ginés de la Lanza, que a su vez se había formado con Juan de Vitoria, se hiciera cargo de panorama

pictórico de la Diócesis, heredando —o comprando— sus modelos formales: los dibujos, estampas y grabados que estos artistas habían recopilado durante sus años de actividad. Este es el único modo de comprender cómo un artista de segunda fila, en el difícil panorama de la actual Región de Murcia, podía poseer en su inventario post-mortem este alto número de modelos formales para el ejercicio de la pintura, entre los que se podían contar desde los ya citados papeles pinchados hasta dibujos, lienzos o tablas de las más variadas temáticas, incluso mitológicas.

Es importante profundizar entre las relaciones de estos pintores para conocer la transmisión de los modelos. Hernando de Llanos llegará a Murcia por primera vez en 1514, pero su estancia será intermitente. Será su hermano Andrés quien se establecerá en la capital de la Diócesis desde 1522, y tras la muerte de su maestro, lo sucederá en los encargos de la catedral en unión con Jerónimo de la Lanza. Juan de Vitoria, cuñado de la Lanza, se unirá al equipo en la década de 1530, como evidencia su presencia en Chinchilla en un momento de la historia en el que los principales pintores estarían ocupados —junto a Quijano— en el retablo de la *Virgen de los Llanos*. Paralelamente otros pintores como Escobar o López colaborarán y formarán parte del taller. Y es aquí donde entra en juego Ginés de la Lanza. Heredero tanto de la Lanza *senior* como de Vitoria, Ginés atesoró entre sus colecciones el mayor número de ejemplos formales visto —o al menos documentado— hasta el momento. Es muy probable que tal colección de elementos se configurara por una herencia lineal desde los modelos de Andrés —adquiridos por sucesión o copia directa de su hermano—, Jerónimo y Vitoria, formando de este modo una colección sin igual de la que Ginés será su último propietario conocido. Lamentablemente la muerte sorprendió a Ginés de la Lanza en un momento prematuro, antes de poder formar a su descendencia artística, aunque según su

testamento sí que donó parte de sus modelos a Jerónimo Ballesteros. El resultado de tal transmisión durante casi cincuenta años provocó una inevitable pérdida de nivel en las propuestas compositivas. Lo que a inicios de la centuria resultaba novedoso a mediados era retardatorio. Y es que, a juzgar por los elementos conservados y atribuibles a los últimos pintores de esta tendencia, sus modelos no evolucionaron, lo que provocó la llegada de nuevas corrientes desde la vecina Valencia, en el caso de Jerónimo

de Córdoba, y del reino de Castilla, con la figura de Artus Brandt o Tizón.

Para comprender en su totalidad la pintura del siglo XVI en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena es fundamental comprender este régimen de colaboraciones, herencias y donaciones entre los pintores, un sistema mucho más similar a la cooperación de Leonardo y Hernando de Llanos en Florencia (*Batalla de Anghiari*) que a la de los meros aprendices y sus maestros.

NOTAS

¹Es posible hipotetizar una primera aproximación al mundo de las artes a través de las enseñanzas de su padre Jerónimo de la Lanza. Sin embargo, la prematura muerte de este, en una fecha indeterminada entre 1537 y 1540, hace plausible que Ginés se formara junto a su tío materno (y a su vez descendiente pictórico de Jerónimo) Juan de Vitoria. Por tanto, Ginés es un pintor que heredaría tanto de su padre como de su tío —ambos colaboradores habituales de Andrés de Llanos— las nociones básicas para el correcto ejercicio de la pintura, lo que además permite asociarle un estilo pictórico basado en la reinterpretación diluida del arte de Hernando de Llanos a través de su hermano, al cual pudo conocer pero es poco probable —Andrés muere en 1552— que ambos pudieran concurrir en un encargo. Será ya a partir de la década de 1560, con algunas excepciones, cuando despegará la carrera en solitario de Ginés de la Lanza. A partir de la muerte de Vitoria, recogerá el testigo de su tío en diversos encargos. Sin embargo, su defunción diez años más tarde, junto con la llegada de nuevos artistas procedentes de otros ambientes pictóricos, como Jerónimo de Córdoba, provocaron que la obra de Ginés no gozara del éxito de sus antecesores. La fórmula comenzaba a estar fuertemente agotada y las novedades de las primeras décadas del siglo XVI ahora parecían arcaicas y fuera de moda. La muerte de Ginés, en enero de 1570, significó el fin de una época artística y el hundimiento definitivo del último bastión de la tendencia *leonardesca* en España, tras ser superado en Valencia y Cuenca.

²Jerónimo de la Lanza viene declarado como fallecido en 1540: AGRM - AHPM. Not. 148, fol. 58r.

³Ver nota 1.

⁴Para una completa descripción de la posible procedencia de Jerónimo de la Lanza ver: LÓPEZ MARCOS, Pablo. *La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2021, págs. 221-227.

⁵AGRM - AHPM. Not. 302, fol. 721. También citado en: LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto. "Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII". *Archivo Valenciano de Arte* (Valencia), 37 (1966), págs. 2-3 y MUÑOZ BARBERÁN, Manuel. *Memoria de Murcia (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2010, pág. 26.

⁶AGRM - AHPM. Not. 310, fol. 21. El hecho que se defina a Francisca Pérez únicamente como viuda de Jerónimo de la Lanza y no como madre de Ginés ha hecho pensar a algunos historiadores como Hernández Guardiola sobre la posibilidad de fuera esposa del maestro de la Lanza en segundas nupcias; Citado en: MUÑOZ BARBERÁN, Manuel. *Memoria de Murcia...* Op. cit., pág. 30.

⁷AGRM - AHPM. Not. 314, fol. 714r.

⁸AGRM - AHPM. Not. 44, fol. 262r.

⁹AGRM - AHPM. Not. 159, fol. 193v.

¹⁰Las noticias fueron publicadas sin apoyo documental en: LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto. "Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana...". Op. cit., págs. 2-3 y LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto. "Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en la diócesis de Orihuela y Cartagena". *Archivo Valenciano de Arte* (Valencia), 45 (1974), págs. 25-26.

¹¹La noticia fue publicada sin apoyo documental en: LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto. "Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en la diócesis de Orihuela y Cartagena...". Op. cit., pág. 27 y LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto. "Descubrimiento de ser de Juan de Vitoria el pintor del Retablo Mayor de la ermita gótico mudéjar de Santiago". *Revista Murcia* (Murcia), 4 (1975), pág. 75.

¹²AGRM - AHPM. Not. 364, fol. 560 v.

¹³AGRM - AHPM. Not. 415, fol. 384r. MUÑOZ BARBERÁN, Manuel. *Memoria de Murcia...* Op. cit., pág. 36.

¹⁴AGRM - AHPM. Not. 473, fol. XXI. Relacionado con este documento el pintor aparece de nuevo como testigo en una obligación de la misma familia, fol. XXIV.

¹⁵El candidato se incorporó a los servicios en el mes de diciembre pero debía de cumplir un periodo de prueba de tres meses. AGRM - AHPM. Not. 45, fol. 178v.

¹⁶La obligación de pago fue posteriormente traspasada por Ginés de Alhama al mercader Juan Gómez, a quien finalmente debería satisfacer la deuda Ginés de la Lanza. AGRM - AHPM. Not. 48, fols. 28 v, 31 v, y 54r.

¹⁷Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 477, 7 de febrero, s.f. MUÑOZ BARBERÁN, Manuel. *Memoria de Murcia...* Op. cit., pág. 46.

¹⁸Para una completa transcripción ver Anexo Documental. AGRM - AHPM. Not. 48, fol. 118r. Localización y cesión por cortesía de Manuel Muñoz Clares.

¹⁹AGRM - AHPM. Not. 48, fols. 28 v, 31 v y 54r; MUÑOZ BARBERÁN, Manuel. *Memoria de Murcia...* Op. cit., pág. 48.

²⁰Según este historiador, en el año 1567, Ginés de la Lanza declara haber realizado la *Santa Bárbara* de la catedral de Murcia para doña Catalina de Balibrea por 20 ducados. La tabla de *Santa Bárbara* presenta algunas similitudes con el arte que se desarrollará en la diócesis a partir de 1560. LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto. "Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII...". Op. cit., págs. 2-3; LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto. "El retablo mayor de la Ermita de Santiago...". Op. cit., pág. 75; BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías. *El arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Editora regional de Murcia, 2006, pág. 207 y HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. "La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena". En: RUIZ, Nacho (Coord.). *Signum: la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*. Murcia: Tipografía San Francisco, 2017, pág. 240.

²¹AGRM. Acta n.º 38. Relación de las obras de arte depositadas en el Museo de Bellas Artes de Murcia por Juan González procedentes de los sitios que se indican. Sig. JTA, 53136/040.

²²LISÓN HERNÁNDEZ, Luís. "La iglesia parroquial de Campos. Desde el catastro de Ensenada a la Desamortización (1750-1850)". En: MONTES BERNÁRDEZ, Ricardo (Coord.). *Historia de Campos del Río*. Vol III. Murcia: Ayuntamiento de Campos del Río, 2005, pág. 24. En el momento de su incautación las piezas poseían el número de registro: 1883.

ANEXO DOCUMENTAL

15 DE FEBRERO DE 1570. INVENTARIO POST MORTEM

En la muy noble y muy leal ciudad de Murcia dentro de las casas de los herederos de Ginés de la Lanza, difunto, que es en la colación de San Bartolomé, a quince días del mes de febrero año del señor de mil y quinientos y setenta años --- ante mí Antonio de Bascuñana escribano público y de los testigos de yuso escritos pareció presente Juana López, viuda, mujer que fue de Ginés de la Lanza, difunto, vecina de esta ciudad y dijo que por cuanto el sábado próximo pasado que se contaron once días de este presente mes de febrero y año susodicho el dicho Ginés de la Lanza, su marido, murió y pasó de esta presente vida y porque según derecho ella es obligada de hacer inventario de todos los bienes que el dicho su marido dejó al tiempo de su fin y muerte, por tanto dijo que hacía e hizo el dicho inventario en la manera y forma siguiente: Primeramente un arca quebrada por delante con

tres gonces pintada de amarillo que tiene pintados tres grifos en la cual hay dos cajones y en la dicha arca hay lo siguiente:

Primeramente un librico de cuarto pliego en que hay treinta y dos hojas de dibujos de rasguños.

Más ciento y setenta y siete hojas en papel de pliego entero entre chicas y grandes y empiezos de dibujos del oficio.

Más siete paletadas? de pino del oficio de poner en el pulgar.

Más cincuenta papeles de a ocho? alto? pliego pinchados y por pinchar y entre ellos algunos aceitados. Más ciento y ocho hojas entre chiquitas y grandes aceitadas y por aceitar que tienen dibujos.

Más otra arca pintada de amarillo y negro.

Más siete rollicos de papeles pinchados y por pinchar de obra tocante al oficio chicos y grandes.

Más veintiuna hojas chicas y grandes del dibujo del oficio.

Más siete molones de piedra entre chivos y grandes de pórfido? tocantes al oficio de pintor.

Más tres hierrecicos tocantes al oficio de pintar rosillas. Más tres piedras de bruñir embastadas chicas y grandes.

Más cuatro dientes de bruñir embastados. Más tres huesos de picar.

Más media libra de (...) de Pisa?

Más una onza de carmín de Indias en una caja redonda con otras colores en unos papeles pequeños.

Más una (...) de espalto de hasta media libra de peso. Más ocho rostros pintados al aceite en dos papeles.

Más dos piedras de moler colores de pórfido? tocantes al oficio, la una grande y la otra pequeña.

Más una losa grande de piedra mármol para moler colores.

Más una mesa de cuatro pies en que están las dichas cosas.

Más una redoma que tiene hasta media libra de aceite de linaza.

Más otras ocho redomas pequeñas y grandes con aceite hasta (...) onza cada una (...) Y de nueces.

Más un lebrillico de agua en que se tienen las colores. Más un asnillo de palo del oficio

Más un rostro de San Juan pintado al aceite. Más un rostro en un papel pintado al aceite

Más tres mesas de gonces la una de nogal y las dos de pino la una grande y las otras pequeñas.

Más tres medias sillas de espaldas y dos pequeñas de cuero

Más dos escaleras de pino la una de quince? escalones y la otra de cinco.

Más un (...) pequeño

Más una (...) de cuatro pies grande. Más una tinaja? pequeña de tener vino

Más un mortero de piedra mármol quebrado por el rostro con su mano de palo.

Más dos arcas pintadas de amarillo y negro grandes. Más otras dos arcas grandes sin pintar.

Más un armario pequeño con cuatro cajoncicos para tener colores.

Más cuatro orzas de tener aceitunas.

Más dos tornos de hilar seda con sus aparejos.

Más cuatro calderas y un caldero de pozo dos chicos y dos grandes.

Más treinta y siete papeles grandes de historias dibujadas y pinchadas.

Más treinta papeles dibujados del oficio. Más un librico de estampa de dibujos Más dieciséis papeles dibujados.

Más pliego y medio de papel con ocho rostros. Más otro papel con un papagayo pintado.

Más un señor San Sebastián pintado en un lienzo al aceite.

Más otro rostro en un pedazo de lienzo al temple pintado.

Más otro lienzo de lejos (...) historia de Narciso.

Más otro lienzo con la historia de San Jerónimo y San Cristóbal.

Más una tabla bosquejada de la Asunción de Nuestra Señora pequeña.
 Más otra tabla del bautismo de San Juan.
 Más otra tabla de San Juan pequeña con el cordero en brazos bosquejada.
 Más un cuadro de la historia de los reyes bosquejado. Más otro cuadro del nacimiento bosquejado.
 Más una tabla de Nuestra Señora con un niño en brazos pequeña.
 Más una tabla bosquejada de San Jerónimo y San Isidro.
 Más un cristo crucificado de madera pequeño.
 Más ocho rollados de papeles dibujados y pinchados Más un librito (...) pequeño de cuarto pliego de dibujos de estampa.
 Más otro libro de dibujos encuadernado en pergamino. Más dos rollicos de papeles pinchados y dibujados.
 Más veinte historias de estampas.
 Más la coronación del emperador dibujada en estampa. Más otro libro de escudos de armas y romanos pinchados y por pinchar.
 Más un libro de (...)
 Más otras ocho estampas de la diosa Venus.
 Más doce hojas de estampa de caballería angostas? Más doce papeles de medio pliego cada uno dibujados y pinchados.
 Más un libro de treinta y siete hojas de (...) y de dibujos. Más un libro de cien hojas de estampa y dibujo
 Más otro libro de cien hojas de medio libro de marca mayor de dibujos y estampa.
 Más otro libro de cien hojas chicas y grandes de estampa y pinchados,
 Más otro cuaderno de dieciséis hojas de lo mismo.
 Más otro cuaderno de setenta y cinco hojas de lo mismo. Más un librito de est[ampa] del testamento viejo...
 Más otro cuaderno de veintisiete hojas de estampas de burros.
 Más otro cuaderno de cincuenta y cinco hojas de estampas y dibujos.
 Más otro cuaderno de treinta hojas de lo mismo entre chicas y grandes.
 Más otro cuaderno de cuarenta hojas los más rostros pintados en aceite.
 Más otro cuaderno de veinticinco hojas de lo mismo. Más otro cuaderno de sesenta y seis hojas de lo mismo. Más otro cuaderno de setenta y cinco hojas de lo mismo. Más otro rollo de papeles pinchados y dibujos.
 Más un pergamino con la quinta angustia pintada al aceite.
 Más otro rollo de papeles y de burros y estampas. Más una alfombra.
 Una artesa. Un cedazo
 Tres tinajas de tener agua. Más una sartén grande.
 Y otra pequeña.
 Un mortero de cobre con su mano. Dos asadores.
 Raíces
 Primeramente unas casas de morada en la colación de San Bartolomé que afrontan con Bonmaytin y con tres calles públicas.
 Más un corral fuera de casa que afronta con corral del racionero Tomás Balibrea y con calle pública.
 Más seis tahúllas de moreral en el Algualeja en dos pedazos que afrontan con Antonio Riquelme regidor y con Diego López pistolero y con tierras de Pedro Riquelme regidor y con Juan Jufré con cargo el bancal de debajo de ocho ducados de censo a Francisco Elías de Arróniz y el otro hace cinco ducados a Diego de Torres.

Más otro moreral de tres tahúllas poco más o menos en el pago del Pontel que afrontan con el malecón y con el acequia y con la viuda de Tomás con cargo de tres ducados de censo a Martín Álvarez capellán de Salvador Navarro.

Deudas

Primeramente que se deben a la viuda de Hernando Hurtado de Roeles doscientos reales.

Más que se deben dos ducados a la viuda de García López

Más que se deben a Ginés de Alhama del corral que compraron de resta veinticuatro ducados.

Más que se deben a la viuda de Valdivieso diez ducados y más los otros diez que corren para en cuenta de ello tiene recibidos cuatro que le dimos en dineros digo que son cinco y más que les traspasó Ginés de la Lanza en Pero Martínez (...) y su mujer cuatro ducados.

Más se deben a Juan Gómez mercader veinticuatro reales.

Más a Luis de Galbe? mercader cincuenta y nueve reales y medio de ropa

Más declaro que debe la de Beltrán Pérez ciertos maravedís de un retablo que fue retasado.

Más que le deben en Villena de resta de un retablo doce ducados los cuales son para acabar de dorar y acabar el retablo que aún no está acabado.

Más que se deben en las pensiones corridas de los censos.

Más cincuenta zarzos poco más o menos. Y ciertas panelas.

Y así hecho el dicho inventario en la manera y forma que dicho es la dicha Juana López dijo que juraba y? juró por Dios y sobre la señal de la cruz en forma debida de derecho que ella ha hecho este inventario en presencia de Miguel de la Lanza beneficiado hermano del dicho su marido y que por su mano de él ha pasado todo y que a lo que ella entiende y alcanza so cargo del dicho juramento no hay fraude ni engaño de él y protestó que si algunos bienes además de los puestos y declarados pertenecieren a se poner en inventario y se hallaren que ella los pondrá siéndole pedido so cargo del juramento que hecho tiene.

Los cuales dichos bienes quedaron en poder de la dicha Juana López la cual prometió de dar cuenta de ellos a los herederos del dicho su marido o a quien de derecho los hubiere de haber cada y cuando que les fueren pedidos so pena que los pagará con el doblo y las costas y para ello dijo que obligaba y obligó su persona y bienes raíces y muebles habidos y por haber en todo lugar y por la presente carta dio poder a las justicias y jueces de su majestad así de esta dicha ciudad de Murcia como de otras partes y lugares que sean ante quienes esta carta pareciere y de ella fuere pedido cumplimiento de Justicia a la jurisdicción de qualesquier (...) se somete y sojuzga? y renunció su propio fuero y jurisdicción y la ley sit (...) convenerit de jurisdicción para que por todo rigor de derecho le compelan y apremien al cumplimiento de esta carta como si por sentencia definitiva fuese condenada y la tal sentencia por ellos fuese consentida y pasada en cosa juzgada sobre lo cual renunció las leyes de su favor y la ley de general renunciación hecha de las leyes no valga. En testimonio de lo cual otorgó esta carta ente el escribano público y testigos de yuso escritos que es hecha y otorgada en la dicha ciudad de Murcia el dicho día, mes y año susodicho siendo presentes por testigos especialmente para ello llamados y rogados Diego Vélez, Salvador Fernández y Miguel de la Lanza, vecinos de la dicha ciudad de Murcia y porque la dicha Juana López otorgante dijo que no sabía firmar lo firmó aquí por ella el dicho Miguel de la Lanza beneficiado.

ENTRE ÁRBOLES Y MAPAS. GENEALOGÍA Y CARTOGRAFÍA EN UN CUADRO FRANCISCANO

BETWEEN TREES AND MAPS. GENEALOGY AND CARTOGRAPHY IN A FRANCISCAN PAINTING

Resumen

En este trabajo, pretendemos examinar el *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores*, un óleo realizado hacia 1716 en Itatí, reducción franciscana de guaraníes y actualmente ubicado en el Museo del Convento Franciscano de Buenos Aires. Nos proponemos como objetivo indagar en las convergencias de la iconografía de los árboles genealógicos de las órdenes religiosas y del modelo compositivo que ofrecen los mapas producidos durante el llamado Siglo de Oro de la cartografía.

Palabras clave

Corrientes, Misiones franciscanas de guaraníes, Pintura colonial, Siglo XVIII, Virreinato del Perú.

Camila Miravalles

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Licenciada y Profesora en Artes, orientación Plásticas, por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, se desempeña como becaria doctoral en la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBACYT). Participa como investigadora graduada en los proyectos PICT “Espacios de pintura y poder: estrategias locales en la producción de imágenes sobre lienzo y muro en los templos del sur andino colonial (fines del siglo XVII-siglo XVIII)” y UBACyT “Género y géneros pictóricos. Un estudio de la pintura europea en la colección del MNBA, siglos XV al XVIII”.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 03/I/2022
Fecha de revisión: 26/I/2022
Fecha de aceptación: 04/II/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

In this article, we intend to examine *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores*, an oil painting executed around 1716 in Itatí, a Franciscan mission of Guaraní People and currently located in the *Museo del Convento Franciscano* of Buenos Aires. We propose to delve into the convergences between the iconography of the family trees of the religious orders and the compositional model offered by the maps produced during the so-called Golden Age of cartography.

Keywords

Colonial painting, Corrientes Province, Guaraní Franciscan Missions, Viceroyalty of Peru, 18th century.

ORCID: 0000-0002-7480-3784

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0016>

ENTRE ÁRBOLES Y MAPAS. GENEALOGÍA Y CARTOGRAFÍA EN UN CUADRO FRANCISCANO

1. INTRODUCCIÓN

Los orbes representan el mundo entero: la familia Cismontana y Ultramontana¹; dentro de ellos, se encuentran escritos los nombres de diferentes regiones y países del mundo. Están conectados por dos filacterias dispuestas como líneas equinocciales. En la que atraviesa los orbes en línea recta se lee la dedicatoria al Ministro General Observante de los franciscanos, el obispo español Fray Joseph García, quien dirigió la Orden desde 1717 a 1723, y en la que recorre oblicuamente los orbes se lee la enumeración de las grandezas de la Orden Franciscana: “Santos Canonizados y beatificados 606, Mártires 2900, Venerables 3000, Papas 1, Cardenales 47, Patriarcas 19, Arzobispos 400, Obispos 2200, Inquisidores 919, Escritores 1500, Reyes 120, Reynas 130 [sic]”. Entre los orbes, se encuentran representadas dos figuras: en el ángulo superior, Cristo Redentor sostiene con la mano uno de los extremos de un cordón que lo conecta a San Francisco, ubicado debajo. El santo es representado con dos alas a modo de glorioso atlante con las que parece sostener los orbes. El cordón que rodea su cintura se extiende por todo el cuadro, envolviendo los orbes y a su vez siendo conectado con Cristo.



Fig. 1. Atr. Fray Andrés Guyrrias. Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores. Óleo sobre tela, 218 cm x 165 cm. 1716/1730. Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro. Buenos Aires. Argentina. Fotografía: Autora.

En los ángulos, los escudos de Tierra Santa y de la orden franciscana, que vinculan la Pasión de Cristo y los estigmas que sufrió el Santo fundador de la Orden; estos son sostenidos por ángeles tocando la trompeta. Debajo, una extensa inscripción en la que se explica el contenido del cuadro y su interpretación simbólica deja manifiesto el nombre de la obra —“Este papel es un diseño y mapa de la grandeza y principales excelencias de la Orden de los Menores” — y la concepción global del cuadro.

Esta descripción corresponde al *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores*², un óleo sobre tela ubicado en el Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro de Buenos Aires. Fue realizado hacia el año 1716 en Itatí, una reducción franciscana de guaraníes en la actual provincia de Corrientes³. El origen de la reducción de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora de Itatí puede rastrearse hacia 1608, cuando el padre franciscano Fray Luis Bolaños, llegado desde Asunción del Paraguay, construye un templo y casa parroquial, la primera en fundarse sobre la costa del Paraná⁴.

Sus habitantes estaban sujetos al régimen de encomienda a vecinos de la ciudad, así como al régimen evangelizador de los franciscanos. La administración actuó como un agente mediador entre la población indígena, principalmente los guaraníes y los chaqueños, y los encomenderos, españoles y criollos habitantes de la ciudad⁵.

Su labor evangélica con la población nativa no obtuvo un resultado efectivo o preponderante, ya que otros actores sociales cumplían una función de intermediarios mucho más efectiva, como los caciques. Ellos fueron un nexo necesario que contribuyó a legitimar el sistema impuesto y sobre los que se apoyó la encomienda como sistema para hacer efectiva su instalación y “aceptación” por parte de quienes debían tributar en los pueblos⁶.

A pesar de no haber obtenido el éxito alcanzado por los jesuitas con su proyecto misional en la región, las reducciones franciscanas continuaron con su labor evangélica y educadora hasta 1825, año en el que la Cámara de Representantes de la provincia las disolvió.

Respecto al desarrollo artístico en estas regiones, nos enfrentamos con un gran vacío historiográfico debido a la escasa cantidad de obras del período que han sobrevivido. El caso de las misiones jesuítico-guaraní ha sido profusamente

abordado por la historia del arte colonial sudamericano, pero aun así, la presencia de pintura se limita a ejemplos puntuales, como han abordado Ribera⁷, Schenone⁸ y Sustersic⁹. Por este motivo, es importante destacar la singularidad de nuestra obra, ya que se trata de una de las pocas piezas realizadas en las misiones franciscanas de guaraníes que ha llegado a nosotros¹⁰.

Sobre la posible autoría de esta pintura, hallamos una referencia en el *Segundo viaje a Misiones* de Juan B. Ambrosetti, en el que menciona la visita al Convento franciscano de la ciudad de Corrientes. En su descripción de la obra, aporta dos datos importantes: “un curioso cuadro hecho en Itatí por el maestro Andrés Guyrrias en 1773”¹¹. La fecha de nuestra obra es más fácilmente refutable, ya que la dedicación al Ministro General, José García, establece los años 1717-1723 como el período probable¹². Se encuentra otra mención al *Mapa* en el libro de Bonastre: el autor asevera ver el cuadro en la Capilla de San Roque de Buenos Aires, y en su breve descripción del “planisferio” afirma que el cuadro fue realizado en 1730, por el maestro “Cuviricus o Cuiricos”¹³. Con estos antecedentes, una minuciosa apreciación de la obra permite ver en el borde inferior “... por el fr m (sección

210



Fig. 2. Atr. Fray Andrés Guyrrias. *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores* (detalle de la firma). Óleo sobre tela, 218 cm x 165 cm. 1716-1730. Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro. Buenos Aires. Argentina.

destruida) Cuyrria o Guyrria”. Lamentablemente esta parte posee la superficie pictórica muy comprometida, pero es legítimo suponer que ambas “atribuciones” respondieron a diversos estadios de deterioro de la pieza. Entonces, el autor de esta pintura habría sido un fraile franciscano de nombre Andrés, si seguimos a Ambrosetti, apellidado muy seguramente Guyrrias, realizada entre los años 1716-1717. En relación a esta datación, también es oportuno destacar que el Obispo de Buenos Aires para ese entonces era un franciscano, Fray Gabriel de Arregui, quien ocupó la sede entre 1714-1717¹⁴. Este es el único antecedente histórico que se ha podido recabar en miras a proponer un comitente. Es evidente que, siendo una pieza muy elaborada, tanto formal como iconográficamente, no sería de extrañar que fuera encargada por algún personaje de relevancia, pudiendo tratarse de un Obispo¹⁵.

Habiendo trazado este breve recorrido por el entramado histórico en el que fue realizado el cuadro, nos volcaremos a dilucidar las fuentes visuales de las que abreva nuestra obra.

2. FILIACIONES ICONOGRÁFICAS, MODELOS COMPOSITIVOS

Una de las primeras cuestiones que resulta imperativo abordar es la excepcionalidad de esta pintura dentro de la producción americana y europea. Tal como argumentaremos, en la obra se pueden identificar filiaciones iconográficas y modelos formales de diversos tipos de imágenes —pinturas religiosas, mapas grabados— pero en ningún caso una pieza que comparta la mayoría de sus características.

Metodológicamente, la propuesta de Lois resulta pertinente para el abordaje del *Mapa*¹⁶. La autora propone un corrimiento de los límites de la ciencia de la cartografía para abordar la concepción de mapa en sentido plural, no respondiendo a una sola acepción, sino consi-

derando la variedad de imágenes que pueden categorizarse como mapas, un poco al modo warburgiano y su brega contra los guardianes de las fronteras. Esto lograría la “apertura de una insospechable constelación de imágenes heterogéneas que quedan en condiciones de reclamar para sí mismas el estatus cartográfico independientemente de su «grado de cientificidad»”¹⁷. A partir de la noción de “serie”, entendiéndola como clave de lectura e interpretación de un conjunto de imágenes y mapas, proponemos analizar nuestra obra en relación con dos series: una, la de los árboles genealógicos de las órdenes religiosas; la otra, un conjunto de mapas producidos en el llamado Siglo de Oro de la cartografía. Así, pretendemos rescatar “la inestabilidad de la imagen cartográfica para demostrar que, según su posición relativa y las imágenes con las que dialogue, un mapa puede transformarse a sí y reconvertirse en diversos mapas”¹⁸. En este sentido, la obra plantea una interesante paradoja ya que, al explicitar su significado pretendido¹⁹ en la inscripción, propone el inevitable interrogante sobre su categorización, su género o iconografía. A continuación, desarrollaremos las vertientes en las que es posible inscribir o vincular esta producción.

2.1. La iconografía de los árboles genealógicos: imagen y palabra al servicio de la legitimación

Como se ha señalado, existe una consistente filiación iconográfica a relacionar con nuestra obra, por lo que nos detendremos brevemente en los derroteros del motivo del árbol genealógico de las órdenes religiosas. Opitz aborda esta iconografía en Europa, y afirma que es a partir del siglo XV que los árboles genealógicos adquieren mayor significancia mientras que se constituyen como una modalidad frecuente de autorrepresentación de las órdenes monásticas²⁰. La conjunción de imagen y texto de estas composiciones fue un medio importante de propaganda, que fomentaba una lectura de esta clase de cuadros o murales en clave histórica,



Fig. 3. Maestros del Clavel de Berna. Árbol de Jessé. Pintura mural. 1495. Iglesia Francesa. Berna. Suiza. Fuente: Charlotte Gutscher-Schmid, *Nelken statt Namen: Die spätmittelalterlichen Malerwerkstätten der Berner Nelkenmeister*, Bern, 2007, pág. 86.

retórica y mística²¹ y favorecía un sentido de identidad dinástica utilizada para la propia promoción y autoglorificación de la Orden²².

Opitz señala al Árbol de Jessé, representación de la genealogía de Cristo, como uno de los precedentes iconográficos y estructurales de este motivo y toma, como ejemplo más representativo de esta relación, los murales pintados en la llamada Iglesia Francesa de Berna, en Suiza, donde un árbol genealógico de la orden dominica se enfrenta a un Árbol de Jessé. Esta imagen logró una notable pro-

pagación a partir del grabado incluido en el libro del cardenal romano y dominico Johannes de Turrecremata, *Meditationes*, publicado en Roma hacia 1467. Este resultó ser muy popular, y varias reediciones fueron publicadas con leves modificaciones antes de 1500²³. Para el caso franciscano, Opitz entiende que el desarrollo de la iconografía fue por otros caminos: la afinidad de los franciscanos para con las metáforas de árboles se puede rastrear tanto en la literatura, con el prominente ejemplo del *Lignum Vitae* de San Buenaven-



Fig. 4. Maestros del Clavel de Berna. Árbol Genealógico de la Orden Dominicana. Pintura mural. 1495. Iglesia Francesa. Berna. Suiza. Fuente: Charlotte Gutscher-Schmid, *Nelken statt Namen: Die spätmittelalterlichen Malerwerkstätten der Berner Nelkenmeister*, Bern, 2007, pág. 87.



Fig. 5. Atr. Tadeo Escalante, *Árbol de Jessé* (izquierda) y *Árbol de la orden dominica* (derecha). Pintura mural. Fines del siglo XVIII. Sala capitular del Convento de Santa Catalina. Cuzco. Perú. Fotografía: <https://www.facebook.com/Per%C3%BA-barroco-1857047297910068/photos/pcb.2758615931086529/2758609234420532>.

tura, como en las imágenes²⁴. La composición de estas piezas solía representar una cruz de Cristo metamorfoseada en árbol y de cuyas ramas emergían, como frutos, inscripciones de pequeños textos, usualmente extractos de San Buenaventura meditando sobre la vida y muerte de Cristo, con frecuencia insertas en medallones. Los extremos de estas ramas se transforman en imágenes con representaciones de profetas y evangelistas. Para finales del siglo XIV, este motivo iconográfico se transformó para convertirse en el árbol franciscano: fue incorporada la figura de San Francisco por debajo del Cristo crucificado; los medallones versaban sobre la vida del santo fundador de la orden y, lo más importante para esta iconografía, los profetas y evangelistas fueron reemplazados por miembros destacados de la orden mendicante. Opitz afirma que este modelo fue lo suficientemente exitoso como para que los mismos dominicos lo adoptasen para sus autorrepresentaciones, como lo ejemplifica el notable caso del árbol dominico en el claustro de Santa Maria Novella en Florencia, el llamado *Chiostro Verde*²⁵.

Un elemento que destaca de esta iconografía es su cualidad de atemporal o mítica, es decir, estas composiciones, si bien imitaban el modelo genealógico, prestaron poca o ninguna atención al ordenamiento cronológico de sus miembros. En la mayoría de los casos, utilizaron una disposición jerárquica situando a los santos más importantes de la Orden cerca del santo fundador, o agrupando a personajes de alto rango, como obispos, cardenales y papas, ubicados en un lugar destacado dentro de la composición. Como resume Opitz: “Lo que los árboles genealógicos de las órdenes religiosas representaron en la Europa del Bajo Medioevo fue entonces, primero y principal, la idea de un orden monástico como una comunidad atemporal y ecuménica”²⁶.

De ambos modelos, podemos encontrar varios ejemplos en el arte virreinal de América gracias a su temprana difusión a través de la circulación de estampas europeas²⁷. La iconografía del Árbol

213



Fig. 6. Juan Espinoza de los Monteros. *Epílogo de la orden Franciscana en un árbol genealógico de doce ramas*. Óleo sobre tela, 12m x 9m (aprox.). 1655. Convento de San Francisco. Cuzco. Perú. Fotografía: Daniel Giannoni.

de Jessé se propagó merced a la estampa de Johannes Wierix, de 1573²⁸ y existen pinturas que retomaron este modelo tanto en Nueva España, como el mural del convento agustino de San Mateo de Atlatlahucan, como en Perú, con los murales del convento de Santa Catalina en Cuzco que flanquean la puerta de la sala capitular, donde podemos ver tanto la genealogía de Santo Domingo como el Árbol de Jessé.

Para el caso franciscano, también contamos con notables ejemplos de esta iconografía dentro de la producción virreinal, lienzos de grandes dimensiones como el de Juan Espinoza de los Monteros, *Epílogo de la Orden Franciscana en un árbol genealógico de doce ramas*, realizado para la iglesia de San Francisco en Cuzco, encargado luego del devastador terremoto de 1650. La fuente grabada fue una estampa de Peeter de Jode I, que reproducía el árbol abarrotado de miembros de la orden seráfica, representando cerca de ochocientos personajes con sus correspondientes letreros. Esta imagen impresa también sirvió de modelo para el cuadro que encargaron los franciscanos de Quito, otro destacado ejemplo de la adaptación de esta iconografía en el Virreinato del Perú.

De todos estos ejemplos citados, hay un denominador común que vincula estrechamente esta iconografía con el *Mapa*, y este es el contenido que se despliega en las cartelas, filacterias e inscripciones de nuestra obra. La palabra escrita adquiere un protagonismo excepcional ya que alude al contenido de la iconografía de los árboles genealógicos y permite establecer una filiación iconográfica entre ambas. La figuración de un personaje histórico de la Orden en los árboles genealógicos se explicita por medio de la filacteria/línea equinoccial que recorre oblicuamente las orbes en el *Mapa*; las ramas que vinculan a los personajes entre sí se transforman en una contabilización de todas las figuras ilustres de la Orden, a la vez que, inclusive, obedece la jerarquía exhibida

en los árboles por medio del orden de enumeración; la manifiesta legitimación del poder de la Orden dado por las representaciones de Cristo o de la Virgen María ubicados en el eje axial también se aprecia en el *Mapa*, con el cordón que ciñe la figura de San Francisco y que, rodeando las esferas “a modo del zodiaco”²⁹, es sujeto por uno de los extremos por Cristo. Este prolífico uso de filacterias y la inscripción explicativa en el ángulo inferior tiene una presencia sustancial en la producción colonial³⁰ pero en este caso, adquiere una entidad aún más importante, ya que no solo aclara lo representado en la imagen, sino que lo constituye, forma una parte esencial de esta pieza.

2.2. Los mapas: el conocimiento en imágenes

Llegado a este punto, conviene preguntarse por la elección formal de esta composición. Tal como se desarrolló en el apartado anterior, el motivo de los árboles genealógicos de las órdenes religiosas llegó a América y contó con valiosos ejemplos dentro de la producción artística colonial. Entonces, ¿por qué un mapa? Resulta lícito pensar la concepción de esta pieza considerando su intención autocelebratoria, en tanto resalta y hace hincapié en el alcance de la misión evangelizadora de los franciscanos en términos, si se permite la redundancia, geográficos.

En este sentido y retomando la propuesta metodológica de Lois, la otra serie que nos proponemos analizar, vinculada a nuestro cuadro, es la de los mapas producidos durante el llamado Siglo de Oro de la cartografía, que entendemos sirvieron como el modelo compositivo del *Mapa*. Tal como asevera Alpers: “Nuestro punto de partida es la observación de que seguramente no hubo nunca otra época ni lugar en que se produjera mayor coincidencia entre cartografía y arte figurativo. (...) no nos sorprenderá encontrar que la base de esta coincidencia fuera una común noción



Fig. 7. Hendrik Hondius. *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula auct. Henr. Hondio.* 47.5 x 56 cm. 1633. The State Library of New South Wales. Sidney. Australia.

215

del conocimiento, y la convicción de que éste había de adquirirse y afirmarse a través de las imágenes³¹.

Sobre los antecedentes europeos de nuestra obra, evidenciamos una producción gráfica que combinaba escritura, representación de relaciones espaciales y motivos figurativos. Esta alcanza su auge durante los siglos XVI y XVII en diferentes ciudades de las antiguas Diecisiete Provincias de los Países Bajos. Durante este proceso, figuras como Gerard Mercator y sucesivos miembros de la familia Blaeu gestan una nueva técnica de levantamiento cartográfico y los medios para la masiva difusión de los mapas, en un contexto colonial que favorecía este tipo de empresas³².

La cartografía del Siglo de Oro, según Laborda³³, combinaba técnica, mitología, suntuosidad y eurocentrismo; en ella los recursos iconográficos que integraban estas imágenes, como cartelas y escudos, figuras mitológicas, alegorías y monstruos no tenían un papel secundario, su importancia radica en la legitimidad que otorgaban a esta nueva geografía en proceso de constitución. El análisis que realiza el autor del mapamundi *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula* de la casa Blaeu, resulta de interés para examinar la orla del mapa, la ornamentación más destacada de la pieza. A partir de ella, afirma que la relación entre la iconografía que se desarrolla en el marco del mapa con el mismo constituye un perfecto compendio de saberes arquetípicos que intere-

san a una visión geográfica general y que proceden de varias ciencias: “El afán gráfico no es un ornamento sino un imperativo de su ciencia”³⁴.

Consideramos que un ejemplo igual de elocuente de esta retórica visual es el mapamundi Mercator-Hondius de 1633, uno de los competidores de Blaeu. Analizaremos este caso a fines de compararlo con nuestra producción americana. Se trata de una pieza de notable densidad iconográfica, donde diversas fuentes de la tradición de la antigüedad clásica se conjugan con la proyección ortogonal de Mercator y lo que Conley denominó “graphic rhetoric” de la cartografía de la temprana modernidad³⁵. Como podemos constatar a simple vista, el mapamundi de Hondius y nuestro *Mapa de las Grandezas* poseen una notable afinidad compositiva, y aspiramos a evidenciar como los diversos elementos ornamentales de ambas piezas se constituyen como “parte de la legitimidad a la que aspiran sus artífices para asentar su autoridad”³⁶.

En el mapamundi de Hondius, las figuras más destacadas de la ciencia cartográfica son retratadas en los ángulos: Julio César, incluido por sus descripciones de la Galia en *De Bello Gallico*; Claudio Ptolomeo, por su extensísima obra referente a la geografía y cartografía terrestre y celeste; Gerard Mercator, autor de la primera proyección ortogonal moderna de levantamiento cartográfico; y el mismo Hendrik Hondius, que se enmarca como heredero y sucesor de esta tradición de conocimiento. Entre dichos retratos, se despliegan las alegorías de los cuatro elementos de la naturaleza, de tradición aristotélica, pero con personificaciones en los dioses clásicos a partir del siglo XVI³⁷. Fuego, aire, agua y tierra son encarnados por las figuras de dioses paganos, inspirados en la tradición visual del siglo XVI, junto con animales y otros elementos que completan la representación alegórica. En el eje axial, donde se fusionan las dos esferas terrestres, se halla

un globo celeste del que se adivinan algunas constelaciones como la Osa Mayor, Astrea y Can Mayor; el sol y la luna se colocan entre los ángulos convexos, y por debajo de estos, otra representación alegórica con los cuatro continentes, Europa entronizada y homenajada por los otros continentes.

Con los antecedentes teóricos ya indicados, podemos sentar las bases para el análisis de este mapa grabado: la orla del mapa contribuye a asentar la legitimidad del conocimiento que este pretende transmitir. Las referencias clásicas a personajes históricos como mitológicos son características de la retórica barroca, no alcanza con la representación detallada de las relaciones espaciales volcadas dentro de los orbes, sino la representación de la tradición de conocimiento que habilita la primera. Los retratos de las esquinas remiten a los aportes puntuales de dichos personajes a la tradición de conocimiento cartográfico, los elementos de la naturaleza a las bases de la creación del mundo natural desde la perspectiva aristotélica junto con un tinte mitológico a partir de la representación alegórica, el globo celeste y la representación de los cua-

216



Fig. 8. Atr. Fray Andrés Guyrrias. *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores* (detalle). Óleo sobre tela, 218 cm x 165 cm. 1716-1730. Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro. Buenos Aires. Argentina.



Fig. 9. Atr. Fray Andrés Guyrrias. Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores (detalle). Óleo sobre tela, 218 cm x 165 cm. 1716-1730. Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro. Buenos Aires. Argentina.

tro continentes refieren a los dos planos, el celeste y el terrestre, en una señalización de la relación entre el micro y el macrocosmos que atraviesa toda la ornamentación de la orla. Esta lectura del mapa flamenco establece una importante serie de puntos en contacto con nuestra obra, ya que, tal como proponemos, el modelo compositivo de los mapas también contribuye a la creación iconográfica de esta pieza tan singular.

En el *Mapa*, nos encontramos con una estructura formal similar. Como ya se ha advertido, dentro de las esferas se indican los diversos lugares con presencia de los franciscanos por medio de la palabra escrita. Ahora bien, por fuera de este mundo de palabras, observamos diversos elementos propios de la iconografía religiosa franciscana que legitima el contenido de los orbes: en los ángulos se ubican ángeles tocando una trompeta y sosteniendo —de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo— el anagrama de Jesús, el de la Virgen María, el escudo de las Conformidades y el escudo de cinco cruces³⁸, los primeros reforzando la vinculación con las figuras más importantes del catolicismo romano, y los últimos como símbolos franciscanos.

Las figuras de Cristo y San Francisco en el eje axial de la composición también contribuyen a ultimar el sentido de la imagen, tal como se explicita en la inscripción inferior del cuadro, el cordón que ciñe la cintura del santo rodea las esferas a modo del zodiaco, hasta llegar a Cristo, que sujeta uno de los extremos. Esta conexión entre Dios y el santo fundador de la orden envuelve a un mundo en el que las relaciones espaciales no están representadas figurativamente, sino enunciadas con palabras, y realizando un recorte geográfico en función de la presencia de los franciscanos en el mundo.

3. REFLEXIONES FINALES

Para recapitular, podemos constatar que una obra como el *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores* dialoga con diferentes series de imágenes que enriquecen sus sentidos, sus lecturas. Su dimensión autocelebratoria la vincula con la iconografía de los árboles genealógicos por medio de la palabra escrita, mientras que su composición y los motivos figurativos, notoriamente deudores de la producción cartográfica del siglo XVII, se traducen a un modelo religioso que justifica y legitima la imagen.

217



Fig. 10. Atr. Fray Andrés Guyrrias. Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores (detalle). Óleo sobre tela, 218 cm x 165 cm. 1716-1730. Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro. Buenos Aires. Argentina.

NOTAS

¹Las denominaciones de familia Cismontana y Ultramontana corresponden a una división al interno de la rama Observante de la Orden de los Menores. Su origen se remonta hacia 1443, en el Capítulo General de Padua, hasta la definitiva separación de las dos ramas de la Orden Franciscana en Observante y Conventual. Se trataba de una división geopolítica al asignar la familia Cismontana a los territorios de Italia y Europa Central y Oriental, mientras que la Ultramontana designaba los dominios de Francia, Inglaterra y los reinos hispánicos. Cada familia contaba con su respectivo Vicario General y Congregaciones, celebradas con independencia una de la otra, pero reconociendo la autoridad del Ministro General de la Orden. Véase ZULAICA GÁRATE, Román. *Los franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI*. México: UNAM, 1991, pág. 209.

²En adelante, *Mapa*.

³La fecha, ubicada en el ángulo inferior derecho, señala 1730 como el año de realización, pero a simple vista puede detectarse que se trata de un repinte. El dato más relevante para descartar la fecha de 1730 es la dedicatoria en la parte inferior del cuadro a José García, quien fuera Ministro General de la Orden de los Menores Observantes. Es más lícito suponer que el año de realización haya sido 1716. Véase RUSSO, Patricia Alejandra. "Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores". *Conversa. Voces en la Conservación* (Buenos Aires), 18 (2019), s/p. Disponible en: <https://conversaonline.wixsite.com/conversa/copia-de-nro-17-charola-elena-1>. [Fecha de acceso: 29/11/2021].

⁴BOGNANNI, Fabián Alejandro. "Discusión arqueo-histórica acerca de la ubicación del lugar de arribo de Sebastián Caboto y la posterior instalación de la primera misión franciscana en Itatí, Corrientes (siglo XVI-XVII)". *Revista de Arqueología Histórica Argentina y Latinoamericana* (Buenos Aires), 11 (2017), pág. 5. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/73093>. [Fecha de acceso: 29/11/2021].

⁵SALINAS, María Laura. "Élites, encomenderos y encomiendas en el Nordeste argentino. La ciudad de Corrientes a mediados del siglo XVII". *Bibliographica Americana* (Buenos Aires), 6 (2010), págs. 1-22. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/bibliographica/bibliographica-americana-5>. [Fecha de acceso: 29/11/2021].

⁶Ibidem, pág. 12.

⁷RIBERA, Adolfo Luis. "La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes". Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1980.

⁸SCHENONE, Héctor. "Pintura". En: VV.AA. *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo II: Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1983, págs. 13-91.

⁹SUSTERSIC, Darko. "Las imágenes conquistadoras". En: *Imágenes Guaraní-Jesuíticas. Paraguay/Argentina/Brasil*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2010, págs. 33-60.

¹⁰Por nuestra parte, el presente trabajo es el primer estudio desde la historia del arte que aborda una obra realizada en una misión franciscana de guaraníes. De las pinturas que hemos podido relevar, limitadas a la presencia en colecciones de la Ciudad de Buenos Aires, nuestra pieza es la única realizada en estas coordenadas espacio-temporales. Con esto queremos excusar, en gran medida, la falta de información y bibliografía más específica sobre el *Mapa*.

¹¹AMBROSETTI, Juan Bautista. "Corrientes". En: CHEBEZ, Juan Carlos y GASPARRI, Bárbara (Comp.). *Primer y segundo viaje a Misiones por Juan Bautista Ambrosetti*. Buenos Aires: Albatros, 2008, pág. 156.

¹²Según todos los registros recabados por Russo (véase nota 4) que mencionan el cuadro, el *Mapa* fue realizado por Andrés, un artista indígena.

¹³BONASTRE, Gaspar. *Viejo Itatí. Historia y nostalgia*. Buenos Aires: Artes Graf. Bartolomé U. Chiesino, 1977, págs. 22-23.

¹⁴Agradezco a la Dra. María Laura Salinas por facilitarme el material para acceder a este dato, así como su explicación sobre la compleja organización jerárquica de la Orden Franciscana en miras a identificar un comitente. Véase MAEDER, Ernesto. "Obispos de Buenos Aires". En: *Nómina de gobernantes civiles y eclesiásticos de la Argentina durante la época española (1500-1810)*. Resistencia: UNNE, 1972, pág. 116.

¹⁵Lamentablemente, los diversos archivos franciscanos no están disponibles para consulta a fin de hondar más en las circunstancias de comitencia de esta pieza. Queda pendiente una consulta a sus referencias documentales, tristemente inaccesibles a investigadores.

¹⁶LOIS, Carla. "El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica". *Geograficando* (La Plata), 1 (2015), s/p. Disponible en: <https://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Geov11n01a02>. [Fecha de acceso: 29/11/2021].

¹⁷Ibidem, s/p.

¹⁸Ibid., s/p.

¹⁹GOMBRICH, Ernst. "Objetivos y límites de la iconología". En: *Imágenes simbólicas. Estudio sobre el arte del Renacimiento II*. Madrid: Alianza, 1983, págs. 13-51.

²⁰OPITZ, Christian Nikolaus. "Genealogical Representations of Monastic Communities in Late Medieval Art from Meanings of Community across Medieval Eurasia: Comparative Approaches". En: VV.AA. *Meanings of Community across Medieval Eurasia: Comparative Approaches*. Leiden; Boston: Brill, 2016, págs. 183-202.

²¹PÉREZ MORERA, Jesús. "El árbol genealógico de las Órdenes Franciscana y Dominica en el Arte Virreinal". *Anales del Museo de América* (Madrid), 4 (1996), págs. 119-126. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1012441>. [Fecha de acceso: 29/11/2021].

²²JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. "Para honra y gloria de la Orden: Las pinturas de las genealogías de las Órdenes religiosas en los conventos quiteños en el Barroco". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 28 (2016), págs. 259-281 y MELVIN, Karen. "Distinguishing Habits: Mendicant Identities and Institutes". En: *Building Colonial Cities of God. Mendicant Orders and Urban Culture in New Spain*. Stanford: Stanford University Press, 2012, págs. 76-118.

²³OPITZ, Christian Nikolaus. "Genealogical Representations...". Op. cit., pág. 191.

²⁴Stastny las menciona como "cruces floridas". Véase STASTNY, Francisco. "Síntomas medievales en el «barroco americano»". *Documento de Trabajo 63. Serie Historia del Arte, 1*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994, pág. 18.

²⁵OPITZ, Christian Nikolaus. "Genealogical Representations...". Op. cit., págs. 193-194.

²⁶Ibid., pág. 19. Traducción mía.

²⁷JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. "Para honra y gloria...". Op. cit.; STASTNY, Francisco. "Síntomas medievales en el...". Op. cit. y PÉREZ MORERA, Jesús. "El árbol genealógico de...". Op. cit.

²⁸JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. "Para honra y gloria...". Op. cit., pág. 263.

²⁹Fragmento de la inscripción del *Mapa*.

³⁰BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. "La oralidad, el gesto y la filacteria en la cultura visual colonial neogranadina". En: MICHAUD, Cécile (Ed.). *Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, págs. 93-121 y SIRACUSANO, Gabriela. "¿No escuchas? ¿no ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías". En: CAMPOS VERA, Norma (Dir.). *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Fundación Visual Cultural, 2010, págs. 75-84.

³¹ALPERS, Svetlana. "El impulso cartográfico en el arte holandés". En: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987, pág. 178.

³²ALPERS, Svetlana. "El impulso cartográfico...". Op. cit., pág. 188.

³³LABORDA, Xavier. "Cartografía barroca y retórica del discurso". *Teoría/Crítica* (Alicante), 3 (1996), s/p.

³⁴Ibidem.

³⁵CONLEY, Tom. "Early Modern Literature and Cartography: An Overview". En: WOODWARD, David (Ed.). *History of Cartography. Cartography in the European Renaissance. Volume III, part 1*. Chicago, London: Chicago University Press, 2007, pág. 401.

³⁶LABORDA, Xavier. "Cartografía barroca y...". Op. cit.

³⁷ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. "Los dioses del espacio y del paisaje". En: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008, págs. 293-294.

³⁸ÁLVAREZ GASCA, Dolores Elena. "Imágenes de Órdenes Religiosas" En: *Iconografía Virreinal*. Ciudad de México: Grañén Porrúa, 2018, págs. 158-159.

EL SIMBOLISMO DE LA INGENIERÍA EN LOS RETRATOS DEL BARÓN DE CARONDELET (1748-1807)

THE SYMBOLISM OF ENGINEERING IN THE PORTRAITS OF THE BARON DE CARONDELET (1748-1807)

Resumen

En este trabajo se analiza el papel simbólico de la ingeniería en tres retratos del barón de Carondelet, importante figura de la Ilustración Hispánica, que desarrolló toda su carrera administrativa en Hispanoamérica como Gobernador de la Luisiana y de la Florida Occidental, como Intendente de El Salvador y como Presidente de la Real Audiencia de Quito.

Palabras clave

Arte Hispanoamericano, Carondelet, Ilustración española, Nueva Orleans, Quito.

José Miguel Morales Folguera

Universidad de Málaga, España.

Catedrático emérito de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Ha publicado numerosos libros y artículos relacionados con la Historia del Arte, la emblemática, la fiesta en el Antiguo Régimen y los jardines históricos. Ha impartido conferencias en universidades y museos americanos y europeos. Ha organizado exposiciones y congresos de ámbito nacional e internacional.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20/V/2022
Fecha de revisión: 23/VI/2022
Fecha de aceptación: 23/VI/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

This paper analyzes the symbolic role of engineering in three portraits of the Baron de Carondelet, an important figure of the Spanish Enlightenment, who developed his entire administrative career in Latin America as Governor of Louisiana and West Florida, as Mayor of El Salvador and as President of the Royal Audience of Quito.

Keywords

Carondelet, Hispanic American Art, New Orleans, Quito, Spanish Enlightenment.

ORCID: 0000-0002-3936-9927

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0017>

EL SIMBOLISMO DE LA INGENIERÍA EN LOS RETRATOS DEL BARÓN DE CARONDELET (1748-1807)

1. EL USO DE PLANOS EN LOS RETRATOS DE ALTOS DIGNATARIOS DE LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA

La representación de retratos de arquitectos e ingenieros con planos en sus manos de proyectos de urbanismo y de ingeniería es bastante frecuente y hasta pueden considerarse como elementos referenciales de su actividad profesional. Como ejemplos coetáneos a la época, que estudiamos, se pueden citar los dos conocidos retratos que hace Francisco de Goya de los arquitectos Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva, que portan en sus manos planos de proyectos arquitectónicos realizados por ellos. Lo que ya no es frecuente es que algunos funcionarios de la administración española acompañen sus retratos con planos de urbanismo, arquitectura e ingeniería. Se trata de planos reales de obras promovidas por ellos mismos y que pueden encontrarse en archivos españoles o hispanoamericanos.

Lo normal es que estos altos personajes de la administración española aparezcan en sus gabinetes de trabajo, acompañados de libros, correspondencia, algunos textos que descri-



Fig. 1. Ramón Torres. Retrato del virrey de la Nueva España Matías de Gálvez. Óleo sobre lienzo. 1783. Museo de América. Madrid. España. Fotografía: autor.

ben sus más importantes contribuciones y de escribanías de plata. Un excelente ejemplo es el *Retrato del virrey Matías de Gálvez* del Museo de América de Madrid, realizado por el pintor novohispano Ramón Torres en 1783. Va acompañado de una cartela con el siguiente texto:

*Excmo Sr. Matias de Galvez
Presidente de la Real Audiencia y Capitan General del Reino de Guatemala Virrey de Nueva España. Promulgador de la paz con Inglaterra. Fundador y mantenedor de la Academia de las Bellas Artes de la ciudad de Mexico. Aº 1783
Ramon Torres. pinxi*



*Fig. 2. Anónimo Novohispano. Retrato del Consejero de Indias José de Gálvez. Óleo sobre lienzo. 1785.
© Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. Ciudad de México. México.*

Matías de Gálvez desarrolló una exitosa carrera militar, que culminó con la victoria ante los ingleses y su expulsión de Centro América. Desempeñó los más altos puestos de la administración en el Virreinato de la Nueva España como Capitán General de Guatemala y como virrey, desde los cuales emprendió una activa política de mecenazgo, destacando la construcción de la ciudad de la Nueva Guatemala y las mejoras urbanas en la ciudad de México, donde llevó a cabo la reconstrucción del palacio de Chapultepec, la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, la primera de toda la América Hispana, y la concesión para que fuera nuevamente editada la *Gaceta de México*¹.

Muy diferente es, por el contrario, el *Retrato de cuerpo entero de José de Gálvez*, del Museo Nacional de Historia de México, realizado en el año 1785, cuando desempeñaba el cargo de Consejero de Indias y que coincide con el otorgamiento del Marquesado de la Sonora y con el Vizcondado de Sinaloa² por el rey Carlos III. José de Gálvez aparece de pie en un rincón de lo que se supone es su despacho en palacio, con la cruz de la Orden de Carlos III sobre el pecho y la banda azul terciada. Mira fijamente al espectador, en la mano izquierda sostiene unos folios manuscritos, mientras que con la mano derecha señala en un plano, depositado sobre la mesa, el lugar donde se iba a construir la nueva población de San Miguel de Panzacola. El plano está identificado en el ángulo inferior izquierdo con el texto *Plano del Puerto de Panzacola*, el cual es casi idéntico al *Plano del Puerto de Panzacola* de la Biblioteca Nacional de España, que fue realizado en el año 1761 por el ingeniero José Porlier con motivo de la estancia en ese puerto de la fragata Tetis y el paquebote Marte. Panzacola junto con San Agustín eran en ese momento las únicas poblaciones españolas ubicadas en la Gobernación de la Florida.

El plano se hizo un año antes de que se firmase el Tratado de Fontainebleau, por el que España

recibió de Francia la Luisiana y dos años antes de que fuera entregada a los ingleses con el resto de la Florida a cambio de La Habana y Manila. En ese momento la población estaba cifrada en 800 personas. Su presencia en el retrato de José de Gálvez puede coincidir también con el proyecto presentado en 1784 por el ingeniero Joaquín de Peramás³ para la construcción de una nueva población en Panzacola y de la realización de nuevas fortalezas tras su destrucción en la conquista a los ingleses por Bernardo de Gálvez⁴.

José de Gálvez desde su puesto de Consejero de Indias podría haber elegido cualquiera de las muchas obras, que pasaban por su despacho, pero escogió el plano de Panzacola por varios hechos muy significativos. En su bahía, su sobrino Bernardo de Gálvez, señalado por los hermanos Larrañaga⁵ como *el último gran héroe de la América Virreinal* y un nuevo *Hernán Cortés*, logró una victoria definitiva sobre los ingleses, que ponía fin a su presencia en la Florida y en el Golfo de México, contribuyendo de esta manera a la derrota del Imperio Inglés por el ejército de George Washington en septiembre del año 1783.

2. FRANCISCO LUIS HÉCTOR DE CARONDELET, V BARÓN DE CARONDELET (1748-1807). DATOS BIOGRÁFICOS

El barón de Carondelet, nacido en 1748 en la población francesa de Noyelles-sur-Selle, se incorporó con quince años a la Guardia Valona, gracias a los Pactos de Familia entre los borbones franceses y españoles, y desarrolló toda su carrera militar en el ejército español, participando en la conquista de Panzacola en el año 1783, a partir de la cual desempeñó importantes cargos administrativos en la América virreinal. Fue el sexto gobernador de la Luisiana y de la Florida Occidental⁶. En el año 1791 sucedió a Esteban Miró y estuvo al frente de la misma hasta el año 1797, cuando fue

nombrado presidente de la Real Audiencia de Quito⁷, donde fallecería en el año 1807, siendo enterrado en un mausoleo en la cripta de la catedral, que había contribuido a su reconstrucción⁸.

Carondelet se caracterizó como muchos otros administradores españoles ilustrados por su preocupación por la defensa de los territorios, especialmente los situados en la frontera, como fue el caso de la Luisiana, y también por las mejoras urbanas de sus habitantes, censados en 1796 en 40.000 personas.

La gobernación de Carondelet en la Luisiana está ligada especialmente a la reconstrucción de Nueva Orleans, después de los dos incendios de los años 1788 y 1794, que destruyeron casi por completo una ciudad, cuyas casas eran mayoritariamente de madera. Por este motivo es conocido como el *mejor alcalde de Nueva Orleans*. Carondelet contó con la colaboración de los ingenieros militares Juan María Perchet y Joaquín de la Torre⁹, quienes se encargaron de reforzar las defensas del río Mississippi antes de su llegada a Nueva Orleans, así como de otras ciudades de la costa de la Florida, extendiéndose sus trabajos hasta Texas¹⁰. En 1792, estableció en Nueva Orleans un cuerpo de *Policía urbana*, conforme a un decreto o bando, que se vería completado el 9 de octubre de 1795, un año después del segundo incendio de la ciudad¹¹, con las *Ordenanzas de construcción*, que establecieron, entre otras normas, la división de la ciudad en cuatro cuarteles y la creación de un cuerpo de bomberos entre los vecinos de cada barrio. Igualmente, el Cabildo Municipal en su reunión de 9 de octubre de 1795 estableció las *Reglas de Construcción*, que fijarían las características de la arquitectura de Nueva Orleans a partir de entonces. Las nuevas edificaciones tendrían que hacerse con ladrillo y la cubierta con teja o ladrillo, y las que se llevaran a cabo con madera deberían tener

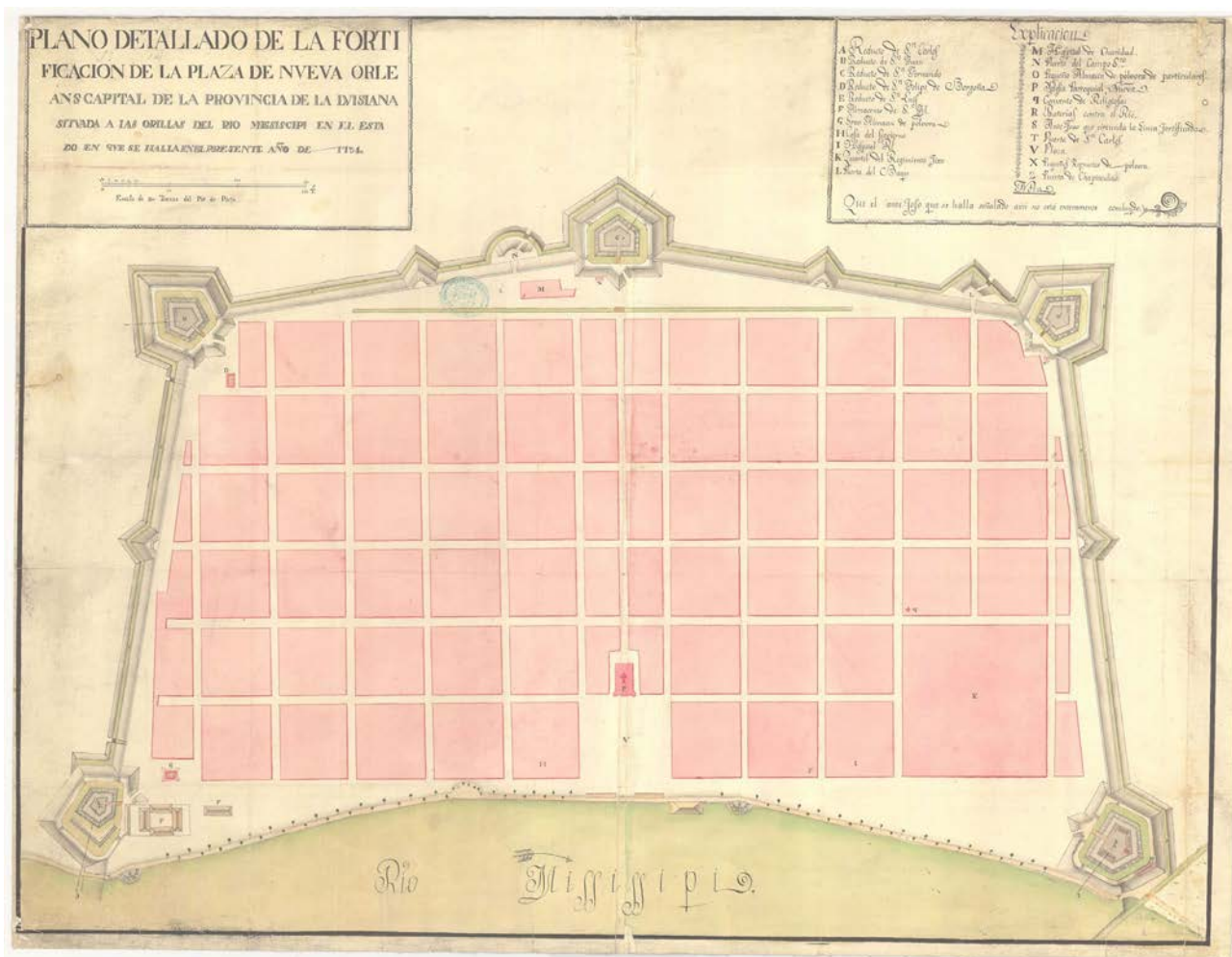


Fig. 3. Juan María Perchet, atrib. Plano de la ciudad de Nueva Orleans. Dibujo sobre papel. 1794. © Archivo General Militar. Madrid. España.

unas medidas restrictivas para impedir los incendios¹². Estas ordenanzas se verían completadas con normas relativas al urbanismo práctico sobre los puentes de madera para transitar por la ciudad en los momentos de las inundaciones, la limpieza de las calles y el alumbrado público, formado por 80 lámparas de aceite. Fue en 1796, cuando Carondelet estableció la creación del alumbrado público y de serenos¹³.

En estos trabajos tuvo una importante participación el ingeniero militar Juan María Perchet¹⁴, que pudo realizar el plano de Nueva Orleans

fechado en el año 1794¹⁵. El plano, que no está firmado, se hizo para mostrar el estado de las obras de las fortificaciones de la ciudad, aunque presenta también un trazado completo de la urbe, y señala la planta de algunas de sus edificaciones más destacadas: la plaza mayor, la iglesia parroquial nueva, el cuartel del Regimiento fijo, el Hospital de la Caridad, el Hospital Real, el convento de las Ursulinas, la Casa de Gobierno, los almacenes de Su Majestad, las puertas abiertas en la muralla, y las cinco fortificaciones abaluartadas¹⁶, construidas en los ángulos de la muralla. El frente del río carecía de muros, aunque estaba protegido con varias baterías¹⁷.

Este plano, hecho por un ingeniero militar, se inspira en otro firmado el 8 de noviembre de 1792 por el propio barón de Carondelet. Las cartelas y las grafías de los textos son distintos, por lo que deben de ser de diferentes autores. La duda, que nos plantea este plano, es si fue dibujado por el propio Carondelet o contó con la ayuda de alguno de los ingenieros militares, que trabajaban en ese momento en la realización de las defensas de Nueva Orleans. No sabemos si este es el mismo plano que Carondelet envió en 1793 al Capitán General de la Habana, Luis de las Casas¹⁸, para que fuera revisado por el comandante de ingenieros Cayetano Paveto¹⁹.

La importancia que dio Carondelet a su participación en la reconstrucción de la ciudad de Nueva Orleans, queda señalada en el hecho de que en dos de los tres retratos conservados de esta importante figura de la administración indiana va acompañado con la planta de Nueva Orleans, que aparece en el plano del año 1792, y en el fechado en el año 1794.

Carondelet fue nombrado Presidente de la Real Audiencia de Quito el 20 de octubre de 1796, aunque no tomó posesión de su cargo hasta el 3 de febrero de 1799. Previamente había embarcado en Acapulco para dirigirse a Guayaquil, a donde llegó el 22 de diciembre de 1798. Estuvo al frente de la Real Audiencia de Quito entre 1799 y 1807. Durante su gobierno se fraguó la Revolución del 10 de agosto de 1809, que conduciría al Primer Gobierno Autónomo de Hispanoamérica.

Entre sus principales actuaciones hay que destacar la reconstrucción de la ciudad de Riobamba, destruida por el desastroso terremoto del año 1797, que también afectó a la catedral de Quito, donde se llevaron a cabo importantes trabajos, dirigidos por el arquitecto Antonio García, y que afectaron especialmente a su fachada principal, a los muros, a las cúpulas y

a la ornamentación interior, en la que destacaron la remodelación del coro, realizada por el escultor Caspicara, y la ejecución de la custodia procesional del Corpus, hecha en oro, brillantes y piedras preciosas²⁰.

Sin embargo, como gobernante ilustrado, su dedicación estuvo principalmente dirigida a la mejora de las obras públicas en la Audiencia de Quito. Durante su presidencia se construyeron los cementerios de San Diego y del Tejar, siguiendo las directrices del rey Carlos III, referentes a la reubicación de los cementerios. Propuso la construcción de un hospital para mujeres, cuyo coste se ofreció pagarlo el obispo Cuero y Salcedo. Estableció la creación de serenos o celadores para la vigilancia nocturna, y en 1802 dictó el reglamento para las fiestas de carnaval²¹.

Otra de sus preocupaciones más importantes fue la comunicación de Quito con el mar, continuando los trabajos emprendidos desde la fundación de la ciudad de Quito sobre la urbe inca, y que no consiguieron su inicio hasta el siglo XVIII, gracias a la obra del geógrafo Pedro Vicente Maldonado. A instancias de Carondelet el neogranadino Francisco José de Caldas realizó un informe sobre el *Viaje de Quito a las costas del Océano Pacífico por Malbucho, hecho en julio y agosto de 1803*. El camino de Malbucho, también denominado *Camino de Carondelet*, considerado como el proyecto más importante de su presidencia, buscaba la comunicación entre la ciudad de Quito y el Puerto de Tola en la provincia de las Esmeraldas. Posibilitó la creación de nuevas poblaciones, entre ellas una instituida a orillas del río Bogotá, afluente del río Santiago, que fue bautizada y fundada el 16 de noviembre de 1803 con el nombre de San Luis de Carondelet. Junto a esta gran obra, que estuvo en uso desde 1803 hasta mediados del siglo XIX, cuando fue engullida por la selva, Carondelet también procuró la mejora de los caminos existentes, como el que unía Quito con Guayaquil.

Carondelet favoreció el desarrollo de la agricultura y colaboró activamente con la Real Expedición Botánica, que llegó a Guayaquil el 28 de mayo de 1799. Durante su presidencia visitó Quito Alejandro Humboldt, que fue hospedado por Juan Pío Montúfar en el año 1802, al que el botánico alemán agradeció su hospitalidad, así como el celo de Carondelet en el progreso de la ciencia.

El barón colaboró igualmente en la distribución por la Audiencia de Quito de la vacuna de la viruela, cuya Misión Médica llegó a Quito en septiembre de 1805, celebrándose con fiestas y agasajos.

Como Presidente de la Real Audiencia de Quito, intervino en la reforma de los estatutos de la Universidad de Quito, fechada el 21 de mayo de 1800 y enviada a José Antonio Caballero, Secretario de Estado y del Despacho de Gracia y Justicia. Su modelo fue el utilizado en Lima por el virrey Amat²². La Real Universidad de Santo Tomás de Quito se fundó por cédula de 4 de abril de 1786 con el capital de las extintas universidades de los jesuitas de San Gregorio, de la dominica de Santo Tomás y de la agustina de San Fulgencio. De este modo, quedó una sola universidad, al igual que sucedía en Lima y en México²³.

Tras su muerte, ocurrida el 10 de agosto de 1807, el Marqués de Selva Alegre emprendió las tareas para erigir un monumento a Carondelet en una de las plazas de la ciudad de Quito. Sin embargo, los acontecimientos políticos del año siguiente impidieron que este proyecto se llevara a cabo²⁴. No cabe duda que Ecuador tiene una deuda con esta gran figura de la Ilustración Hispanoamericana.

3. RETRATOS DEL BARÓN DE CARONDELET

Carondelet no fue el único gobernador de la Luisiana, que se hace acompañar de planos y/o mapas geográficos en sus respectivos retratos.

Tanto Antonio de Ulloa, primer gobernador, como Manuel Gayoso de Lemos, séptimo gobernador, utilizaron mapas geográficos junto a sus imágenes, como símbolos de sus actividades científicas y/o administrativas. De Carondelet se conservan tres retratos, realizados con la técnica del óleo sobre lienzo, y en los tres va acompañado de planos, con los que se quieren destacar sus principales logros al frente de sus dos cargos administrativos más importantes: como gobernador de la Luisiana y de la Florida Occidental, y como Presidente de la Real Audiencia de Quito. Aunque en dos de estos retratos Carondelet muestra un plano de la ciudad de Nueva Orleans, los tres debieron ser realizados en Quito a finales del siglo XVIII o comienzos del siglo XIX, cuando tenía entre 50 y 59 años de edad. En los tres aparece con un cuerpo delgado, una larga y abundante melena canosa, y un rostro juvenil bien afeitado, que insinúa una ligera sonrisa.

El retrato, que se encuentra en la catedral de Quito, está atribuido al pintor quiteño Manuel de Samaniego (1767-1824) y representa a Carondelet como Presidente de la Real Audiencia, y el plano de la ciudad de Nueva Orleans, que lo acompaña, es el mismo que Carondelet sostiene con ambas manos en el segundo retrato del Louisiana State Museum. En el tercer retrato, propiedad también del mismo museo, Carondelet sujeta con las dos manos el plano de un camino ubicado en el valle quiteño de Chillo, el cual está fechado en 1800 y dedicado a su amigo Juan Pío Montúfar, marqués de Selva Alegre, un noble criollo, que jugó un papel importante en el primer proceso de autogobierno de la Audiencia de Quito. Desconocemos como y cuando fueron adquiridos estos dos retratos por el Louisiana State Museum de Nueva Orleans.

Los tres cuadros tienen grandes semejanzas entre ellos, por lo que muy bien podrían ser del mismo autor. El estilo y composición son muy parecidos, y las manos que sujetan los planos,

en los cuadros del Louisiana State Museum de Nueva Orleans, son casi idénticas. Sí se observan diferencias en los rostros de los retratos, lo que puede deberse a que se realizaron en años distintos.

4. RETRATO DE LA CATEDRAL DE QUITO

El retrato de la catedral de Quito es el más áulico de los tres y muestra su alto rango administrativo. Carondelet aparece representado como Presidente de la Real Audiencia de Quito. Su composición recuerda al retrato de José de Gálvez con el plano de Panzacola. En el interior de su despacho del Palacio Presidencial de Quito, iluminado por una ventana abierta a la calle, Carondelet aparece de pie con unos pantalones de color rojo hasta la rodilla, chaleco o chupa del mismo color con los márgenes bordados, casaca larga de color azul, medias blancas y zapatos de color oscuro. Sobre el lateral izquierdo del chaleco cuelga la cruz de la orden de Caballero de San Juan de Jerusalén. En el lado derecho del cuadro se ha representado su escudo de armas: en campo de azur, una banda de oro, acompañada de seis bezantes del mismo metal, puestos en orla. Debajo hay una cartela, en la que se describen sus títulos y méritos administrativos:

EL MUI YLUSTRE S. D. LUIS
FRANCISCO HECTOR, BARON
DE CARONDELET CABALLERO DE LA RELI
GION DE Sn. JUAN DE JERUSALEN, MARIS
CAL DE CAMPO DE LOS Rs. EXERCITOS, GO
VERNADOR MILITAR, Y POLITO. DE LA CIUDAD
DE QUITO, PRESIDENTE DE SU RI. AUDIENCIA, CO
MANDANTE GENERAL DE LAS ARMAS DEL REY
NO, SUPERINTENDENTE SUBDELEGADO DE LA
RI. HACIENDA, Y CORREOS, VICE PATRO
NO RI. EN LAS PROVINCIAS DE SU
DISTRITO A CUYO ZELO Y BUEN GUSTO
DEBE ESTA YGLIESIA CATEDRAL SU PRO
NTA, Y MAGNIFa. REPARACION.

Carondelet sostiene con la mano derecha el sombrero con forma de tricornio, adornado con una escarapela de color rojo y el bastón de mando



Fig. 4. Manuel de Samaniego. Retrato del barón de Carondelet como Presidente de la Real Audiencia de Quito. Óleo sobre lienzo. 1799-1807. Catedral de Quito. Ecuador. Fotografía: Alfredo Morales Martínez.

como símbolos del poder presidencial. Con la mano izquierda recogida sobre el pecho y el dedo índice extendido señala un plano depositado sobre una consola de madera de caoba y tapete celeste, dispuesta en escorzo para darle mayor profundidad a la escena, que se continua en la perspectiva de la calle, que se contempla a través del hueco de la ventana abierto en la pared del fondo. El plano está colocado en posición invertida, pero se puede observar que es una representación de la planta de la ciudad de Nueva Orleans, ubicada a orillas del río Mississippi. Es el mismo plano, que se halla en uno de los dos retratos del Louisiana State Museum. En ambos aparece el plano de planta de Nueva Orleans con su trazado regular, la muralla y sus cuatro bastiones en las esquinas. A su izquierda se ha escrito el título del plano, *Ciudad de la Nueva Orleans*,

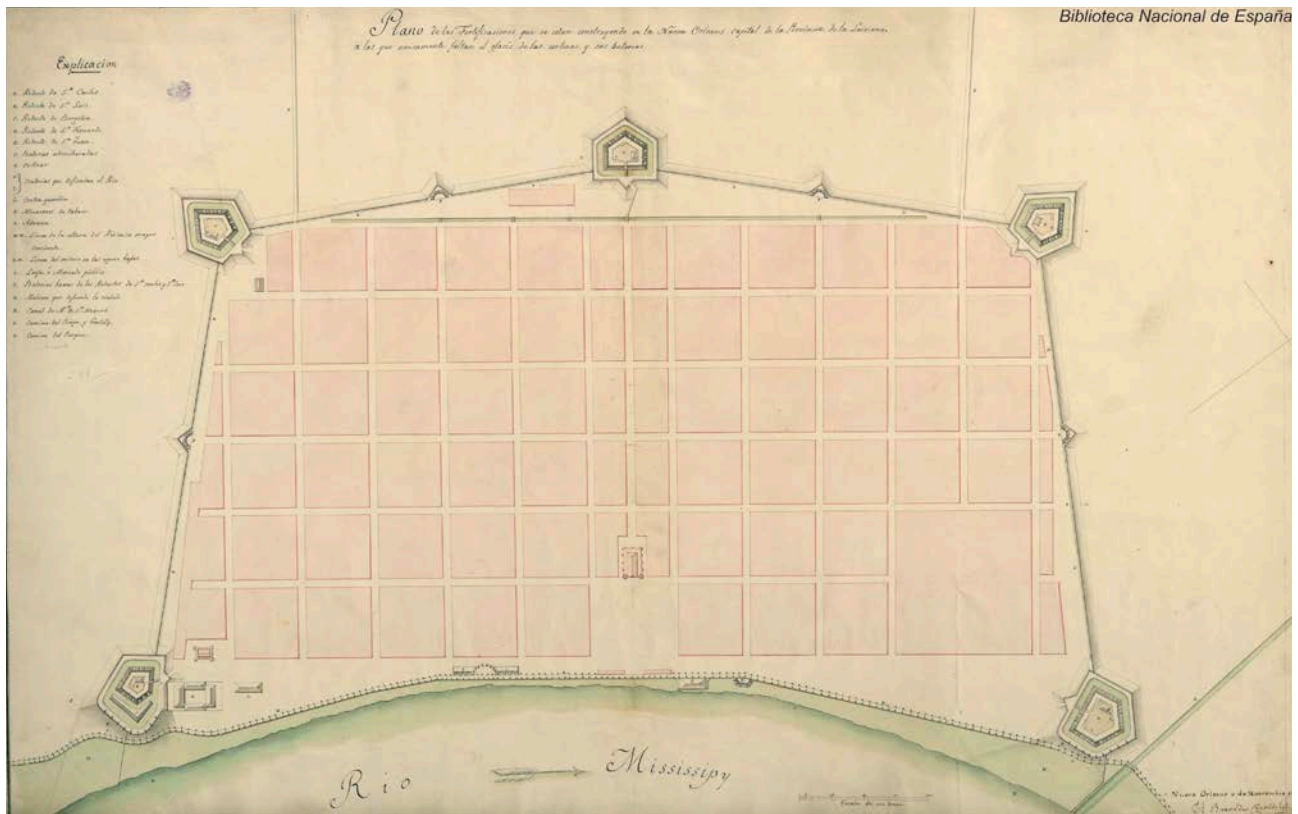


Fig. 5. Barón de Carondelet. Plano de Nueva Orleans. Dibujo sobre papel. 1792. © Biblioteca Nacional de España. Madrid.

y debajo sobre un fondo celeste el nombre del *Río de Misisipi* con una flecha indicando la dirección de la corriente fluvial. Está inspirado tanto en el plano firmado por el propio Carondelet en 1792 de la Biblioteca Nacional de Madrid, como en el plano anónimo de Nueva Orleans fechado en 1794 del Archivo General Militar de Madrid. Ambos tenían la finalidad de mostrar el estado de la construcción de las fortificaciones de la capital de la Luisiana, aunque también señalaban con gran precisión el trazado de la ciudad con la plaza mayor situada junto al río, así como la ubicación y la planta de los principales edificios urbanos. No cabe duda de que Carondelet consideraba esta actuación como la más importante de toda su carrera administrativa, ya que, en dos de sus retratos, realizados cuando era Presidente de la Real Audiencia de Quito, escoge el plano de Nueva Orleans como principal seña identificativa.

5. RETRATOS DEL LOUISIANA STATE MUSEUM. NEW ORLEANS

El Louisiana State Museum conserva un *segundo retrato de Carondelet*, también como Presidente de la Real Audiencia de Quito, en este caso solo de medio cuerpo sobre un fondo oscuro, uniforme y ovalado, que aparece iluminado en el lado superior derecho con un paisaje marino, en el que se ve una playa con un edificio porticado y un barco navegando a toda vela. Carondelet se halla sentado en su escritorio, ataviado con la misma vestimenta que en el cuadro de la catedral de Quito, lo que les otorga una cronología similar a ambas obras. Sobre el chaleco de color rojo aparece la cruz de la orden de Caballero de San Juan de Jerusalén, mira fijamente al espectador y con ambas manos sostiene con cierto orgullo el mismo plano de la ciudad de Nueva

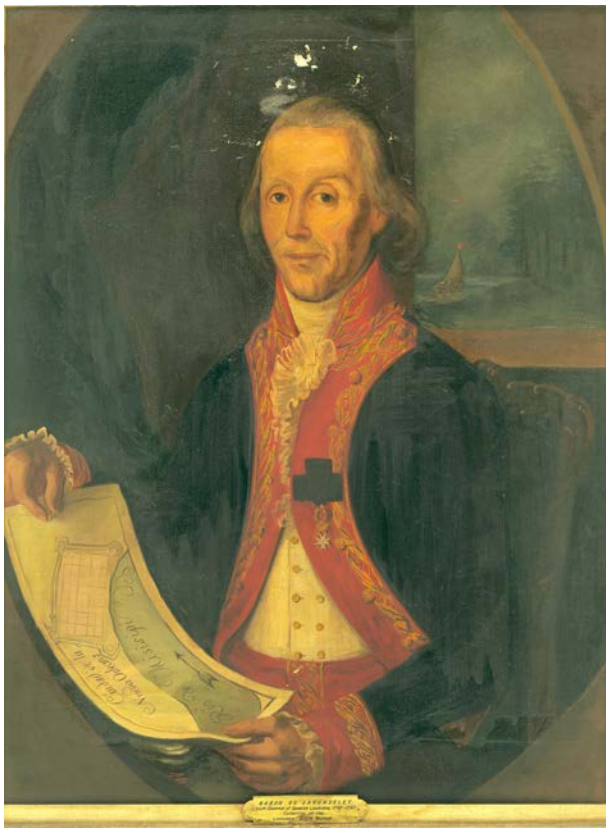


Fig. 6. Manuel de Samaniego, atrib. Retrato del barón de Carondelet como Presidente de la Real Audiencia de Quito. Óleo sobre lienzo. 1799-1807. © Louisiana State Museum. New Orleans. USA.

Orleans, que hemos descrito en el retrato de la catedral de Quito. Los rasgos faciales de este segundo retrato difieren del anterior, ya que el rostro aparece ligeramente más envejecido.

El tercer retrato de Carondelet, propiedad también del Louisiana State Museum, presenta algunas semejanzas compositivas con los dos anteriores, pero también varias diferencias. La primera discrepancia importante es que, en esta ocasión, Carondelet aparece representado con su uniforme militar como Mariscal de Campo con la casaca azul oscura, pantalones blancos, faja de color rojo como general del ejército real, sobre la que destaca la cruz blanca de la orden de Caballero de San Juan de Jerusalén, el sable colgado de una cinta doble terciada sobre el

pecho y sobre la mesa, el sombrero con la M y la escarapela de color rojo sujetando el plumero. Carondelet aparece de pie en el interior de su despacho, aunque solo es representado hasta media pierna, es decir, de tres cuartos, y mira fijamente al espectador, al que muestra un plano que sujeta con ambas manos. A su derecha la estancia aparece decorada con una cortina recogida mediante una cinta y de la que cuelga una borla, lo que le da un mayor empaque a este interior. Como en los otros retratos, la habitación aparece iluminada en el ángulo superior derecho con el cuadro de una perspectiva, que representa el estuario de un río, en el que se hallan señalados la Isla de la Foca y la Boca de los Vigras. Puede ser que represente la desembocadura en el océano del río Mira, el cual se ha dibujado en el plano, que muestra Carondelet.

En esta ocasión el cuadro puede ser perfectamente fechado, ya que en la base del plano aparece el año de 1800. Su fecha coincide con el de la *Comunicación* presentada por Carondelet

229



Fig. 7. Manuel de Samaniego, atrib. Plano de Nueva Orleans. Detalle del Retrato del barón de Carondelet, como Presidente de la Real Audiencia de Quito. Óleo sobre lienzo. 1799-1807. © Louisiana State Museum. New Orleans. USA.



Fig. 8. Manuel de Samaniego, atrib. Retrato del barón de Carondelet como Mariscal de Campo. Óleo sobre lienzo. 1800. © Louisiana State Museum. New Orleans. USA.

unas 9.000 has. eran de tierra buena para la agricultura y la ganadería.

Los jesuitas llegaron a tener en la Audiencia de Quito, hacia 1680, treinta y dos pueblos indígenas en más de 10 misiones y ocho haciendas, lo que convirtió a la orden en un gran poder económico, que le permitió construir la iglesia de la Compañía en Quito, *Claustro de los Andes*. Es en la región oriental de Quito, donde se encontraba el valle de los Chillos, en la que la Compañía adquirió un gran número de tierras, que habían pertenecido a los caciques indígenas y a sus familias²⁶.

A partir de 1681, varias estancias del río de Mira fueron expropiadas a propietarios particulares a través del cabildo y de la Real Audiencia, especialmente por sus deudas, y pasaron a manos de la Compañía de Jesús. El cultivo predominante era la caña de azúcar, aunque también se producían maíz, algodón, trigo y frutales. En

230

a José Antonio Caballero, Secretario de Estado, en la que hay una descripción del Camino de Quito a la Costa por el río de Santiago²⁵. Como se indica en la leyenda, el plano representa una de las obras públicas emprendidas por Carondelet:

A LA AMISTAD
 Proyecto del Camino de Santiago
 Formado en Chillo. Casa de Campo
 del Marqués de Selva Alegre
 En el año de 1800.

La hacienda o casa de Campo del marqués de Selva Alegre se encontraba en el Valle de los Chillos, una de las zonas agrícolas más ricas de Ecuador. En 1599 el Cabildo Municipal de Quito hizo varias donaciones a la Compañía de Jesús, que fueron ampliadas posteriormente con la adquisición de tierras contiguas hasta alcanzar la superficie de 340 caballerías, de las cuales



Fig. 9. Manuel de Samaniego, atrib. Plano del Camino de Santiago en el valle de Chillo, Quito. Detalle del Retrato del barón de Carondelet como Mariscal de Campo. Óleo sobre lienzo. 1800. © Louisiana State Museum. New Orleans. USA.

el momento de la expulsión los jesuitas tenían ocho haciendas, dedicadas a la agricultura y a la ganadería, que constituyeron la base del capitalismo agrario posterior al periodo virreinal²⁷.

Tras la expulsión de los jesuitas en 1767, la hacienda que tenían en el Valle de Chillo fue adquirida por Juan Pío Montúfar, entre 1785 y 1786, por un millón y medio de pesos, una cantidad extraordinaria para aquella época. Se conoce con el nombre de Chillo Compañía para diferenciarla de otras haciendas del valle²⁸. La hacienda contaba con unos mil quinientos trabajadores, un batán, dos molinos, tenería y tahona de aceite.

Juan Pío Montúfar (1761-1819) fue un criollo nacido en Quito, el cual pertenecía a una familia aristocrática española. Tenía una estrecha relación con Carondelet, quien le otorgó el puesto de consejero personal, desempeñando los cargos de Regidor del Cabildo de Quito y alcalde de la ciudad de Quito. En 1786 heredó el Marquesado de Selva Alegre. Además, fue el fundador de la Sociedad Patriótica de Amigos del País de Quito y obtuvo los nombramientos de Intendente Diputado de la Alameda, Comisario de Policía y Teniente Coronel de las milicias de Quito. En 1802 hospedó a Alejandro von Humbolt en su hacienda de los Chillos, donde tuvo lugar la reunión del Complot de Navidad. En 1808 depuso al presidente de la Real Audiencia de Quito y formó una Junta de Gobierno, de la que fue su presidente. En 1818 fue hecho prisionero y enviado a España, falleciendo en 1819 en un lazareto de Alcalá de Guadaíra, Sevilla.

El plano, que muestra Carondelet entre sus manos, representa el *proyecto del denominado Camino de Santiago*, formado en el valle de Chillo para dar servicio a la hacienda del marqués de Selva Alegre. Este camino puede relacionarse con las obras de ingeniería realizadas desde el siglo XVII para conectar la ciudad de Quito con la costa de las Esmeraldas en el Pacífico. En el siglo

XVIII, con la Ilustración, estos trabajos se aceleraron. Desde 1735 se realizaron varios expedientes para la apertura de un camino desde la ciudad de Quito al río de las Esmeraldas en el Mar del Sur. En 1785 se llegó a realizar un plano de dicho camino, que conectaba la ciudad de Quito con el río de Santiago a la altura del Puerto de Quito, desde donde se iniciaba la navegación por el río hasta llegar a la costa del Mar del Sur²⁹. En 1793 se volvió a abrir un nuevo expediente para la apertura del camino desde Quito hasta el Mar del Sur, conectando un camino de tierra con el río de Santiago, ubicado al norte del río de las Esmeraldas³⁰. En 1800 Carondelet presentó un proyecto para la realización del denominado Camino de Malpucho desde Quito al río de Santiago, por el que se llegaba al mar.

El proyecto del nuevo Camino de Santiago, que aparece en el retrato de Carondelet, forma parte del camino de Malpucho entre Quito y el río de Santiago en la zona del Valle de Chillo, donde se hallaba la hacienda del marqués de Selva Alegre. Entre los elementos identificativos, que aparecen en el plano, se pueden señalar el embarcadero de Carondelet, donde se proyectaría la creación de la nueva población de San Luis de Carondelet, el puente sobre el río Licta, y el río Mira, situado al norte del río de Santiago, cuyo afluente más meridional nace en la cordillera oriental de los Andes, donde se halla ubicada la ciudad de Quito³¹. No cabe duda que Carondelet consideraba este camino como el empeño más importante de su presidencia de la Audiencia de Quito y el plano que Carondelet sostiene con ambas manos, es una muestra de ello.

6. RETRATO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Una *estampa con el retrato de Carondelet*, que se encuentra en la Sala Goya de la Biblioteca Nacional de España, puede relacionarse con este último retrato del Louisiana State Museum. En

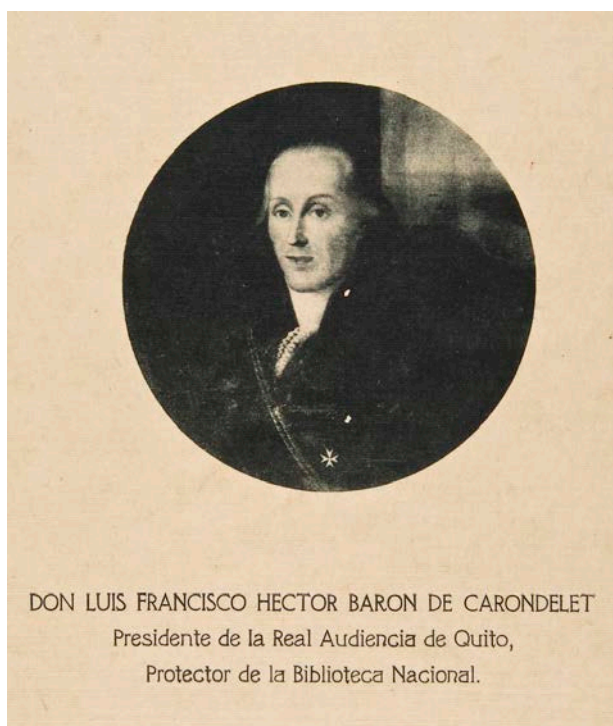


Fig. 10. Anónimo quiteño. Retrato del barón de Carondelet como Presidente de la Real Audiencia de Quito y Protector de la Biblioteca Nacional del Ecuador. Estampa. 1799-1807. © Biblioteca Nacional de España. Madrid. España.

la parte superior, sobre un círculo oscuro, se ha representado el busto de Carondelet, vestido como Mariscal de Campo, con la cruz de la orden de Caballero de San Juan de Jerusalén sobre el pecho y la cinta doble terciada, que sostiene el sable, que no se llega a ver en la imagen. Al ser una estampa en blanco y negro no se pueden apreciar los colores del uniforme.

En la parte inferior se ha escrito el siguiente texto, en el que se destaca tanto su alto cargo administrativo como su intervención en la creación de la Biblioteca Nacional del Ecuador, lo que viene a demostrar la preocupación de esta importante figura de la Ilustración Indiana, por la mejora de la situación económica, social y cultural de los habitantes de su administración:

DON LUIS FRANCISCO HECTOR BARON DE CARONDELET
PRESIDENTE LA REAL AUDIENCIA DE QUITO,
PROTECTOR DE LA BIBLIOTECA NACIONAL³².

NOTAS

¹MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Mecenazgo artístico y cultural. Artistic and cultural patronage". En: MORALES FOLGUERA, José Miguel (Coord.). *Los Gálvez de Macharaviaya*. Málaga: Benedito Editores y Junta de Andalucía, 1991, págs. 251-332.

²BARRIOS PINTADO, José. *José de Gálvez y Gallardo*. *Real Academia de la Historia*. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/10139/jose-de-galvez-y-gallardo>. [Fecha de acceso: 12/04/2022].

³MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Arquitectura y urbanismo hispanoamericano en Luisiana y Florida Occidental*. Málaga: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987, págs. 248-252.

⁴Archivo General de Indias (AGI). Cuba, leg. 1393. *Relación del Proyecto para demoler la plaza, fuertes y población de San Miguel de Panzacola, y formar otra plaza y pueblo en las Barrancas*. 20 de octubre de 1784, págs. 242-246.

⁵LARRAÑAGA, Bruno Francisco y LARRAÑAGA, José Raphael. *El Sol Triunfante. Aclamación de las proezas y honores políticos y militares de El Excmo. Señor D. Bernardo Galves, conde de Galves*. H. 1785. México: Edición facsímil del manuscrito, realizado por Fredo Arias de la Canal, Frente de Afirmación Hispanista, 1990, pág. 5.

⁶GAYARRÉ, Charles. *Historia de Luisiana*. New York: Ed. de William J. Widdleton, 1867, págs. 332-385.

⁷LARREA, Carlos Manuel. *El Barón de Carondelet, XXIX Presidente de la Real Audiencia de Quito*. Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke, 1969, págs. 7-220.

⁸MARTÍN-LANUZA, Alberto. *Francisco Luis Héctor de Carondelet*. *Real Academia de la Historia*. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/21672/francisco-luis-hector-de-carondelet>. [Fecha de acceso: 12/04/2022].

- ⁹MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Arquitectura y urbanismo...* Op. cit., pág. 87.
- ¹⁰MCDERMOTT, John Francis. *The Spanish in the Mississippi Valley, 1762-1804*. Chicago-London: University of Illinois Press, 1974, págs. 130-133.
- ¹¹*Historic New Orleans Collection*. Miss. 125. Pierre Clement de Laussat papers, folder 9, 1975, 212, L, 25 de enero de 1792. Decreto del barón de Carondelet para la división de la ciudad en barrios o cuarteles.
- ¹²*Actas Capitulares*. Biblioteca Pública de Nueva Orleans. Cabildo 9 de octubre de 1795. Book 4, vol. 1, págs. 55-56.
- ¹³AGI. Sto. Domingo, leg. 2580. *Consejo de 9 de noviembre de 1796*.
- ¹⁴MCDERMOTT, John Francis. *The Spanish...* Op. cit., pág. 129.
- ¹⁵Biblioteca Virtual de Defensa. Mapas, planos y cartas náuticas. Archivo General Militar, Madrid, España.
- ¹⁶GREENE, Jerome A. *Special history study: the defense of New Orleans, 1718-1900*, Denver: United States Department of the Interior, 1982, págs. 46-53.
- ¹⁷MONTERO DE PEDRO, José. *Españoles en Nueva Orleans y Luisiana*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979, pág. 113.
- ¹⁸AGI, Sto. Domingo, leg. 2.562. La Habana.14/06/1793.
- ¹⁹MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Arquitectura y urbanismo...* Op. cit., págs. 86 y 150.
- ²⁰LARREA, Carlos Manuel. *El Barón de Carondelet...* Op. cit., págs. 59-75.
- ²¹Ibidem, pág. 77.
- ²²AGI, Quito, leg. 253. *Adición a los estatutos de la Universidad de Santo Tomás de la ciudad de Quito*, formada por el Presidente, Vicepatrono Real, Barón de Carondelet. Quito. 21/05/1800.
- ²³LUCENA SALMORAL, Manuel. "El Reformismo despotista en la Universidad de Quito". *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija* (Madrid), 2 (1999), págs. 59-82.
- ²⁴LARREA, Carlos Manuel. *El Barón de Carondelet...* Op. cit., págs. 83, 88, 95, 101, 113, 117.
- ²⁵AGI. Leg. 15, n.º 4. *Comunicación del Barón de Carondelet a José Antonio Caballero, en la que propone los medios para restablecer las Provincias de Quito del estado de decadencia en la que se encuentran*. Quito. 21/11/1800.
- ²⁶VARGAS DÍAZ, Juan Pablo. *La hacienda jesuita en el Ecuador. Una aproximación histórica a finales del siglo XVII*. Trabajo Fin de Grado. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2012, págs. 14-21.
- ²⁷Ibidem, pág. 30.
- ²⁸CUSHNER, Nicholas P. *Farm and factory: The jesuits and the development of agrarian capitalism in Colonial Quito. 1600-1767*. New York: State University of New York Press, 1982.
- ²⁹AGI. Panamá, 204. *Plano del Camino de las Esmeraldas, de tierra y navegación de su río desde Quito hasta el mar*.
- ³⁰AGI. Quito, 344, N. 20. *Expediente sobre la apertura de un camino desde la ciudad de Quito al río de Santiago en el Mar del Sur, por la provincia de las Esmeraldas con proyecto de Pedro Maldonado y Antonio Fernández*.
- ³¹AGI. Leg. 15, n.º 4. *Comunicación del Barón de Carondelet...* Op. cit.
- ³²La Biblioteca Nacional del Ecuador fue fundada originalmente en el año 1786, interviniendo en su reforma el barón de Carondelet en el año 1800. Fue creada con los fondos bibliográficos del Colegio Máximo de los jesuitas de Quito, siendo su primer bibliotecario Eugenio Espejo, cuyo nombre ostenta en la actualidad.

LA SAGRADA FAMILIA CON SAN JUANITO DE LA ANTIGUA COLEGIATA DE ÚBEDA (JAÉN)¹ THE HOLY FAMILY WITH ST. JOHN OF ANCIENT COLLEGIATE OF ÚBEDA (JAÉN, SPAIN)

Resumen

El lienzo La Sagrada Familia con San Juanito está en la capilla de San José de la antigua Colegiata de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda, al menos desde principios del XVII. El canónigo de la colegiata, don Lope Molina Valenzuela, lo adquirió posiblemente a finales de los setenta del s. XVI en Bolonia, donde había estudiado y pudo conocer a su autor Denys Calvaert. También sabemos que Juan Esteban de Medina realizó una copia en 1634 conservada en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Palabras clave

Denys Calvaert, Juan Esteban de Medina, Pintura religiosa, Siglo XVI, Úbeda (Jaén).

Arsenio Moreno Mendoza

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

Arsenio Moreno Mendoza ha sido catedrático de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue director del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sus investigaciones se han centrado en la arquitectura y la ciudad en la España del siglo XVI y la pintura barroca andaluza. Es autor de un gran número de publicaciones científicas, destacando también su actividad como novelista.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 28/VII/2021
Fecha de revisión: 25/XI/2021
Fecha de aceptación: 16/VII/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

The Holy Family with St. John is a canvas that has been displayed in the chapel of St Joseph, at the *Santa María de los Reales Alcázares* Collegiate Church of Úbeda (province of Jaén, Spain), since the first decades of the 17th century. Lope Molina Valenzuela, the institution's canon, purchased the artwork possibly in the late seventies of the 16th century in Bologna, where he had studied and probably met the author of the painting, Denys Calvaert. In 1634, Juan Esteban de Medina made a copy of the picture, which is part of the Museum of Fine Arts in Granada.

Keywords

16th. century, Denys Calvaert, Juan Esteban de Medina, Religious painting, Úbeda (Spain).

ORCID: 0000-0001-9801-618X

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroya.v0i21.0018>

LA SAGRADA FAMILIA CON SAN JUANITO DE LA ANTIGUA COLEGIATA DE ÚBEDA (JAÉN)

La Sagrada Familia con San Juanito, también conocida como la Virgen de Belén, ubicada en la antigua capilla de San José de la basílica de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda (Jaén), es un cuadro sobre el que apenas ha existido en el pasado la más mínima fortuna crítica a pesar de su evidente calidad.

Miguel Ruiz Prieto, en su monumental *Historia de Úbeda* publicada en 1906, hacía mención de este magnífico lienzo, que —según algún inteligente, decía— “se debe al pincel de Rafael”². Y poco más, o nada más. Ni Ponz, ni Ceán Bermúdez, ni Madoz, ni tan siquiera Enrique Romero de Torres en su *Catálogo monumental de la provincia de Jaén*, dan cuenta de la existencia de esta obra. No me quiero extender sobre este olvido histórico que —cómo no— afectaría a otros autores locales como Miguel Campos Ruiz, Manuel Muro o el propio Alfredo Cazabán.

En tiempos mucho más recientes, ya los nuestros, comprobamos un cierto interés por esta pintura. De un modo cronológico Almagro García es el primero en poner en valor la importancia y el protagonismo histórico de los hermanos Lope y Antonio Molina Valenzuela, fundadores

de la capilla de Nuestra Señora y el Bienaventurado San José a partir de 1628, espacio que ha albergado el cuadro desde entonces de un

235



Fig. 1. Denys Calvaert. Sagrada Familia con san Juanito. Basílica de Santa María de los Reales Alcázares. Úbeda (Jaén). España. Fotografía: Wikimedia Commons.



Fig. 2. Perin del Vaga. *Sagrada Familia*. Óleo sobre table. H. 1545-1546. National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia. Fotografía: National Gallery of Victoria, Melbourne.

modo prácticamente continuado hasta nuestros días³. Estas y otras muchas aportaciones, absolutamente rigurosas, iremos refiriendo a lo largo de este trabajo.

Tampoco podría dejar a un lado la importancia del historiador local Juan G. Barranco Delgado en el descubrimiento documental de importantes y nuevas aportaciones sobre las biografías de estos ilustres mecenas⁴. Esto mismo podríamos decir de la pródiga labor de Ginés Torres Navarrete en su protéica *Historia de Úbeda en sus documentos*⁵.

El cuadro no iba a tardar en llamar la atención dentro del círculo de nuevos historiadores, aunque sin llegar a otorgar estos datos aproximados –mucho menos concluyentes– salvo el de su

buena factura y su estirpe italiana del Quinientos. Pablo Jesús Lorite Cruz publicaba en 2011 un meritorio artículo en donde, conjeturando sobre la posible llegada de esta obra a Úbeda, habla de la figura de Giovanni de Udine y sus discípulos Julio de Aquiles y Alejandro Mayner (cuya presencia en Úbeda y su vinculación con Francisco de los Cobos queda documentada)⁶. Pero este dato nada tiene que ver con la obra objeto de estudio, tanto desde un punto de vista estilístico como cronológico. Menos aún con la existencia de Pedro de Toledo y Leiva, primer Marqués de Mancera, nacido en 1585 y en absoluto constructor del hoy conocido como Palacio del Marqués de Mancera, frontero a la colegiata. De hecho, esta mansión fue conocida en su tiempo como la Torre del Tesorero, en alusión a don Lope. Lo del cardenal Pedro Pacheco Ladrón de Guevara, obispo de Jaén y Baeza, cardenal y virrey de Nápoles en 1553,

236



Fig. 3. Perin del Vaga. *Sagrada Familia*. Óleo sobre lienzo. H. 1539-1540. Musée Condé, Chantilly, Francia. Fotografía: Wikimedia Commons.

apenas sí resiste el rango de una muy débil y remota hipótesis.

De un modo muy particular, Lorite Cruz nos remite estilísticamente a pintores italianos de Cinquecento como Polidoro da Caravaggio, (1492-1543), aunque admite la dificultad de una atribución más precisa.

Almudena Pérez de Tudela, por su parte, se inclina más por vincular la obra de Úbeda a la personalidad y talento de Perin del Vaga (1501-1547), cuya Virgen pintada sobre tabla y conservada en el Victoria Museum de Melbourne (Australia) no deja de ofrecer notables semejanzas con el lienzo de Úbeda⁷.



Fig. 4. Perin del Vaga. Sagrada Familia con San Juan Bautista. Óleo sobre tabla. H. 1528-1537. The Courtauld Gallery. Londres. Reino Unido. Fotografía: <https://sites.courtauld.ac.uk/>.



Fig. 5. Wenceslaus Hollar (a partir de Perin del Vaga). Sagrada familia con San Juan Bautista. Grabado. 1642. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. Fotografía: Europeana.

237

El cuadro de la Sagrada Familia de la Colegiata de Úbeda (óleo sobre lienzo, 120 x 92 cm) representa a un San José contemplativo y anciano, a San Juanito y, por supuesto, a la Virgen que acaba de recoger al Niño de su cuna (quien coge con su mano el jilguero que le acaba de entregar el Precursor). Sobre el suelo la correspondiente cartela con el lema "ECCE AGNUS DEI". Ambos motivos, jilguero y cartela, son alusivos a la futura pasión, muerte y resurrección del protagonista.

Los cuerpos desnudos de los niños son robustos, contundentes, mientras que la figura de María es voluminosa y mucho más evanescente. Los pliegues de sus ropajes son exuberantes, vaporesos y ricos en veladuras de todo tipo, en tanto que su rostro adquiere una acabada concreción en su dibujo que le otorga un modelado académico y muy acabado, de una belleza serena y



Fig. 6. Rafael Sanzio. *Sagrada Familia con San Juanito, o Virgen de la rosa*. Óleo sobre tabla. H. 1517. Museo del Prado. Madrid. España. Fotografía: Wikimedia Commons.

silente que contrasta con el resto de la obra. Este equilibrio se rompe con el enorme desarrollo de su mano izquierda, de unos dedos extraordinariamente alargados y de una estilización hiperbólica que ensombrecería al mismo Parmigianino, rasgo que —según Pérez de Tudela— tanto nos hace recordar a Perin. Otro elemento que, en mi opinión, también nos remonta a la obra del florentino serían los rostros infantiles (Palazzo Rosso de Génova, Courtauld Institute de Londres), tan comunes por otra parte al resto de otras pinturas del mismo tema ejecutadas por otros maestros del XVI. Y ello sin olvidarnos de la similitud de perfiles de la Virgen entre el cuadro de Úbeda y el de Perin custodiado en el Museo Condé de Chantilly.

Nadie puede poner en duda que el cuadro primordial referido a este tema es la célebre

Sagrada Familia de Rafael, conocida como *La Virgen de la Rosa* (1516) del Museo Nacional del Prado (Madrid). Aquí, por decirlo de algún modo, se va a establecer una iconografía y una composición que podemos considerar canónicas para todo el siglo XVI. Esta concepción magistral sería puesta en práctica por la mayor parte de sus discípulos; es el caso paradigmático de Gianfranco Penni, aunque habría de ser en Giulio Romano donde encontraríamos su mejor intérprete. Esta es una afirmación que sobradamente comprobada podemos observar en *La Virgen de Munro of Novar* (circa 1517-1518)⁸.

Su restaurador, Joaquín Bordiu, cuando se decidió el traslado de la obra, ya había advertido



Fig. 7. Giulio Romano. *La Sagrada Familia con San Juan Bautista niño (La Virgen de Munro of Novar)*. Óleo sobre tabla. H. 1518-1523. Scottish National Gallery. Edimburgo. Reino Unido. Fotografía: Wikimedia Commons.



Fig. 8. Denys Calvaert. *Sagrada Familia con San Juan Bautista*. Colección privada. Madrid. España.

que “se observa además de una ingente cantidad de polvo y suciedad el cuadro se encuentra de lado y con diversos desperfectos”⁹. Sin embargo, en ningún momento alude a la fase de diagnóstico del proceso de restauración, ni mucho menos del desarrollo programático de la misma, no exponiendo en consecuencia el fruto del resultado de los trabajos. Eso sí, el señor Bordiu no dejaba escapar su atribución a Perin del Vaga y su parentesco con Doménico Beccafumi.

En cualquier caso, el cuadro de Úbeda no es obra de ningún italiano, sino de un flamenco —eso sí, sólidamente vinculado a la pintura italiana sobre todo de la segunda mitad del XVI—. Me refiero a Denys Calvaert, del cual conocemos una versión prácticamente idéntica de este mismo tema de

La Sagrada Familia en una colección privada de Madrid¹⁰. Ambos lienzos apenas presentan diferencias dignas de reseñar más allá de que las composiciones están invertidas, como si una de ellas hubiera sido pintada a través de su visión en un espejo o, por qué no, de una cámara oscura. ¿Estaríamos ante una copia? Y, de ser así, ¿cuál de las dos sería la primera versión, o versión original?

Denys Calvaert, o Dionisio Flamingo (1540-1619), habría nacido en Amberes, en donde se formaría como discípulo paisajista de Kers-tianem van Queboon. En 1570 ya lo vemos consolidado como maestro flamenco en Bolonia, con el ánimo de completar su formación a la sombra de la pintura italiana. Sus primeros trabajos fueron con Próspero Fontana (con quién llegaría a hacer en común cuadros como *La Sagrada Familia con San Miguel*) y luego con Lorenzo Sabatini, a quien acompañó en su marcha a Roma en 1570, ayudándole en las pinturas que hizo en la Sala Regia. Pronto conocería a fondo la pintura romana. De regreso a Bolonia, tres años más tarde, abrió su propia escuela, a donde asistirían pintores como Domenichino, Guido Reni y Albani, todos ellos de tendencia clasicista y espíritu académico. La manera primitiva de Calvaert, como se manifiesta en obras tales como el *Martirio de Santa Úrsula* en Bolonia, o *Santa María della Vita*, va a ir evolucionando en los años 80 hacia un estilo tendente a una mayor naturalidad, lo que le condujo de un modo evidente a formar parte, ya demostrada su competencia, de la órbita de Correggio, de quien se convirtió en su más ferviente seguidor y divulgador. Ello se nos va a poner claramente de manifiesto en pinturas como su *Aparición de la Virgen a San Francisco* de la Pinacoteca de Bolonia, u otra versión fechada en 1589 en la Galería de Dresde. “Fuese cual fuese —nos dice S. J. Fredberg— el estilo adoptado por Galvaert y la escala a que trabajase, fue por excelencia una obra de poca consistencia”¹¹.

Lope Molina Valenzuela pudo llegar a conocer a Calvaert en Bolonia, por lo que el cuadro —que llegaría a Úbeda en 1586— pudo muy bien ejecutarse hacia mediados de la década de los setenta. *La Sagrada Familia* de Úbeda ha permanecido en su actual capilla, fundada por Antonio de Molina Valenzuela, y luego enriquecida por su hermano, don Lope. ¿Pero quienes fueron dichos hermanos, sus promotores?

1. LOS HERMANOS MOLINA VALENZUELA

Ignoramos la fecha de nacimiento de Lope Molina Valenzuela, canónigo tesorero de la colegiata de Úbeda, aunque debió ser a mediados de los años 50 del XVI. Por sus propias declaraciones sabemos que estudió cinco años en la Universidad de Salamanca, donde se graduó como bachiller en Sagrados Cánones. De Salamanca se trasladó a Bolonia, ciudad en la que finalmente se doctoró, siendo posiblemente colegial de San Clemente. Y de allí transitaría a Roma, permaneciendo en la Ciudad Eterna como camarero secreto del Papa Sixto V durante siete años. Ya hacia 1586, don Lope debería emprender regreso a Úbeda, si nos atenemos a la carta remitida al rector del colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad por el General Acquaviva. Y es que las relaciones entre don Lope y la Compañía de Jesús debían ser excelentes¹².

Tanto don Lope como sus hermanos gozaban de unas rentas más que suculentas, pues la familia casi monopolizaba el tráfico y trato de las maderas de la Sierra de Segura con las diferentes ciudades rivereñas del Guadalquivir hasta Sevilla, donde el pino segureño, además de ser imprescindible para la construcción, era empleado de un modo masivo en las atarazanas para la fabricación de los buques de la Carrera de Indias. Los Molina Valenzuela eran mercaderes, pero también grandes propietarios agrícolas. Y por si fuera poco estas rentas serían aumentadas con la compra de beneficios prebendas por parte del Tesorero durante su estancia en Roma, como

los dos canonicatos de la colegiata ubetense para sus hermanos Juan Ramírez de Molina y Antonio Molina Valenzuela, o el nombramiento para él mismo de canónigo tesorero de la misma. Nuestro clérigo declaraba que de su hermano mayor Ruy Díaz, administrador de la familia, recibió durante su permanencia en el Vaticano dos mil quinientos ducados anuales para su sustento, casa, criados, coche y compra de bulas. En Salamanca y Bolonia percibiría la misma cantidad, por lo que podemos deducir que su tren de vida más que lujoso era ostentoso¹³. La compañía mercantil familiar podía permitírselo. Su ennoblecimiento le llegaría de la mano del dinero y de la Iglesia.

Don Lope murió muy longevo, si nos atenemos a que su testamento data del 13 de junio de 1633. Debía rondar casi los ochenta años¹⁴.

Más joven, aunque fallecido en el mismo año que su hermano Lope (1633)¹⁵ era Antonio Molina Valenzuela. Éste también había estudiado en Salamanca para después trasladarse a Roma. Allí conseguiría el título de Canónigo Tesorero de Úbeda, así como otros beneficios en parroquias de la diócesis de Sevilla.

Otro hermano sería Pedro de Molina y Valenzuela. Acabados sus estudios en Salamanca éste fue llamado por su hermano Lope a Roma, en donde llegó a doctorarse. Una vez regresado don Lope a Úbeda, don Pedro permanecería muchos años en Roma viviendo a costa de los negocios familiares. Años más tarde colgaría los hábitos haciendo reparto entre sus hermanos de las muchas pensiones y beneficios que disfrutaba de la iglesia. Ya seglar, sabemos que murió en Roma¹⁶.

Un tercer hermano clérigo habría de ser Juan Ramírez de Molina, licenciado en Derecho Canónico por Salamanca, para quien su hermano Lope conseguiría bula en Roma para que ejerciera el cargo de canónigo en Úbeda. Éste

moriría en Jaén en 1592. En su testamento dice no poseer bienes¹⁷.

2. EMPRESAS CONSTRUCTIVAS

Seguramente tras su regreso de Roma, la primera empresa constructiva que abordara Lope Molina Valenzuela sería la de erigir su palacio, aquellas casas principales que “salen al Llano y plaza de Santamaría” y que luego heredaría un hijo de su hermana.

Llama poderosamente la atención el hecho de que un personaje culto y refinado, formado en Italia, erigiera para su morada un modelo estilístico tan tradicional y castellano como éste. Hablamos de un alcázar urbano torreado, con patio central adintelado por grandes zapatas de madera tipo alcarreño y balaustres del mismo material. En su decoración exterior, para el cuerpo superior de la torre, se utiliza la misma composición y modelo que Vandelvira ya hubiera construido en el cuerpo mirador del palacio Vela de los Cobos. El resto de los elementos ornamentales aparecen de un modo en nada articulado, destacando la figura de un Niño Jesús abrazado a la Cruz acompañado por ángeles desnudos que reposan sobre calaveras. En definitiva, un Eros y Thanatos cristianizados, amor y muerte del que surge la resurrección, iconografía de un amplio desarrollo posterior en el barroco. Por el contrario, en su ventana Norte, apreciamos mascarones femeninos en forma de canéforas y sirenas entrelazadas (seguramente inspiradas en portadas de libros), reservándose para su tercer cuerpo estípites antropomórficos que nos evocan al repertorio de Vredeman de Vries¹⁸.

La segunda gran obra, en este caso promovida por el canónigo Antonio Molina Valenzuela, fue la suntuosa capilla funeraria familiar, labrada en la nave y colateral del altar mayor, cuyas obras dieron comienzo en 1628, siendo su maestro de obras el cantero Pedro del Cabo. Para 1632 los

trabajos ya estaban concluidos, únicamente a falta de la reja que se trajo de Madrid¹⁹.

Curiosamente esta capilla fue dotada ya en el mismo año de su fundación por parte de Lope Molina Valenzuela y no por su hermano Antonio. En esta escritura de donación se habla de un relicario de madera dorado y grabado con la imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús”, hechura de “Alberto Dur[er]o, Pintor”, relicarios, seis figuras de metal doradas con su caja verde, figuras de alabastro, un escritorio de metal comprado en Milán, un cuadro de santa Catalina, y “una ymagen de pinzel de Nuestra Señora y San Josef y el Niño Jesús y San Juan con su cuadro dorado”²⁰.

Como vemos el cuadro ya formaba parte de la capilla desde un primer momento, aunque antes permaneciera en poder de su propietario don Lope.

3. UNA COPIA DE JUAN ESTEBAN DE MEDINA

241

Otro dato extraordinariamente interesante es el encargo que el pintor ubetense Juan Esteban de Medina recibiera en 1634 por parte del vecino de Granada Martín Íñiguez de Arnedo, miembro del Consejo del Rey y Alcalde de Hijosdalgo de la Real Chancillería. En éste se habla de “haçer otro quadro de vara y media de alto poco más y en la cantidad y porpoçión figuras y colores a de ser conforme a un quadro que tiene el thesorero don Lope de Molina en questá pintada una ymaxen de Nuestra Señora y un Nino en el regaçõ y un San Juan al lado questá dando un páxaro al Nino y detrás un San Joseph”²¹. Por esta hechura se habría de abonar la cantidad de diez ducados, unos honorarios nada generosos.

Hemos podido identificar esta tabla, recientemente restaurada, en el Museo de Bellas Artes de Granada, aunque es cierto que al compararla con su original, resulta una copia bastante libre²². Su composición, aunque más dura y con



Fig. 9. Juan Esteban de Medina. *Sagrada Familia con San Juanito*. 1634. Museo de Bellas Artes de Granada. España. Fotografía: www.facebook.com/museobellasartesgranada.

ligeras variantes iconográficas —como la cruz que parecen compartir la Virgen y San Juanito— coincide básicamente con el cuadro de Úbeda;

no tanto así sus ropajes, mucho más pesados y de tonos más oscuros. En el de Granada tampoco podemos hablar de una coincidencia plena en cuanto las dimensiones de ambos: 120 x 92 cm el lienzo de don Lope (algo más, pues la tela está remetida unos centímetros en el bastidor), 105 x 74'5 cm (115 x 85 con marco) en la tabla del museo granadino. Recordemos que en el documento de encargo se habla de vara y media de alto, o poco más, y que la vara castellana se correspondería con unos 83 cm, lo que equivaldría a 127 cm. Por lo que las dimensiones entre el cuadro de Santa María serían idénticas a las propuestas en el contrato de encargo.

El cuadro fue adquirido por la Dirección General de Bellas Artes y adscrito a las colecciones del museo al anticuario granadino S. Vidal Rodríguez, entre 1955 y 1960 (de lo que podríamos deducir que la tabla permanecería en Granada desde su traslado desde Úbeda).

En pleno siglo XVIII se labró el actual altar mayor de la capilla de San José en la antigua Colegiata de Santa María, sin llegar a ejecutarse nunca su dorado. De ello da cuenta en su testamento en 1791 el canónigo Pedro Juan de Ochoa, quien nos hace saber haber costeado el mismo. Desde entonces, el cuadro ha ocupado el cuerpo ático de este barroco retablo²³.

242

NOTAS

¹Cuando nos dejó Arsenio el pasado 17 de noviembre de 2021, este artículo estaba en proceso de revisión por pares ciegos. Una vez aceptado y corregido en mínimos detalles, los responsables de la revista han considerado oportuna su edición como homenaje al que fue maestro y amigo.

²RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda*. Úbeda: Asociación Pablo de Olavide, 1982, pág. 299.

³ALMAGRO GARCÍA, Antonio. *Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda: arqueología, historia y arte*. Úbeda: Asociación Pablo de Olavide, 1989; ALMAGRO GARCÍA, Antonio. "Juan Esteban de Medina y la pintura ubetense del siglo XVII". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 209 (2014), págs. 11-68; ALMAGRO GARCÍA, Antonio. "Educación y misión de la Compañía de Jesús en Úbeda". *Aula de encuentro. Revista de investigación y comunicación de experiencias educativas* (Jaén), 1 (2015), págs. 260-325. Disponible en: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/ADE/article/view/2265>. [Fecha de acceso: 20/07/2021].

⁴BARRANCO DELGADO, Juan Gabriel. "Noticias sobre linajes ubetenses relacionados con la industria maderera (siglos XVI-XVIII)". *Elucidario* (Jaén), 8 (2009), págs. 195-215.

⁵TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara. *Historia de Úbeda en sus documentos* (7 vols.). Úbeda: Asociación Cultural Ubetense “Alfredo Cazabán Laguna”, 2005.

⁶LORITE CRUZ, Pablo Jesús. “La Virgen de Belén de la Colegiata de Úbeda, una obra del Cinquecento italiana”. *Iberian. Revista digital de Historia, Arqueología e Historia del Arte* (Jaén), 1 (2011), págs. 6-19.

⁷PÉREZ DE TUDELA, Almudena. “Virgen con el Niño, San Juanito y San José”. En: SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Arte italiano en Andalucía: Renacimiento y barroco*. Granada: Universidad de Granada, 2017, pág. 116. En realidad esta atribución ya había sido propuesta en 2011 en LORITE CRUZ, Pablo Jesús. “La Virgen de Belén...”. Op. cit.

⁸HENRY, Tom y JOANNIDES, Paul. *Catálogo de la Exposición “El último Rafael”*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012, págs. 196-197.

⁹Agradecemos infinitamente la documentación facilitada por Natalio Rivas Sabater sobre el proceso de restauración de la obra.

¹⁰Agradezco enormemente las informaciones que en todo momento me ha facilitado el profesor Navarrete Prieto, con su habitual generosidad y amplio conocimiento.

¹¹FREEDBERG, Sydney Joseph. *Pintura en Italia 1500-1600*. Madrid: Cátedra, 1978.

¹²ALMAGRO GARCÍA, Antonio. “Educación y misión...”. Op. cit., págs. 336-337.

¹³BARRANCO DELGADO, Juan Gabriel. “Noticias sobre linajes ubetenses...”. Op. cit., págs. 200-201.

¹⁴Archivo Histórico Municipal de Úbeda (AHMU). Fondo Protocolos Notariales (escribano Bernardo de Ventaja), leg. 1649, fol. 559 y siguientes.

¹⁵AHMU. Fondo Protocolos Notariales (ante Blas González de Asarta), leg. 1161, fol. 24 Vtº.

¹⁶BARRANCO DELGADO, Juan Gabriel. “Noticias sobre linajes ubetenses...”. Op. cit., pág. 201.

¹⁷Ibidem, pág. 200.

¹⁸MORENO MENDOZA, Arsenio; ALMANSA MORENO, José Manuel y JÓDAR MENA, Manuel. *Guía artística de Jaén y su provincia*. Sevilla: Fundación Lara, 2005, pág. 397.

¹⁹ALMAGRO GARCÍA, Antonio. *Santa María de los Reales Alcázares...* Op. cit., págs. 61-70.

²⁰ALMAGRO GARCÍA, Antonio. “Juan Esteban de Medina...”. Op. cit., pág. 49.

²¹Ibidem, pág. 38.

²²Museo de Bellas Artes de Granada, N.I.C.E - 0010 - 04.

²³LORITE CRUZ, Pablo Jesús. “La Virgen de Belén...”. Op. cit., pág. 7. La fuente original es el primer testamento del canónigo don Pedro Juan de Ochoa y Ojeda. Cfr. AHMU. Fondo de Protocolos Notariales, nº 1.514, fol. 794.

LAS OBRAS PERDIDAS DE ALFREDO RAMOS MARTÍNEZ DEL PLAYA ENSENADA, HOTEL Y CASINO

THE LOST WORKS BY ALFREDO RAMOS MARTÍNEZ OF THE PLAYA ENSENADA, HOTEL AND CASINO

Resumen

La investigación aborda parte de las obras perdidas realizadas por el muralista mexicano Alfredo Ramos Martínez en el antiguo complejo turístico Playa Ensenada en Baja California, México. En la primera parte se expone porqué se erigió el hotel en este sitio y en la segunda se rescata cuáles fueron algunas de las pinturas que desaparecieron así como en quiénes se basó el muralista para realizarlas; se concluye con algunas reflexiones de qué se debe hacer para preservar las obras que aún perduran.

Palabras clave

Alfredo Ramos Martínez, Baja California, Patrimonio cultural, Pinturas, Playa Ensenada.

Francisco Alberto Núñez Tapia

CETYS Universidad, México.

Doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Baja California y Coordinador del Grupo PIMCED dedicado a la investigación interinstitucional del patrimonio industrial. Sus principales líneas de investigación son: Patrimonio cultural e industrial, Historia del turismo y transporte y Espacios interregionales. Actualmente es profesor-investigador de tiempo completo en el Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades del Centro de Enseñanza Técnica y Superior, CETYS Universidad, campus Mexicali.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 26/I/2022
Fecha de revisión: 23/V/2022
Fecha de aceptación: 12/VII/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

The research deals with part of the lost works made by Mexican muralist Alfredo Ramos Martínez in the old tourist complex Playa Ensenada in Baja California, Mexico. The first part explains why the hotel was built on this site, and the second part describes some of the paintings that disappeared and on whom the muralist based them; it concludes with some reflections on what should be done to preserve the works that still remain.

Keywords

Alfredo Ramos Martínez, Baja California, Cultural heritage, Paintings, Playa Ensenada.

ORCID: 0000-0003-4771-6869

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0019>

LAS OBRAS PERDIDAS DE ALFREDO RAMOS MARTÍNEZ DEL PLAYA ENSENADA, HOTEL Y CASINO

1. LA CREACIÓN DEL PLAYA ENSENADA, HOTEL Y CASINO

Durante la década de 1920, Baja California se vio beneficiada económica y comercialmente por la prohibición de alcohol y juegos de azar en los Estados Unidos. Residentes de este país se trasladaron hacia la frontera sur en busca de lo prohibido en su propia nación. En las ciudades y poblados fronterizos del norte de México se establecieron diversos hoteles, salones y casinos operados por estadounidenses y mexicanos con la finalidad de captar el capital que los turistas derrochaban en los juegos de azar, las apuestas y bebidas alcohólicas, prohibidas en los Estados Unidos durante esta década¹.

Para tratar de atraer a turistas de mayor categoría social o inversionistas estadounidenses e incrementar así las relaciones comerciales de los residentes de California con los de Baja California, se empezaron a publicar libros con fines publicitarios donde se mostraba al lector cómo eran los poblados en la península bajacaliforniana, lo que se podía hacer en ellos y el estilo de vida en los distintos lugares del territorio. Las compañías y clubes que se interesaron

por invertir en Ensenada, para desarrollar un complejo turístico en la playa del puerto, utilizaron los medios impresos para dar a conocer al mundo su obra. La publicidad impresa ayudó a atraer al inversionista y turista californiano al Distrito Norte de Baja California. Desde finales del siglo XIX y toda la primera mitad del siglo XX, se anunció en distintos periódicos del sur de California las actividades y atractivos que había en Baja California. Por estos medios impresos los turistas se enteraron de los eventos por realizarse, dónde podrían hospedarse y cómo llegar a ellos².

Es en esta década (1920) que los poblados de Tijuana y Mexicali acapararon a la mayoría de los turistas que ingresaron al Distrito Norte de Baja California al contar con numerosos casinos y salones en ambas localidades. En Tijuana, había un canódromo e hipódromo y posteriormente con la creación del hotel y casino Agua Caliente, en este último poblado, se logró atraer aún más visitantes a este sitio³.

Sin embargo, antes de ser inaugurado el Agua Caliente en Tijuana, empresarios e inversionistas, estadounidenses la gran mayoría de ellos,

retomaron la idea de edificar un gran hotel en la playa aledaña al poblado del puerto de Ensenada. Esta idea, que ya se había planteado desde 1917, resurgió en 1924 y para llevarla a cabo se conformó el Ensenada Beach Club. Se desconoce la fecha exacta de su creación, pero para el 1 de junio de 1924 se anunció que el Club estaba formado por cien miembros fundadores, más un consejo asesor de 10 integrantes. Pero, el Ensenada Beach Club no pudo llevar a cabo la labor de edificar un gran hotel en Ensenada y en su lugar, un muy reducido número de sus miembros pasaron a formar el Club Internationale, con el propósito de continuar con el proyecto de construir el complejo turístico en Ensenada⁴.

Debemos recordar que, en la década de 1920 cuando se empezó a gestionar este tipo de proyecto alusivo a la construcción de un gran hotel en Ensenada, la venta de licor en el Distrito Norte de Baja California vivía un auge a la par del gran negocio de los salones de juego establecidos en la franja fronteriza por empresarios tanto estadounidenses como mexicanos. Para tener un giro distinto, el hotel que se desarrollaría en Ensenada ofrecería un escape de estos vicios, es decir, en contraste con los “atractivos” de Tijuana, giraría más alrededor de la vida en el campo, comúnmente conocida por los estadounidenses como *the great outdoors*. Sin embargo, y por el ambiente que se vivía en esta época, si algún visitante deseaba disfrutar de juegos de azar, el hotel contaría con un salón casino para satisfacer esas necesidades, así como una pequeña cantina donde podrían adquirir bebidas embriagantes, pero ninguno de estos sitios sería de gran tamaño o el atractivo principal del hotel; estarían solamente para no descuidar la demanda de la época. El ambicioso intento de construir este lujoso hotel en Ensenada tampoco logró fraguarse y en 1928 el Club Internationale cedió sus derechos para hacerlo a la Compañía de Mejoras de Ense-

nada, subsidiaria de la Compañía Mexicana del Rosarito establecida principalmente por accionistas estadounidenses⁵.

La Compañía Mexicana del Rosarito se constituyó con el propósito de llevar a cabo los proyectos turísticos inconclusos en los poblados de Rosarito y Ensenada en Baja California. Para ello obtuvo las concesiones otorgadas a otras compañías en estos poblados y creó la Compañía de Mejoras de Ensenada para seguir el proyecto contemplado primero por el Ensenada Beach Club y posteriormente por el Club Internationale. La Compañía Mexicana del Rosarito quedó conformada en 1928 por Penn Philipps (presidente), Manuel Reachí (vicepresidente), Jack Dempsey (segundo vicepresidente), W. Byron Nelly (tesorero), Andrés de Seguro (secretario), Gene Normile (gerente de juegos y deportes), entre otros. Este mismo año, la Compañía de Mejoras de Ensenada quedó formalmente constituida por C.B. Kerr (presidente y gerente general), Thomas C. Brady, James L. Miller y José Vera Estaño⁶.

Con el cambio de compañías para construir este complejo turístico en Ensenada, el diseño del bosquejo original del hotel sufrió modificaciones. El estilo, que en un principio se pensó sería uno parecido al español-moro, se cambió por una mezcla del estilo español influenciado por las construcciones californianas conocido como *spanish colonial* o colonial californiano, el cual se caracteriza por usar una mezcla arquitectónica del español colonial con aquellos rasgos misionales e indígenas predominantes en la península bajacaliforniana en los siglos XVII y XVIII. El *spanish colonial* se hizo famoso gracias a la exposición Panamá-California de 1915-1916 llevada a cabo en el parque Balboa en San Diego y una característica propia de este estilo arquitectónico es que las construcciones llevan estuco blanco en las paredes exteriores y las tejas de los techos son color rojizo⁷.



Fig. 1. Construcción del Playa Ensenada. 1930. Fototeca del Archivo Histórico de Ensenada. Col. José Luis Fernández Ruiz-Jeannette Miller.

Con estas modificaciones a los planos arquitectónicos, para mediados de 1928 se inició la construcción del hotel Playa Ensenada. Mucho del material para su construcción fue transportado desde California vía marítima debido a que Ensenada carecía de los recursos madereros y de construcción para llevar a cabo la obra. El arquitecto ejecutor del proyecto fue el estadounidense Gordon F. Mayer y como constructor quedó el arquitecto James L. Miller. Mayer fue encargado tanto del diseño como de la decoración del hotel. A principios de la década de los veinte estuvo trabajando en Florida, Estados Unidos, desde donde realizó varios viajes a las islas caribeñas. Siendo un ávido coleccionista, trajo desde los establecimientos de estas islas numerosas piezas singulares que le impresionaron por su diseño. Su colección personal pronto creció e incluía rejas de acero para ventanas y puertas extraordinarias de edificios públicos y religiosos de los viejos establecimientos de Cuba, Jamaica, Puerto Rico, Trinidad, Guadalupe y Barbados. Aprovechando que era el arquitecto

del hotel Playa Ensenada y para darle un toque más personal, utilizó varias de sus piezas de colección para adornarlo⁸; también construyó varios nichos específicos para el resguardo de las mismas.

Para resaltar estas piezas únicas, la Compañía de Mejoras de Ensenada produjo un panfleto que daba a conocer un poco de su historia, es decir, de dónde eran originalmente, cómo se habían usado, quiénes habían sido sus dueños y en qué año se habían producido. Aparte de estas reliquias traídas de diferentes partes del mundo para adornar el hotel, se pintaron murales, tanto en el exterior como el interior del complejo turístico, a cargo del muralista mexicano Alfredo Ramos Martínez⁹, con la intención darle un toque original y atrayente para la sociedad estadounidense, su deseada clientela.

Debido a que Ramos Martínez se encontraba en Ensenada esperando que el consulado estadounidense aprobara su visa de inmigración a los

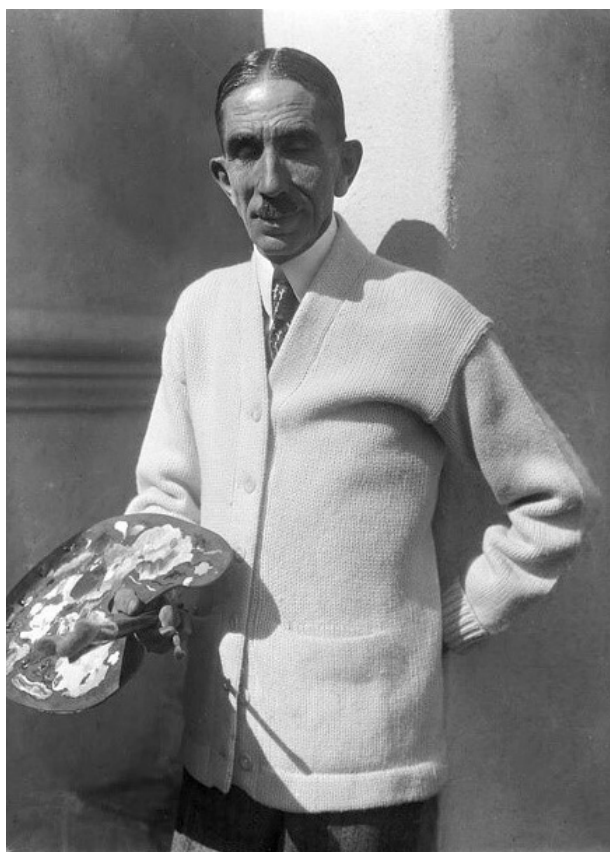


Fig. 2. Alfredo Ramos Martínez retratado a fuera del Playa Ensenada, hotel y casino en 1931. Reproducido con autorización de Paul Farnham y ©The Alfredo Ramos Martínez Research Project. Adelbert Bartlett Papers. Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

Estados Unidos (llevaba a este país a su hija con problemas de salud) se le contrató para realizar esta labor en el complejo turístico. En muchos de sus murales y pinturas que decoraban los muros y techos del hotel, se encontraron rasgos geométricos, renacentistas y medievales¹⁰, los cuales le dieron un toque de exaltación al tan decorado hotel.

Para dar a conocer la obra que se estaba llevando a cabo en el puerto de Ensenada, se publicaron varias notas en periódicos de California. Ejemplo de esto lo encontramos en una nota publicada el 1 de enero de 1930 en el San Diego Union, titulada *New Palace of Play to Overlook Bay of Romance*. En ella se describió la obra que

las anteriormente descritas compañías estaban desarrollando en el puerto ensenadense, así como una exposición muy ostentosa del mismo lugar.

En ninguna otra parte se puede encontrar, a dos horas de la frontera americana, una tierra tan exótica como lo es Ensenada, una tierra tan diferente a la de nosotros tan fresca y atrayente. [...] Hay una sucesión de maravillosas playas tan pródigas en número y extensión que hasta en los domingos un grupo de americanos puede seleccionar su propia playa privada por un día. El paisaje en ruta es totalmente tan glorioso como aquel a lo largo de la mejor franja de la Riviera [francesa], mientras que el acercamiento a Ensenada sólo se puede comparar con los mares del sur¹¹.

La descripción continúa de esta manera, haciendo énfasis en la belleza del lugar, así como la construcción que se llevaba a cabo en relación al hotel. En esta nota se informó a los lectores que la inauguración de la primera parte del hotel se llevaría a cabo el 30 de mayo de 1930.

Además, hacían mención que uno de sus directores y socios era el ex campeón de boxeo de peso completo, Jack Dempsey, interesado en la realización del complejo turístico como cualquier hombre de deportes debía estarlo. La figura de Jack Dempsey fue clave para atraer a los turistas. Al basarse el complejo en actividades recreativas y de deportes, resultaba ideal la figura de Dempsey para hacerles publicidad, por ser un ex campeón de boxeo. Entre 1930 y 1933, se utilizó constantemente la figura del pugilista, así como la de su esposa en estos años, Estelle Taylor, musa de Ramos Martínez, en la publicidad del hotel. A pesar de lo publicado en la nota del 1 de enero de 1930, donde se anunció que el hotel sería inaugurado el 30 de mayo del mismo año, se tuvo que posponer la apertura del complejo turístico hasta octubre. Al quedar establecidas las personas que se encargarían de dirigir el hotel, quedó formalmente abierto al público el viernes 31 de octubre de 1930. El día de la inauguración asistieron grandes celebra-

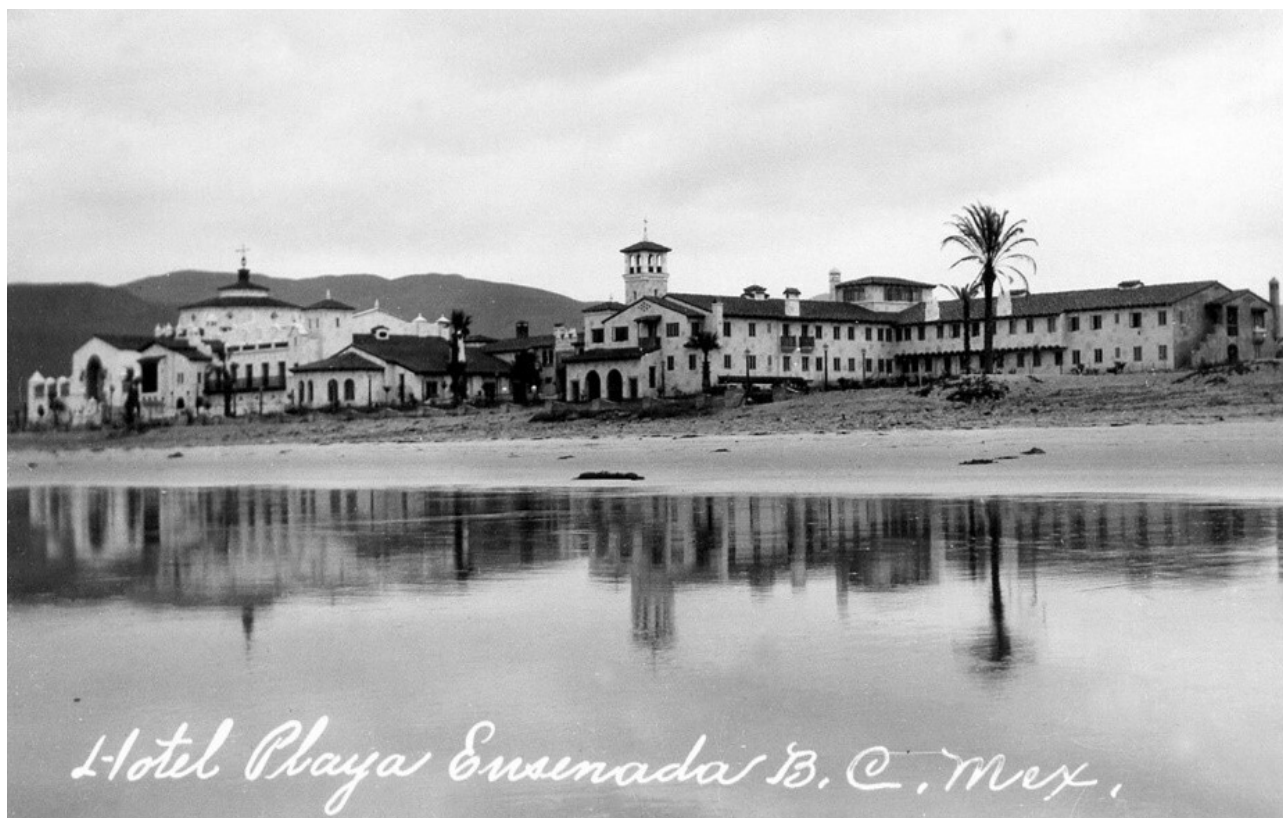


Fig. 3. El Playa Ensenada, hotel y casino. 1930-1931.
Fototeca del Archivo Histórico del Estado de Baja California. Col. André Williams.

des del cine hollywoodense así como hombres de negocios de California y Baja California. En un menú impreso para la ocasión, Jack Dempsey aparece como presidente del hotel y en el día de la inauguración amenizó la Orquesta Playa Ensenada, que para el evento estuvo compuesta por el director Xavier Cugat, Marga, la quinteta Yucatán y el tenor Luis de Ibarguen¹². El costo del Playa Ensenada fue de 2.000.000 de dólares y contó con 74 habitaciones de lujo.

El gerente del hotel, Charles B. Hervey, mandó publicar una nota en el San Diego Sun para invitar a cualquier interesado en conocerlo y hospedarse en el mismo. Además, hizo una llamativa descripción de dónde se encontraba localizado.

Nuevo hotel y casino Playa Ensenada, destinado a ser uno de los complejos hoteleros más

grandes del mundo, completa la perfección de Ensenada, a la que sólo le faltaba esta estructura gigantesca y laberíntica para convertirse en el balneario más notable en el Pacífico. Es infinitamente remoto en el aspecto, tiempo, color y encanto, pero sólo físicamente distante en cuestión de minutos en avión y un par de horas en automóvil o barco desde California. Ensenada es atractivamente accesible. Perfectamente instalada entre montañas y el océano, Ensenada posee inigualables condiciones naturales. Se encuentra protegida en una bahía tipo media luna, de las más bellas en existencia, la cual hace de Ensenada un puerto nuevo ya que invita por igual al más pequeño yate como al mayor barco de vapor. De hecho, bajo la hábil dirección de la empresa por Andrés de Seguro, una serie de regatas de vela y otras especies marinas y deportes de tierra se celebrarán en Ensenada de manera casi continua, como corresponde a esta cita de placer. Ensenada es el puerto virgen de un paraíso del deportista, sobre el agua y en tierra¹³.



Fig. 4. Alfredo Ramos Martínez trabajando en las obras del Playa Ensenada, entre 1930 y 1931. Fototeca del Archivo Histórico de Ensenada. Col. José Luis Fernández Ruiz-Jeannette Miller. Reproducido con autorización de ©The Alfredo Ramos Martínez Research Project.

Aún con la construcción del hotel finalizada, Alfredo Ramos Martínez siguió trabajando en la composición y creación de diversas pinturas y murales, muchos de los cuales todavía se pueden encontrar en el recinto en la actualidad; otros ejemplares del muralista mexicano se encuentran en colecciones particulares como es el cuadro de May Healy, esposa de Martin James Healy (accionista y socio minoritario del hotel Playa Ensenada) la cual era admiradora del trabajo del muralista.

Ramos Martínez creó un cuadro representativo de la señora Healy el cual tituló *Mariquita entre flores*. Suponemos que la atención de Ramos

Martínez con la señora Healy fue porque era la esposa de uno de los socios del hotel Playa Ensenada, pero pudieron estrechar una relación social un poco más amistosa, ya que además de esta obra singular, le obsequió a la señora Healy un retrato de Dolores Del Rio actriz mexicana de fama internacional de la época, realizada para un periódico del New York Times. Lo firmó con fecha del 25 de mayo de 1930 en Ensenada¹⁴. El cuadro de May Healy lo concluyó entre finales de 1930 y principios de 1931, y estuvo colocado en el lobby del hotel y casino Playa Ensenada, sobre la chimenea.

2. LAS OBRAS PERDIDAS DE ALFREDO RAMOS MARTÍNEZ

Como se mencionó anteriormente, Alfredo Ramos Martínez fue contratado para decorar ciertas secciones interiores del Playa Ensenada. Debemos de recordar que, a principios de la década de 1930, y en los años que Ramos Martínez trabajó en este recinto turístico, fue cuando se inició la reproducción y trabajo de cuadros

250



Fig. 5. Alfredo Ramos Martínez retratado trabajando en una pintura del Playa Ensenada, hotel y casino en 1931. Reproducido con autorización de Paul Farnham y ©The Alfredo Ramos Martínez Research Project. Adelbert Bartlett Papers. Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.



*Fig. 6. Tomada del libro *Del Hotel Playa Ensenada al Centro Cultural Riviera, 75 años de historia gráfica*. Colección de álbumes fotográficos de los archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca. Fondo Plutarco Elías Calles. Álbum 42, No. 18.*

originales fuera de los propios talleres de los artistas mexicanos. Esto debido a que empresas nacionales querían resaltar escenas típicas mexicanas para distinguir la publicidad de sus productos¹⁵, siendo tal como se da en el caso de las obras que se crearon para el Playa Ensenada. Algunas de sus obras aún se conservan en la actualidad, las más llamativas encontradas en la antigua sección del bar del casino, pero muchas otras se perdieron a través de los años por situaciones que desconocemos y sobre todo cuando se produjo el saqueo de muchos de sus bienes en las décadas de 1960 y 1970.

Las obras perdidas de Ramos Martínez del hotel se caracterizan por destacar figuras de mujeres mexicanas y ornamentas coloridas florales. Se argumentó que las obras realizadas por el muralista en el Playa Ensenada, poseían sinceridad y encantos mexicanos porque Ramos Martínez estaba en estrecho contacto con las cosas, por muy lejos que pudiera ir del camino de la abstracción y, fue capaz de pintar sincera y directamente con la verdad sin tener que depender de la técnica superficial¹⁶.

Su arte mostró a las señoritas mexicanas de ojos negros que no siempre lo fueron, como Estelle Taylor, esposa de Jack Dempsey, quien la usó de modelo y musa y aunque se dice que sus fanáticos sabían que no era mexicana se convirtió en una de las señoritas del México antiguo plasmadas en las pinturas del Playa Ensenada. Lo mismo pasó con el retrato de May Healy, esposa de Martin James Healy, en la cual mostró una imagen convincente, pero también un espíritu mexicano de la modelo estadounidense. Con estas obras, Ramos Martínez logró traer algo verdaderamente mexicano a un complejo turístico caracterizado, en cierto sentido, a la cultura y sociedad estadounidense. Sus pinturas se convirtieron en un complemento importante para la decoración del Playa Ensenada, así como una sus principales atracciones¹⁷.

Como mencionamos, para realizar los cuadros donde se mostraban figuras femeninas, Ramos Martínez utilizó el rostro y cuerpo de modelos, cuyos nombres desconocemos, con excepción de dos: Estelle Taylor y May Healy. Taylor,

251



Fig. 7. Retrato de mujer no identificada, posiblemente basado en Estelle Taylor en el Playa Ensenada. 1930. Fototeca del Archivo Histórico de Ensenada. Col. José Luis Fernández Ruiz-Jeannette Miller. Reproducida con autorización de © The Alfredo Ramos Martínez Research Project.



Fig. 8. Pintura de mujer de cuerpo completo no identificada en Playa Ensenada. 1930. Fototeca del Archivo Histórico de Ensenada. Col. José Luis Fernández Ruiz- Jeannette Miller. Reproducida con autorización de © The Alfredo Ramos Martínez Research Project.

actriz del cine mudo hollywoodense, era en ese momento la esposa de Jack Dempsey, socio y parcialmente dueño del hotel, como abordamos anteriormente; Healy, era esposa Martin J. Healy, socio y accionista del Playa Ensenada.

A diferencia del cuadro de May Healy, una de las obras perdidas es la de Estelle Taylor, que por documentación hemerográfica pudimos conocer que modeló y se creó un cuadro por el muralista Ramos Martínez, pero aun así no hemos podido dar con una imagen fidedigna de la obra del pintor basada en Taylor la cual aparecía junto

con otra mujer, vestidas de mexicanas. Aun con esta exclusión en esta investigación, exponemos las demás pinturas perdidas de Ramos Martínez del Playa Ensenada, las cuales realizó basándose en los rostros y cuerpos de distintas modelos.

El cuadro alusivo de la figura 7 de este trabajo, hace ver el rostro y busto de una de sus modelos, el cual creemos está basado en el rostro de Taylor pero debido a la escasez de fuentes fotográficas y pictóricas, no hemos podido saber con exactitud donde estuvo colocado este cuadro, solo reconocemos la parte posterior de la figura dentro del recinto del hotel, a diferencia de la figura 8, así como en la figura 9 que a continuación presentamos, donde aparecen retratos de



Fig. 9. Pintura de mujer de cuerpo completo no identificada en Playa Ensenada. 1930. Fototeca del Archivo Histórico de Ensenada. Col. José Luis Fernández Ruiz- Jeannette Miller. Reproducida con autorización de © The Alfredo Ramos Martínez Research Project.



Fig. 10. Vestíbulo y entrada del Playa Ensenada. 1930. Fototeca del Archivo Histórico de Ensenada. Col. José Luis Fernández Ruiz-Jeannette Miller. Reproducida con autorización de © The Alfredo Ramos Martínez Research Project.

mujeres mexicanas de cuerpo completo, que estuvieron colocadas como parte de la decoración del hotel, hoy clasificadas estas obras como perdidas.

Estos dos últimos cuadros los logramos identificar en relación en donde estuvieron colocados, en las paredes del vestíbulo del Playa Ensenada, como se logra apreciar en la última figura de esta investigación, con la finalidad de ser una de las primeras decoraciones que los turistas observaran al arribar al hotel y casino.

Las obras perdidas de Ramos Martínez del Playa Ensenada, donde los rostros de Estelle Taylor, May Healy y modelos mexicanas desconocidas fueron inmortalizados como parte de la decoración del hotel, fueron creadas con implicaciones sociales y decorativas únicamente, pero marcaron un punto de inflexión en la carrera artística del muralista mexicano debido a que los murales pintados en el hotel, como el resto de sus obras encontradas aun en las antiguas instalaciones del complejo turístico, lo condujeron a posteriores

comisiones, de estilos semejantes en los Estados Unidos, los cuales fueron creadas en distintos recintos principalmente en el sur de California¹⁸.

Asimismo, fueron creadas para un espacio que fue construido con la intención de atraer visitantes y turistas estadounidenses ya que, este tipo de complejos turísticos estaban previstos para funcionar como parte del dominio de los extranjeros fuera de su nación pero, aun así, no determinó por completo el estilo y el tema perseguido por sus constructores¹⁹.

Es por ello que, de manera inadvertida, el hotel Playa Ensenada, con su arquitectura *spanish colonial*, arraigada al sur de California, estuvo vinculada al arte moderno mexicano y sus representaciones culturales²⁰. Aun con estos atributos, el complejo turístico, que dependía fuertemente de la clientela estadounidense, sobre todo la de California, sufrió la falta del turismo en sus instalaciones debido a factores externos y ajenos a la administración del hotel y casino, cerrando sus puertas en 1938²¹.

3. CONCLUSIONES

Los estudios de las inversiones extranjeras en Baja California, enfocadas al sector turístico, nos ayudan a comprender y explicar la vinculación de la sociedad estadounidense con las poblaciones del norte de la península bajacaliforniana de una forma más completa. En este caso, la metodología que se utilizó para desarrollar la investigación fue de corte cualitativa y las fuentes que se trabajaron fueron bibliográficas, hemerográficas, así como de colecciones particulares y privadas, donde se pudo evidenciar algunas de las obras artísticas perdidas realizadas por Alfredo Ramos Martínez así como documentar cómo los constructores del Playa Ensenada invirtieron grandes sumas pecuniarias con la finalidad de desarrollar el complejo turístico dirigido a una clientela distinta a la captada en los poblados fronterizos de Tijuana y Mexicali.

Al hacer esto, ofrecieron a los turistas un escape de los vicios y bullicios ciudadanos característicos de la época y ofrecieron actividades al aire libre en un hotel asentado a la orilla del mar. Pero, por qué el complejo turístico fue construido pensado en la sociedad estadounidense, su arquitectura fue semejante a aquella encontrada en California, por ser la entidad de Estados Unidos más cercana a Ensenada.

Asimismo, los constructores, aprovechando que el hotel estaba localizado en México, lo adornaron con muchas piezas traídas del Caribe americano, con la intención de darle un toque mucho más antiguo, exótico y latino al hotel. Es por ello también que contrataron los servicios del muralista mexicano Alfredo Ramos Martínez a principios de 1930, con el propósito de decorar algunas de las paredes y nichos del hotel y casino con obras que aludieran a la cultura y sociedad mexicana.

Es así como Ramos Martínez creó algunas de las obras, sobre todo las perdidas que expusimos en el segundo apartado de este trabajo, con la intención de que fueran piezas decorativas y atrayentes para los potenciales turistas estadounidenses. Las obras invaluable que el muralista creó para Playa Ensenada, le sirvieron para abrirse camino en distintos foros de California en el resto de la década de los treinta, las cuales fueron bien recibidas y elogiadas por la sociedad estadounidense.

De momento desconocemos donde se encuentran localizadas los cuadros y obras perdidas de Ramos Martínez expuestas en este trabajo, pero esperamos que se encuentren en mejores condiciones que algunas de las obras que aún perduran en las paredes de lo que fue el Playa Ensenada. Debemos recordar que estas piezas fueron creadas con un enfoque decorativo y con fines sociales para tratar de atraer una clientela distinta al complejo turístico y se deben de

conservar lo más fidedignamente porque si no perderemos lo que resta del legado de Ramos Martínez en Ensenada, pero esta vez no serían saqueadas o extraviadas sus obras, sino destruidas por la mala restauración y preservación de la mismas.

En la actualidad, las antiguas instalaciones del Playa Ensenada han sido reconocidas como patrimonio artístico (inmueble) de México, por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura desde el 2011²², y como patrimonio cultural de Baja California por el gobierno de esta entidad desde el 2014. Las obras que quedan de Ramos Martínez en las antiguas instalaciones del Playa Ensenada, que en la actualidad se pueden contemplar, han sufrido restauraciones, transformaciones y modificaciones poco profesionales en años recientes. De las seis pinturas que se tienen identificadas y atribuidas a Ramos Martínez, localizadas en el bar del casino, en lo que hoy se le conoce como el Centro Social, Cívico y Cultural Riviera de Ensenada (Antiguo Hotel Riviera o ex Hotel Riviera) antes Playa Ensenada, hotel y casino, la subdirección general del patrimonio artístico inmueble del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, dictaminó el 24 de julio de 2013, que la restauración realizada a las pinturas de Alfredo Ramos Martínez en el bar casino del inmueble no fueron las adecuadas, porque los procesos realizados no contemplaron los criterios, metodología técnica y principios básicos de la restauración, además de que el material que se utilizó por el restaurador no cumplió con los requisitos de reversibilidad establecidos, concluyendo que se necesita que las obras sean nuevamente intervenidas lo más pronto posible antes de que los daños sean irreversibles. Esperemos pronto se lleve a cabo una digna restauración de las obras que quedan del muralista mexicano en Ensenada, así como ubicar, si es posible, dónde se encuentran las obras perdidas de Ramos Martínez, expuesta en esta investigación, que algún día sirvieron para decorar las instalaciones del Playa Ensenada.

NOTAS

¹NÚÑEZ TAPIA, Francisco Alberto. "La Compañía de Mejoras de Ensenada: análisis histórico del ascenso y fracaso de una empresa turística en Baja California". *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* (Morelia), 69 (2019), pág. 159.

²NÚÑEZ TAPIA, Francisco Alberto. "Aspectos del turismo en el Distrito Norte de la Baja California, 1920-1929". *Meyibó. Revista de Investigaciones Históricas* (Tijuana), 3 (2012), pág. 47.

³Ibidem, pág. 57.

⁴NÚÑEZ TAPIA, Francisco Alberto. "Industria turística e inversión extranjera: clubes, compañías y hoteles en Ensenada, Baja California, 1924-1930". En: SOLÍS, Oliva, ÁVILA, José y SERNA, Alfonso (Coords.). *Empresa, empresarios e industrialización en las regiones de México, siglos XIX y XX*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2015 págs. 89-93.

⁵Ibidem.

⁶Ibid.

⁷SHARP, Dennis. "Reconstructed Adobe: the Spanish past in the architectural records of the San Diego Historical Society, 1907-1929". *The Journal of San Diego History*, (San Diego), 3 y 4 (2003), pág. 127.

⁸Introducing Gordon F. Mayer. *San Diego Sun*, 7 de noviembre 1930, pág.6.

⁹Ibidem, pág. 6.

¹⁰BONIFAZ, María Eugenia. *Centro Social, Cívico y Cultural Antiguo Hotel Playa*. Ensenada: s.e., 2003, pág. 6.

¹¹"New Palace of Play to Overlook Bay of Romance". *San Diego Union*, 1 de enero de 1930, pág. 5.

¹²Sobre el rol que el afamado pugilista fungió en este complejo turístico véase NÚÑEZ TAPIA, Francisco Alberto. "Jack Dempsey's Hotel in Baja California: The Playa Ensenada". *The Journal of San Diego History* (San Diego), 2 (2017), págs. 147-164.

¹³Be my guest at Ensenada. *San Diego Sun*, 5 de noviembre 1930, pág. 6.

¹⁴GALPIN, Amy. *A Spiritual Manifestation of Mexican Muralism. Works by Jean Charlot and Alfredo Ramos Martínez*. Tesis Doctoral. Chicago: Universidad de Illinois, 2012, pág. 227.

¹⁵MORALES CARRILLO, Alfonso. "La patria portátil. 100 años de calendarios mexicanos". En *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México*. México: Museo Soumaya, Telmex, 2000, pág. 15.

¹⁶GEE JACKSON, Everett. "Senor Martinez Murals Praised By Local Artist. Ensenada Paintings Lauded For Sincerity and Charm; Found Truly Mexican Art". *San Diego Union*, 7 de diciembre 1930, pág. 8.

¹⁷Ibidem.

¹⁸GALPIN, Amy. *A Spiritual Manifestation of Mexican Muralism...* Op. cit., págs. 225-226.

¹⁹Ibidem, pág. 233.

²⁰Las representaciones culturales del arte moderno mexicano se recuperaron a través de manifestaciones artísticas nacionales y populares que, junto con elementos identitarios mexicanos e indígenas tradicionales, buscaron resaltar la cultura original y valiosa que posee México ante el mundo en el siglo XX, véase TORTAJADA QUIROZ, Margarita. "La investigación artística mexicana en el siglo XX: la experiencia oficial del departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes". *Cultura y representaciones sociales* (México), 4 (2008), pág. 174.

²¹Para analizar a profundidad los factores que llevaron al pronto fracaso del hotel y casino Playa Ensenada véase NÚÑEZ TAPIA, Francisco Alberto. "La Compañía de Mejoras de Ensenada...". Op. cit., 159-192.

²²Diario Oficial de la Federación. 4 de febrero de 2011. DECRETO por el que se declara monumento artístico el inmueble conocido como Centro Social, Cívico y Cultural Riviera de Ensenada (Antiguo Hotel Riviera o ex Hotel Riviera). Ciudad de México. Disponible en: https://inba.gob.mx/multimedia/transparencia/inmuebles/36/36-ARCH-36_antiguo_hotel_playa.pdf. [Fecha de acceso: 26/01/2022].

LA EDIFICACIÓN Y EL ABANDONO DEL CASTILLO DE SAN FRANCISCO, SIGLOS XVII-XVIII

THE BUILDING AND ABANDONMENT OF SAN FRANCISCO CASTLE, 17TH-18TH CENTURIES

Resumen

En el siguiente artículo examinamos la evolución constructiva del castillo de San Francisco en Santiago de Cuba durante los siglos XVI-XVIII. A partir de la consulta y localización de documentación primaria analizaremos la fallida estructuración de un cinturón defensivo interior para la villa suroriental como parte de la política imperial hispana para proteger la ciudad ante las amenazas externas.

Palabras clave

Castillo de San Francisco, Época moderna, Fortificación, Ingenieros militares, Santiago de Cuba.

Lilyam Padrón Reyes

Universidad de Cádiz, España.

Licenciada en Historia por la Universidad de Oriente, Cuba (2008) y Doctora en Historia y Arqueología Marítimas por la Universidad de Cádiz (2017). Actualmente se desempeña como Profesora de Historia de América en el Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte de la Universidad de Cádiz.

Abstract

In the following article, we examine the constructive evolution of the castle of San Francisco in Santiago de Cuba during the 16th and 18th centuries. From the consultation and location of primary documentation, we will analyze the failed structuring of an interior defensive belt for the southeastern town as part of the Hispanic imperial policy to protect the city against external threats.

Keywords

Early Modern Period, Fortification, Military Engineers, San Francisco Castle, Santiago de Cuba.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 04/I/2022
Fecha de revisión: 02/III/2022
Fecha de aceptación: 14/IV/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

ORCID: 0000-0002-8646-584X

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0020>

LA EDIFICACIÓN Y EL ABANDONO DEL CASTILLO DE SAN FRANCISCO, SIGLOS XVII-XVIII

1. INTRODUCCIÓN

Desde sus primeros tiempos la importancia de Cuba en el trazado comercial atlántico quedaría advertida a partir de que La Habana desempeñase un papel fundamental como Llave del Nuevo Mundo y antemural de las Indias Occidentales. Como parte de la estrategia defensiva del monarca español Felipe II desde mediados del siglo XVI se levantarán las llamadas piedras para la defensa a partir de la construcción de fortalezas, castillos y baterías en sus principales llaves y pórticos (enclaves portuarios estratégicos) encargados del resguardo y traslado de las riquezas americanas hacia la metrópoli¹. Con la articulación de un vasto plan de defensa inicial que agrupará los puertos de Cartagena de Indias, La Habana, Nombre de Dios, Portobelo, San Juan de Puerto Rico y Veracruz la Monarquía Hispánica intentará asegurar sus territorios en América de las amenazas externas que suponían el resto de Estados europeos (Francia, Inglaterra y Holanda) que excluidos del reparto americano apelarán a recursos como el corso y la piratería, y la invasión directa para hacerse presentes en el escenario del Nuevo Mundo².

Bajo las nuevas premisas defensivas la plaza fuerte americana será construida a partir de los condicionamientos en que el muro y la ciudadela fijarán las directrices del vivir cotidiano, el desarrollo y su expansión que marcarán así mismo el comportamiento de sus pobladores³. En la medida que las circunstancias externas acrecienten la presión sobre el escenario colonial hispano, la intención de la Corona irá encaminada en reforzar sus defensas americanas a partir de los nuevos establecimientos coloniales de Francia, Holanda e Inglaterra de los siglos XVII-XVIII⁴.

El proceso de estructuración defensivo antillano evolucionará progresivamente desde la dimensión espacial local hasta una escala global atlántica, incluyendo la organización de sistemas complejos, tanto en las costas como en el interior. Para el caso particular de Santiago de Cuba, los acontecimientos tras la toma inglesa de Jamaica (1655), darán pie en que el reforzamiento del sistema defensivo de la villa suroriental se tornase una inquietud para sus autoridades⁵; en tanto la conservación y refuerzo de la llave geoestratégica del Caribe conformase un frente seguro ante la amenaza

que suponían los nuevos espacios coloniales europeos, convertidos en bases perturbadoras de la estabilidad comercial y territorial de la Corona hispana⁶.

La gestión y articulación de una defensa eficiente para la ciudad en medio de un entramado de obstáculos, carencias económicas ante la demora en la recepción del situado, junto a la acentuación de malas prácticas como el contrabando, conducirán al descalabro de vicisitudes y contradicciones en que se encontrara la urbe santiaguera a mediados del siglo XVII. Aun cuando desde 1639 ya contaba la ciudad con un sistema de defensas, el castillo de San Pedro de la Roca y su presidio no conseguían rebasar la situación de inseguridad persistente en el entorno de su bahía. El poco valor atribuido a la plaza santiaguera —a diferencia del marcado interés por La Habana— le convertirían en un territorio periférico⁷; que, si bien guardaba algunas potencialidades económicas, no reuniría la suficiente importancia para la Corona, y ello tendrá repercusión en que hasta la segunda mitad del siglo XVII no se retomase el debate sobre reforzar el entorno defensivo con el emplazamiento de una fortificación interior con el objetivo de hacer frente ante cualquier amenaza foránea.

En este trabajo hemos optado por analizar un espacio concreto: el castillo de San Francisco en Santiago de Cuba y su emplazamiento constructivo durante los siglos XVII-XVIII. El estudio de su evolución constructiva a través de la documentación primaria y cartográfica localizada en el Archivo General de Indias nos permitirá ahondar en el conocimiento sobre el sistema de defensas santiaguero y la configuración avanzada de la ciudad, como parte de un sistema integral para la salvaguarda y empoderamiento del Imperio colonial hispano en el espacio antillano durante la Edad Moderna.

2. LOS INICIOS DEL CASTILLO SAN FRANCISCO, SIGLO XVII

Pese a las numerosas órdenes e instrucciones en torno al aseguramiento de la ciudad de Santiago de Cuba, diversos factores conspirarán en torno a la demora con que comenzará a ejecutarse la reedificación del castillo San Pedro de la Roca tras la ruina sufrida en el ataque inglés de 1662, y el perfeccionamiento de su entorno defensivo⁸. Una de las razones de peso argumentadas por sus autoridades radicaba en la falta de un financiamiento regular en medio de las largas esperas del situado proveniente desde Nueva España frente a lo cual el gobernador Pedro de Bayona en su segundo gobierno (1664-1670) tomará la determinación en reforzar la costa y el interior de la ciudad con bastimentos menos costosas a partir de donativos particulares, la colaboración de vecinos, y el trabajo de los esclavos reales de las Minas de Santiago del Prado⁹. A partir de tales donaciones se haría efectiva la construcción de una fortificación interior, en vista de los muchos inconvenientes que presentaba el fallido plan de ceñir murallas a su traza urbana ante la negativa de sus habitantes en solventar los gastos correspondientes, y la distancia que separaba la ciudad de las fortificaciones de su bahía¹⁰. A partir de tal realidad sus principales autoridades se implicarán en la edificación de un fortín en el centro de su casco urbano que será abandonado debido a la carencia de recursos para su mantenimiento tras el descalabro sufrido en sus principales estructuras.

En medio de una época convulsa donde las constantes incursiones de corsarios y piratas representarán verdaderas amenazas para la ciudad, en 1664, el gobernador Pedro de Bayona tomará la determinación de edificar apresuradamente una edificación contigua al convento de San Francisco en el centro de la villa, a base de cal y canto por medio de la ayuda y donaciones de sus vecinos, bajo penas expresas de 300 pesos de multa¹¹. Entre las razones que argumentaban

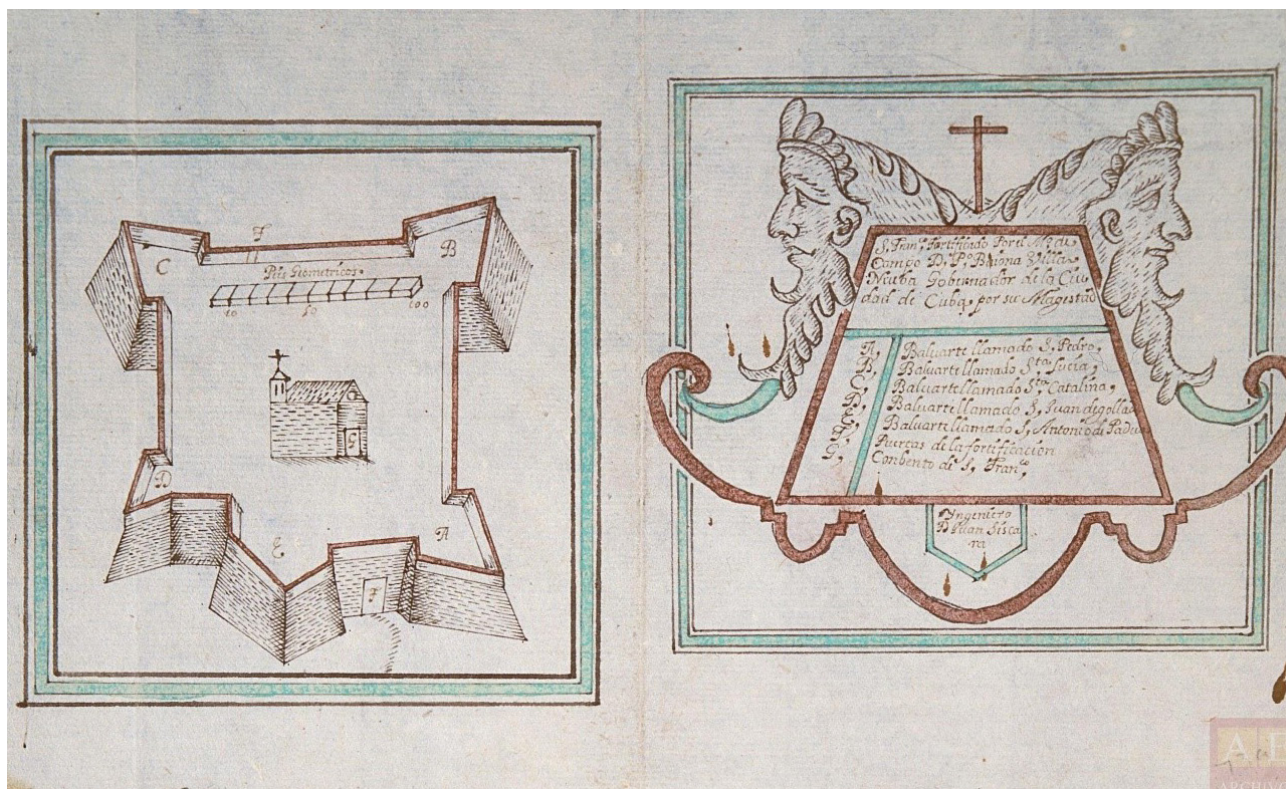


Fig. 1. Plano proyectado por Juan de Císcara para el Fuerte de San Francisco en Santiago de Cuba. 1668. Archivo General de Indias (AGI), Santo Domingo-Mapas y Planos, 64.

259

su disposición alegará la cercanía geográfica con Jamaica que alentaba el contrabando ante la necesidad de proveerse de carnes y otros productos, la perenne coacción inglesa de apoderarse de Cuba para consolidarse en el ámbito caribeño sumado a los intereses franceses de establecerse en algunos territorios marginales del área antillana. Todo ella será causa de desvelos para que el gobernador Bayona elija un sitio para el fuerte en el llamado Alto de Santa Ana, “dominándola el sitio del convento que está en el centro de ella y su figura, [...] y franquea todas las partes de la ciudad con poca diferencia a tiro de mosquete”¹².

Bajo esta disposición la traza de la fortificación correrá a cargo del ingeniero al servicio de la Corona española Juan de Císcara quien proyectará una planta cuadrada compuesta por cinco baluartes, una puerta principal y en su centro el

convento de San Francisco. Los lados interiores de su planta formarían una representación trapezoidal, a semejanza de algunos precedentes hasta ese momento en Cuba¹³. Así, lo proyectado por Císcara tendrá diferencias con la información que transmitiría el gobernador Bayona a la Corona donde comunicará la edificación con tan solo cuatro baluartes, apto “para ciudadela de una villa”¹⁴.

Finalmente, tras muchos tropiezos y la falta de caudales para tales obras se comenzará la construcción del fuerte según lo estimado por Bayona con la asistencia de 200 esclavos y 80 mulas, con un costo previsto de 30.000 pesos sin perjuicio alguno para la Corona que serían sufragados con los préstamos y donaciones de sus vecinos principales¹⁵. Según estimación del propio Bayona los trabajos debían realizarse en aproximadamente cinco meses con el objetivo

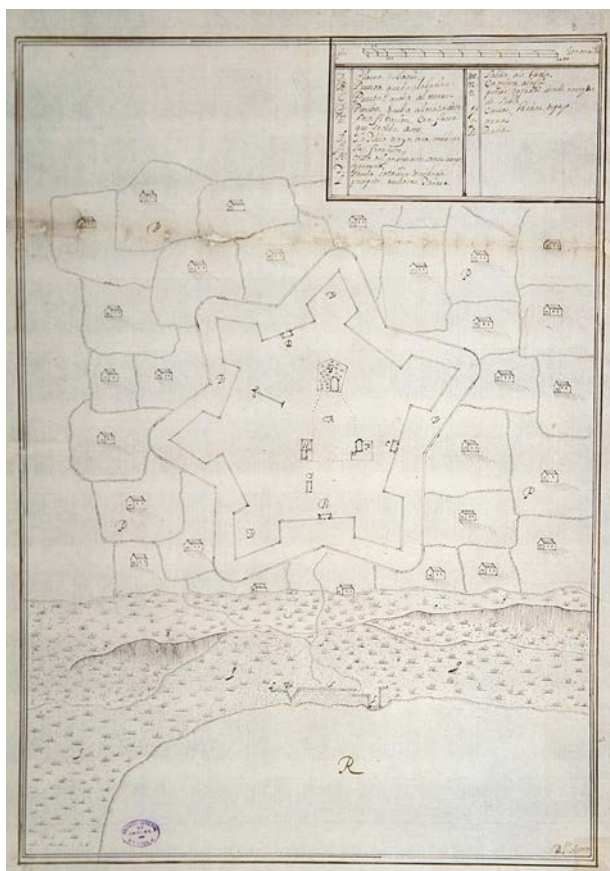


Fig. 2. Plano de la fortificación propuesta por Juan de Ciscara en Santiago de Cuba. 1668. AGI, Santo Domingo-Mapas y Planos, 63BIS.

de conseguir en el menor tiempo posible que la ciudad y sus edificios más representativos como: el cabildo, la catedral y la casa del gobernador quedasen a buen resguardo en el interior de la ciudad, y la nueva fortaleza sirviese de refuerzo o escalón interior a las ya existentes en su bahía¹⁶.

En un contexto caribeño plagado de amenazas, el ambicioso proyecto santiaguero lejos de representar a una villa arruinada según la idea que era transmitida continuamente a la Corona por obispos y gobernadores, revelará el sumo interés de sus pobladores principales en preservar de los intereses piráticos la riqueza acumulada tras muchos años de ejercer las actividades contrabandistas con el resto de colonias holandesas e inglesas¹⁷.

A semejanza de las circunstancias transcurridas en la construcción del castillo de San Pedro de la Roca bajo el cuidado del gobernador Pedro de la Roca, donde la celeridad y la falta de asistencia profesional en los trabajos tendrían como resultado graves desperfectos técnicos y estratégicos. En el caso actual se reprochará al gobernador Bayona que el emplazamiento del fuerte no se ajustaba a las normas establecidas por los tratadistas militares, y que los materiales empleados para su cimentación no le otorgaban la solidez recomendada en dichas estructuras defensivas. Asimismo, se pondrá en tela de juicio la labor realizada por Bayona, quien al finalizar su mandato, en mayo de 1670, rendirá cuentas en su residencia sobre las decisiones tomadas al no conseguir terminar la edificación de la fortaleza¹⁸. Su sucesor al frente de la plaza de Cuba, Andrés de Magaña, por su parte se lamentará de que este fuerte era de, "(...)poca o ninguna defensa (...)que además de no ser sitio conveniente está en sus principios y sin terraplenes y por dos partes rendido"¹⁹.

260

La construcción será estimada "pese a la necesidad defensiva de la plaza" de poco interés al no estar terminada y prescindir de suministros básicos en caso de hacer frente a cualquier ataque, insistiendo el gobernador Magaña en la necesidad de su destrucción. Frente a tales opciones la Corona recomendará como solución que debía de construirse un aljibe en la parte "más a propósito" del interior del fuerte con el propósito de compensar la falta de agua de su guarnición²⁰. Tras los sucesos del fuerte terremoto de 1678 que causará la ruina en buena parte de las principales defensas de la ciudad, en particular el convento que albergaba el fuerte, su cenobio será reconstruido adosado a las cortinas de su estructura, lo que atentarán posteriormente en su perdurabilidad.

En 1683 el cabildo eclesiástico de la ciudad de conjunto con el gobernador entonces, Gil Correoso, solicitarán oportunamente a la Corona

tras la amenaza de ataque del pirata francés Lorencillo mandase los caudales necesarios para perfeccionar las obras del fuerte o castillo en vista de, “lo mucho que importa este fuerte o castillo como por las noticias adquiridas de que el enemigo francés pretende cometer esta plaza y ser la que está más cercana a los franceses que tiene poblaciones en la Isla de Santo Domingo, y a los ingleses de Jamaica y con la batida de enemigos por tan contiguos: Suplicamos a V.M. se sirva de mandar aprobar lo obrado por dicho Gobernador y que se perfeccione y acabe y se socorra esta ciudad”²¹. No obstante, de las numerosas demandas transcurrirán tiempos de crisis para la Monarquía hispana tras las bajas remisiones de metales de Nueva España y Perú, que influirán directamente en que los envíos del situado a la plaza de Cuba durante estos años sean escasos, llegando a pasar algunos años en que no se reciban para el mantenimiento de las obras defensivas ni el pago de la guarnición de la plaza²².

Cuando en mayo de 1689 tome posesión del gobierno de la ciudad Juan de Villalobos encontrará en crisis total todo el sistema defensivo de la urbe suroriental. A tan solo cuatro décadas de establecidas, las fortificaciones en el entorno de la bahía junto con el castillo de San Francisco se encontraban en un estado ruinoso. En vista de conseguir reactivar la defensa de la plaza, y en especial el castillo de la ciudad, dictará las directrices encaminadas a levantarlo nuevamente, demoler la bóveda de la iglesia contigua que permitiría ganar en espacio para la plaza de armas, promover la construcción de cuarteles, un almacén de artillería y aljibes; así como desmantelar todas las casas contiguas a fin de que su entorno quedase en espacio abierto para mayor poder de maniobras, y poder destinar 12 soldados del presidio para la custodia y guardia del castillo de entre las compañías de la plaza²³. La materialización de tales mejoras debían cubrir unos 45.000 pesos, suma considerable que obligó a los miembros

de la Junta de Guerra de Indias a meditar la cuestión de la permanencia del castillo según los cálculos de su reforma para que estuviese a punto²⁴.

Durante la gestión de los sucesivos gobiernos de Sebastián de Arancibia (1692-1698) y Mateo Palacios Saldurtum (1698-1700), si bien se concebían esfuerzos por llevar adelante el proyecto iniciado por Villalobos surgirá el debate en torno al estado lamentable que presentaba la edificación y su ubicación desfavorable en medio de una colina que supeditaba el grueso de sus muros en cinco pies de alto, que en opinión del gobernador Palacios, lo más acertado era construir un nuevo fuerte en el llamado Alto de Santa Ana, alejado de las casa aledañas y con independencia de acción para acometer la defensa en caso de hacer frente a alguna agresión²⁵.

3. RUINA Y ABANDONO

Al iniciar el siglo XVIII y tras el cambio dinástico en la metrópoli en virtud del Tratado de Utrecht, el puerto santiaguero se verá beneficiado con cierta apertura comercial al ser escogido para una de las sedes de las factorías inglesas. Lo que influirá en que la ciudad crezca demográfica y económicamente²⁶. Como resultado el castillo de San Francisco será mudado según las indicaciones en el intento de reforzar sus defensas y mejorar las condiciones de estancia de su tropa.

En 1712 será reconocido dentro de la relación que el gobernador Pedro Ferrer enviará al Consejo de Guerra de Indias dando razón de los medios, pertrechos y municiones de la plaza de Santiago de Cuba²⁷. Con relación a la guarnición del castillo el propio Ferrer hará constar que debido a la demora de hasta dos años en el pago del situado procedente de Nueva España era cuestión imposible mantener una dotación fija en cada uno de los puestos pagándoles un mero socorro mensual por sus servicios, de ahí que en general las cifras no pasasen de 240 infantes²⁸.

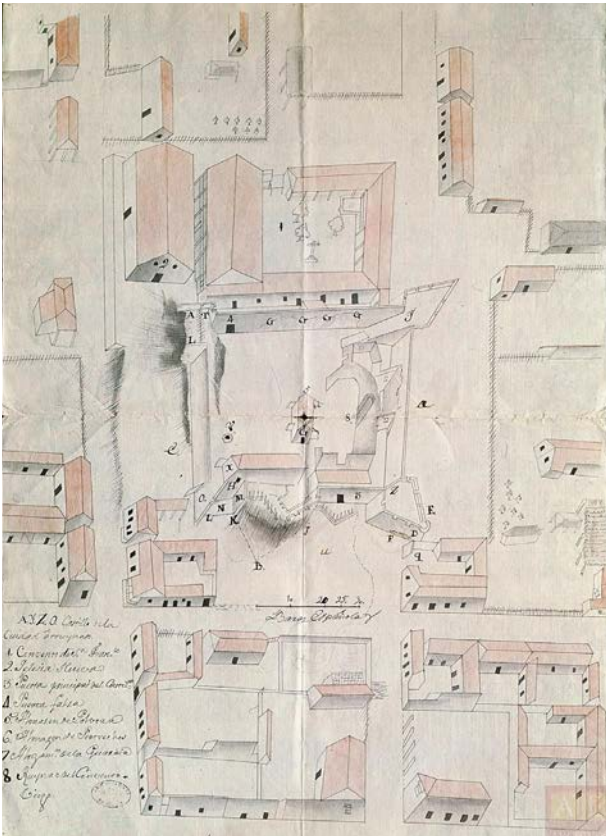


Fig. 3. Plano del castillo de San Francisco y sus contornos en Santiago de Cuba. 1729. AGI, Santo Domingo-mapas y planos, 15.

No obstante, y pese a la ruina que padecía el castillo desde algunas décadas, cumplía un objetivo puntual como defensa interior de la ciudad en caso de cualquier agresión enemiga y la vigilancia del comercio ilícito, pues el resto de fortificaciones se encontraban ubicadas a una distancia de casi dos leguas. Así, en 1730 finalmente serían reparadas sus principales estructuras —las brechas, los baluartes arruinados, el almacén de pólvora y otro de pertrechos— como estrategia de fortalecer el poder oficial ante las amenazas externas y el fenómeno local del contrabando²⁹.

A tono con las profundas tensiones políticas entre España e Inglaterra que darán inicio a la guerra de la Oreja de Jenkins o del Asiento entre los años 1739-1741, el departamento orien-

tal y en particular Santiago de Cuba, se verán amenazados por un inminente ataque inglés dirigido por el Contralmirante Edward Vernon. Ante tal coyuntura el gobernador Cagigal de la Vega ejecutará importantes reparos en todas las defensas de la plaza, especialmente en las fortificaciones y atrincheramientos fuera de Santiago a fin de evitar la llegada del enemigo por la costa suroriental³⁰. En esta ocasión no se refieren noticias sobre el castillo de San Francisco, entendiéndose por sus autoridades por aquella época como un inmueble inútil en tanto que, si los atacantes llegaban a la ciudad, por tierra o por mar, el castillo no serviría de ciudadela³¹.

Pese a las consideraciones anteriores, en 1746, vería la luz otro nuevo proyecto de la mano del ingeniero Isidro José Limonta con modificaciones y mejoras en la ampliación de sus cuarteles para el alojamiento de tropas, tras la ampliación de obras por el traslado del convento contiguo. Se entendía que con las mejoras del castillo se daría cabida a una mayor cantidad de efectivos con que hacer frente a la defensa interior de la ciudad, y un mejor control del contrabando que era trasladado por diversas rutas hasta la costa³².

Según el reglamento elaborado en 1753 por el virrey novohispano, Conde de Revillagigedo, para su aplicación en la guarnición de la plaza de Santiago de Cuba el uniforme de los oficiales del castillo de San Francisco, “habrá de ser de carro de oro azul, que diga con el color del paño del de la tropa, con un galón a la mosquetera al canto, y el que corresponde a vueltas, y tapas de la casaca, y lo mismo tendrán las chupas, respecto a los excesivos calores que hacen en aquella región, estas serán coloradas de seda, y las medias blancas”³³.

Durante la visita de Pedro Morell de Santa Cruz en 1757, ya en calidad de obispo de Cuba, como parte de su periplo eclesiástico por los principales territorios de la isla, dejaría una interesante

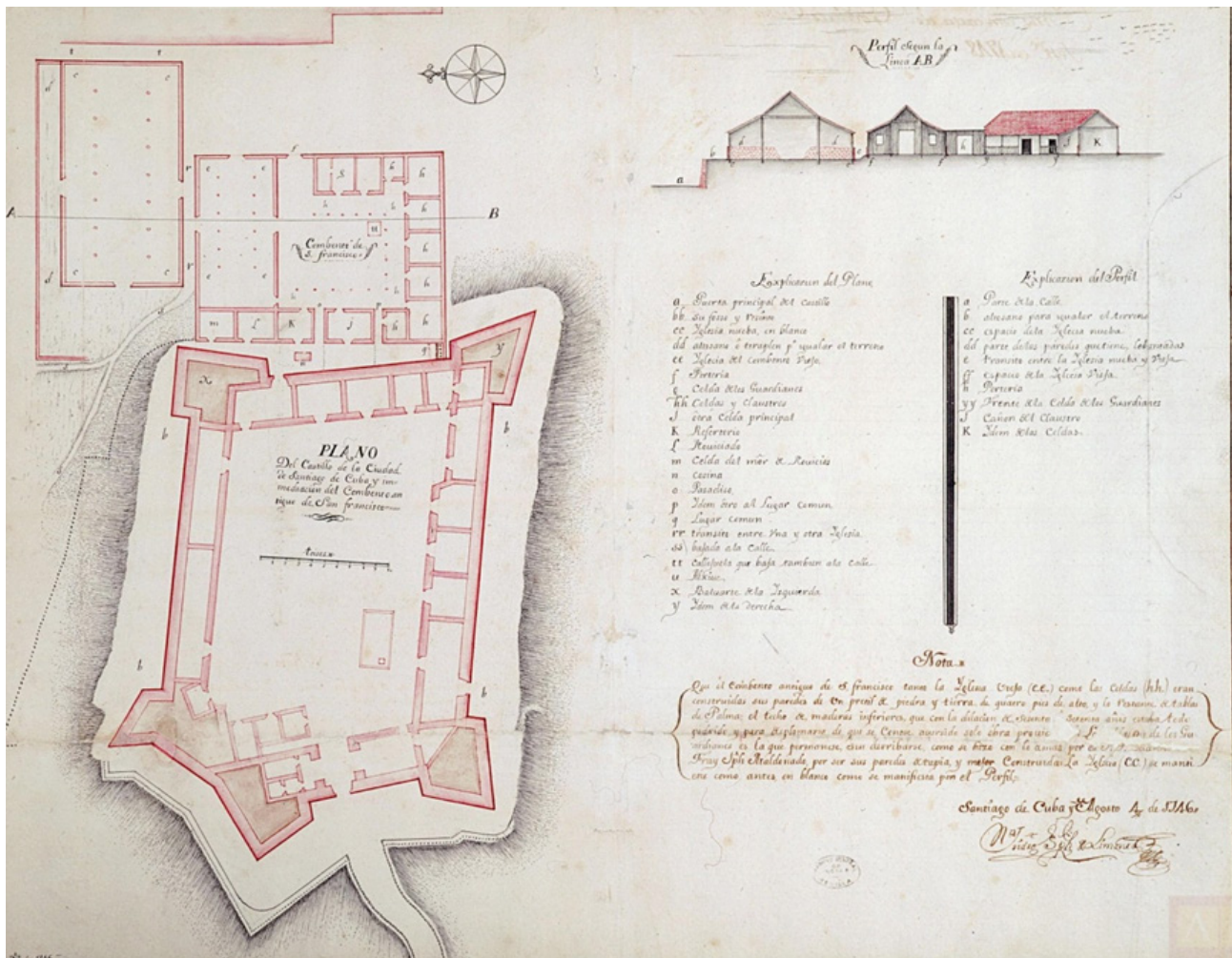


Fig. 4. Plano del castillo de la ciudad de Santiago de Cuba en las inmediaciones del antiguo convento de San Francisco. 1746. AGI, Santo Domingo-mapas y planos, 220.

crónica de la ciudad y sus aspectos más representativos destacando la privilegiada posición del castillo de San Francisco y su estrecha relación con la urbe. Al respecto añadiría, “hay en ella tres plazas y en el centro un castillo que la domina, juntamente a la bahía; se compone de 44 calles, 133 cuadras, 338 casas de teja y 405 de paja”³⁴.

A más de un siglo de haberse edificado el castillo, y en medio de serias polémicas, tras varias reparaciones en la primera mitad del siglo XVIII que intentarían recuperar un enclave tan ventajoso para la ciudad, en 1766 tras el fuerte terremoto en Santiago de Cuba será convertido

en ruinas³⁵. En medio de tan compleja realidad local el entonces gobernador Marqués de Casa Cagigal demandará al gobernador general la presencia de ayuda especializada para evaluar los daños ocasionados tras el sismo y conseguir un proyecto sólido de rehabilitación para tan importante edificio de la ciudad. Ante tal propósito acudiría a la ciudad el ingeniero Francisco Suarez Calderín, quien tras analizar el entorno y la precaria situación de sus estructuras propondrá una remodelación con base a reconstruir y organizar los cuarteles de los flancos este, oeste y norte del castillo, para una mejor distribución del alojamiento de tropas, sala de armas, pri-

sión en el lado norte y una estancia para cocina al exterior del baluarte de entrada; los flancos restantes, este y oeste, servirían como almacenes de víveres, pertrechos y oficinas³⁶. Según la propuesta de Calderín, el castillo debía ejercer función auxiliar como almacén de pertrechos y prisión, en vista que los desperfectos originales en su edificación y los materiales utilizados atentaban contra la estabilidad de la edificación.

En tiempos tan difíciles para la ciudad el gobernador expresaría en su informe a la Corona, “el 25 condolido de la desgracia y desdichas de este pueblo, expedí auto en que mande pasar testimonio al ayuntamiento para que en cabildo abierto, me propusiesen los arbitrios que considerasen más útiles, y que fuesen menos gravosos a la Real Hacienda para la subsistencia de esta ciudad y sus defensas tan importantes a la Corona”³⁷. Finalmente en acuerdo sobre las obras de renovación del castillo se negociará que su monto no sobrepasase los 80.393 pesos, gracias al ahorro de materiales, la aportación de sus vecinos con mulas y bueyes, el trabajo de los esclavos de la mina de Santiago del Prado, forzados y prisioneros³⁸.

Tras casi dos años de trabajos culminarán los trabajos de renovación del castillo según la comunicación oficial que enviará el gobernador Esteban Olóriz al Capitán General Antonio María Bucarelli, en agosto de 1770, donde además de dar por finalizadas las obras, expresará su desacuerdo por la ubicación que ocupaba el edificio frente a los escasos servicios que prestaba a la defensa de la villa³⁹. Siguiendo tales criterios y a tono con el perfeccionamiento realizado en las principales fortificaciones de su bahía, y en especial tras las mejoras del castillo del Morro⁴⁰. A partir de 1776 serán abandonadas sus edificaciones, salvando sus principales instalaciones que pasarán a servir como, “parque y cuartel general de tropas, ordenando y distribuyendo los auxilios que puedan franquear, y que todas necesiten, reservando en sí, los almacenes y tropas”⁴¹.

De esta forma se daba fin al adverso recorrido del castillo que desde sus inicios será marcado con el signo de una construcción defectuosa, que lejos de representar una garantía de seguridad para la ciudad significará una carga fiscal para sus vecinos y la hacienda real a partir de los muchos gastos ocasionados en sus numerosas reparaciones y el pago de su guarnición desde fines del siglo XVII.

4. REFLEXIONES FINALES

La dinámica del espacio atlántico marcará los destinos de la América hispana, vertebrando a través del océano un vasto imperio colonial en el siglo XVI. Como consolidación del poderío alcanzado por España, el establecimiento de las villas portuarias vendrá a significar un papel primigenio, donde se conectarán diferentes elementos internos y externos, que responderán a las premisas imperiales, y determinarán el ideal de ciudad, mediante una política oficial que tomará como referencias las condiciones geográficas en estrecha relación con el potencial estratégico.

En este sentido, la construcción del castillo de San Francisco en el interior de la ciudad de Santiago de Cuba reflejará desde sus inicios la mala praxis en su edificación, en tanto siquiera los continuos esfuerzos por perfeccionar sus estructuras a lo largo del siglo XVIII le salvarían de su ruina y abandono, especialmente tras el terremoto de 1766. La significativa corrupción administrativa de sus gobernadores, supondría para Santiago de Cuba un complejo panorama sociopolítico, en consecuencia, de su aislamiento económico y político con graves implicaciones más allá de sus fronteras. Aun cuando su resguardo o abandono significaría toda una discusión para el conjunto de ingenieros militares con responsabilidades en el perfeccionamiento defensivo de la ciudad⁴²; bien es cierto que la existencia de proyectos prioritarios en Nueva España, Cartagena de Indias y La Habana restarían importancia a las construcciones defensivas santiagueras dentro de la órbita caribeña de la Monarquía hispana.

NOTAS

- ¹RAMOS ZUÑIGA, Antonio. "La fortificación española en Cuba, siglos XVI-XIX". *Atrio. Revista de Historia del Arte* (Sevilla), 5 (1993), pág. 50.
- ²GUTIÉRREZ, Ramón. *Fortificaciones en Iberoamérica*. Madrid: El Viso, 2005, págs. 24-26.
- ³MARCHENA FERNANDEZ, Juan. "El poder de las piedras del Rey. El impacto de los modelos europeos de fortificación en la ciudad barroca americana". En: MORENO MENDOZA, Arsenio (Coord.). *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, pág. 1048.
- ⁴Nos referimos a las fundaciones de las colonias norteamericanas y la toma de Jamaica por Inglaterra, Aruba y la Guayana por Holanda, y Saint Domingue por Francia. Ver: MCFARLANE, Anthony. *El Reino Unido y América: La Época Colonial*. Madrid: Mapfre, 1992; WEBER, David J. *The Spanish Frontier in North America*. New Haven and London: Yale University Press, 2009; MARTINEZ SHAW, Carlos y ALFONSO MOLA, Marina. *Europa y la expansión del Nuevo Mundo*. Madrid: Síntesis, 1999 y VOGEL, Hans. *Holanda y América*. Madrid: Mapfre, 1992.
- ⁵MORALES, Alfredo J. "Cuba y Jamaica. Conflictos en el Caribe". En: CRUZ FREIRE, Pedro y LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. (Coords.), *Ingeniería e Ingenieros en la América Hispánica. Siglos XVIII y XIX*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017, págs. 13-28.
- ⁶PADRÓN REYES, Lilyam. "Santiago de Cuba: del abandono al perfeccionamiento en su sistema defensivo, siglos XVII-XVIII". *Iberoamérica Social* (Sevilla), 2 (2008), pág. 47.
- ⁷Ver: TURNER BUSHSNELL, Amy. "Gates, Patterns al Peripheries". En: DANIELS, Christine y KENNEDY, Michael V. (Eds.). *Negotiated empires: centers and peripheries in the Americas, 1500-1820*. New York & London: Routledge, 2002, págs. 15-28.
- ⁸Ver: LÓPEZ RODRÍGUEZ, Omar. *El Castillo del Morro: San Pedro de la Roca de Santiago de Cuba. Una pieza excepcional del Caribe Fortificado*. Santiago de Cuba: Asociación Amigos del Castillo de Montjuic, Ministerio de Defensa de España y Oficina del Conservador de la ciudad de Santiago de Cuba, 2017.
- ⁹Archivo General de Indias (AGI). Escribanía de Cámara, 85A. *Comunicación de Pedro de Bayona para la reedificación de las defensas de la ciudad*. Santiago de Cuba. 01/08/ 1664.
- ¹⁰CASTILLO MELENDEZ, Francisco. *La defensa de la isla de Cuba durante la segunda mitad del siglo XVII*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Diputación de Sevilla, 1986.
- ¹¹AGI. Escribanía de Cámara, 85A. *Bando del gobernador Pedro de Bayona*. Santiago de Cuba. 01/08/1664.
- ¹²AGI. Santo Domingo, 455. *Pedro de Bayona a la reina sobre la construcción del fuerte en el interior de la ciudad*. Santiago de Cuba. 13/06/1668.
- ¹³Nos referimos a los ejemplos de San Salvador de la Punta con la disposición de un trapecio abaluartado irregular adaptado al terreno, tanto en el proyecto de Antonelli como de Cristóbal de Roda en 1595. Véase RAMOS ZUÑIGA, Antonio. *La Ciudad de los Castillos. La Habana: Asociación Cubana de Amigos de los Castillos*, 2020, págs. 48-51.
- ¹⁴CASTILLO MELENDEZ, Francisco. *La defensa...* Op. cit., págs. 406-407.
- ¹⁵AGI. Santo Domingo, 455. *Pedro de Bayona a la reina*. Santiago de Cuba. 16/07/1668.
- ¹⁶CASTILLO MELENDEZ, Francisco. *La defensa...* Op. cit., págs. 407-408.
- ¹⁷Ver: ZAMBRANO PÉREZ, Milton. "Piratas, piratería y comercio ilícito en el Caribe: la visión del otro (1550-1650)". *Historia Caribe* (Barranquilla), 12 (2007), págs. 23-56.
- ¹⁸AGI. Escribanía de Cámara, 85A. *Residencia de Pedro de Bayona, gobernador y capitán de guerra de Santiago de Cuba, por Andrés Magaña, su sucesor*. 1669.
- ¹⁹AGI. Santo Domingo, 455. *Andrés Magaña, gobernador de Cuba a la reina*. Santiago de Cuba. 18/03/1671.
- ²⁰AGI. Santo Domingo, 874. *Reales Órdenes dirigidas a las autoridades del distrito de la Audiencia*. Isla de Santo Domingo, Santo Domingo. 02/09/1675.

- ²¹AGI. Santo Domingo, 456. *El cabildo eclesiástico de Santiago de Cuba al rey*. Santiago de Cuba. 23/12/1683.
- ²²Véase: REICHERT, Rafal. *Sobre las olas de un mar plateado. La política defensiva española y el financiamiento militar novohispano en la región del Gran Caribe, 1598-1700*. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, págs. 69-75.
- ²³AGI. Santo Domingo, 456. *Juan de Villalobos al rey*. Santiago de Cuba. 09/08/1690.
- ²⁴Ibidem.
- ²⁵AGI. Santo Domingo, 456. *Mateo de Palacios al rey*. Santiago de Cuba. 22/06/1699.
- ²⁶Véase: PORTUONDO ZÚÑIGA, Olga. *El Departamento Oriental. 1510-1868: dos temas de historia económica*. Santiago de Cuba: Editorial Santiago, 2012.
- ²⁷AGI. Santo Domingo, 408. *Pedro de Ferrer, gobernador de Cuba da razón de las armas, municiones y pertrechos existentes en la plaza*. Santiago de Cuba. 16/08/1712.
- ²⁸Ibidem.
- ²⁹AGI. Indiferente, 1884. *Relación de Pedro Jiménez, gobernador de Cuba acerca del estado de las fortificaciones de Cuba*. Santiago de Cuba. 19/05/1730.
- ³⁰LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. "La defensa de Santiago de Cuba al ataque de Vernon de 1741: Principios de fortificación para la Guerra en el Caribe". *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 76 (2019), págs. 177-207.
- ³¹LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. "La fortificación de campaña en Cuba durante la guerra del Asiento: la definición de un modelo defensivo en el Caribe hispano". *Revista de Indias*, 81-282 (2021), págs. 345-374.
- ³²GARCIA DEL PINO, César. *Corsarios, piratas y Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009, págs. 98-99.
- ³³AGI. Santo Domingo, 2110. *Reglamento para la guarnición de La Habana, castillos y fuertes de su jurisdicción*. Santiago de Cuba y San Agustín de la Florida. México. 08/04/1753.
- ³⁴MORELL DE SANTA CRUZ, Pedro. *La visita eclesiástica*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985, pág. 139.
- ³⁵AGI. Santo Domingo, 1206. *Fernando Cajigal, gobernador de Cuba al rey tras lo acontecido en la villa con el fuerte terremoto y las medidas tomadas*. Santiago de Cuba. 31/07/1766.
- ³⁶CRUZ FREIRE, Pedro. "Francisco Suarez Calderín y la renovación del castillo de San Francisco de Santiago de Cuba". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 4 (2013), págs. 90-91.
- ³⁷AGI. Santo Domingo, 1206. *Fernando Cajigal, gobernador de Cuba al rey sobre el terremoto en Santiago de Cuba y las medidas tomadas*. Santiago de Cuba. 31/07/1766.
- ³⁸AGI. Cuba, 1049. *Francisco Calderín al gobernador general de la isla sobre los costos del castillo de San Francisco en Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba. 19/01/1768.
- ³⁹AGI. Cuba, 1050. *Esteban de Oloriz al gobernador general Antonio María Bucarelli sobre las obras del castillo de San Francisco*. Santiago de Cuba. 17/08/1770.
- ⁴⁰Ver: LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. "Crame, Cermeño y la reforma del Morro de Santiago de Cuba (1766-1767)". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 19 (2021), págs. 88-101.
- ⁴¹AGI. Cuba, 1230. *Relación del estado en que se halla la Plaza de Santiago de Cuba con las demás adyacentes Baterías y Defensas*. Santiago de Cuba. 30/04/1778.
- ⁴²LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. "Alejandro O'Reilly y el ingeniero Beltrán Beaumont en Santiago de Cuba: causas y principios de un proyecto de fortificación frustrado (1764-1766)". *Temas Americanistas* (Sevilla), 46 (2021), págs. 396-421.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LOS CONJUNTOS FERROVIARIOS DESARROLLADOS EN EL SURORIENTE CUBANO

THE RAILWAY SETS DEVELOPED IN THE CUBAN SOUTHEAST

Resumen

La introducción del ferrocarril en el suroriente cubano debido al desarrollo de las industrias mineras y azucarera en el siglo XIX, ha propiciado la presencia de un patrimonio conformado por un sistema ferroviario de valor cultural, destacando su arquitectura. El trabajo que se expone presenta una caracterización teórica-gráfica de los conjuntos ferroviarios desarrollados en la región, para elevar su reconocimiento y estimular la toma de conciencia para su conservación.

Palabras clave

Arquitectura, Conjuntos, Ferrocarril, Patrimonio.

Frank Ernesto Villarreal Quevedo

Empresa de Diseño e Ingeniería
Guantánamo, Cuba.

Arquitecto. Máster en Hábitat y Medio Ambiente en Zonas Sísmicas. Proyectista en Empresa de Diseño e Ingeniería de Guantánamo, Cuba. Actualmente desarrolla su formación doctoral en el área del Patrimonio Cultural.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 01/IX/2021
Fecha de revisión: 26/IV/2022
Fecha de aceptación: 17/V/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

The introduction of the Railroad in southeastern Cuba due to the development of the mining and sugar industries in the 19th century has led to the presence of heritage made up of a railway system of cultural value, highlighting its architecture. This paper presents a theoretical-graphic characterization of the railway sets developed in the region to raise their recognition and stimulate awareness for their conservation.

Keywords

Architecture, Heritage, Railway, Sets.

Lourdes Magalis Rizo Aguilera

Universidad de Oriente, Cuba.

Arquitecta. Doctora en Ciencias Técnicas. Profesora Titular Disciplina Diseño Urbano y Arquitectónico, Facultad de Construcciones, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.

ORCID Frank Ernesto Villarreal Quevedo:
0000-0002-0396-2585
ORCID Lourdes Magalis Rizo Aguilera:
0000-0003-1763-7684

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0021>

LOS CONJUNTOS FERROVIARIOS DESARROLLADOS EN EL SURORIENTE CUBANO

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, el estudio y preservación del patrimonio edificado en Cuba, ha sido una tarea de notable sensibilidad y preocupación para los profesionales de la arquitectura. El eje del trabajo se ha enfocado en el reconocimiento y puesta en valor del legado cultural tan diverso y complejo que atesora el país. Las investigaciones desde la academia han procurado dotar importancia al conocimiento de la historia y la herencia cultural local en cualquier contexto¹.

En el país existen importantes estudios del patrimonio ferroviario². Los resultados alcanzados hasta el momento evidencian la capacidad adquirida en años de investigación, así como la voluntad de reconocer sus valores y significado como expresión cultural de la nación. Sin embargo, aún se aprecian vacíos historiográficos y tipológicos relacionados con la arquitectura vinculada al ferrocarril, fundamentalmente en la región suroriental de Cuba; conformada en la actualidad por los territorios Santiago de Cuba, Guantánamo y Granma.



Fig. 1. Cuba Railroad Co. Almacén que forma parte del conjunto de la Estación de Ferrocarril de Manzanillo. Actual provincia Granma. Cuba. 1910. Estado actual. Fotografía: Autores.

El sistema ferroviario desarrollado en el suroriente cubano, cuyo mayor auge estuvo comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX; contó con varios conjuntos, edificaciones asociadas y elementos auxiliares vinculados a la reparación de vías e infraestructuras. Todo el acervo que hasta la actualidad ha persistido, enriquece el Patrimonio Industrial de la Nación³. No obstante, sus estados de integridad presentan signos de deterioro y transformación.

**LEYENDA**

- Estaciones principales
- Talleres contenidos en las estaciones principales
- Talleres ferroviarios
- Línea férrea

Fig. 2. Inventario de los principales conjuntos ferroviarios existentes en el suroriente cubano. Mapa. Elaboración de los autores.

La investigación que se presenta parte desde la necesidad de estudiar y reconocer las características del funcionamiento de los conjuntos ferroviarios desarrollados en el suroriente cubano durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX; considerando sus elementos constitutivos a partir de la relación entre ellos y con su entorno inmediato.

Los resultados que se aportan están encaminados a completar la visión historiográfica de la arquitectura ferroviaria del suroriente cubano. Sustentan el desarrollo de acciones para el reconocimiento, protección y conservación de este patrimonio. A su vez resulta válido destacar el análisis de los conjuntos ferroviarios como enclaves importantes a nivel urbano, que posibilita la creación de nuevas relaciones funcionales respecto a la ciudad y el territorio.

2. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO EMPLEADO

El procedimiento metodológico definido, presenta como resultado principal la caracterización de los conjuntos ferroviarios a partir de: la

observación de la realidad contextual, la conformación del inventario general, la definición del sistema de estudio y desarticulación de sus componentes, así como las características tipológicas de los mismos. Permite determinar el comportamiento de los conjuntos como base del funcionamiento del sistema ferroviario.

El desarrollo de un inventario general posibilita ubicar el objeto de estudio dentro del contexto de introducción de los primeros ferrocarriles en el suroriente de Cuba. Para ello se definen criterios como: la correspondencia al período histórico definido, la existencia de suficiente base documental con aportes significativos, así como el trabajo de campo que valida la información obtenida⁴.

Se corrobora un total de 18 conjuntos ferroviarios, de ellos 7 constituyen estaciones y 11 representan los talleres ferroviarios, algunos asociados a las estaciones o como elementos independientes. Esto permitió definir una muestra de estudio de 12 conjuntos que se consideraron válidos para los análisis, teniendo en cuenta: su existencia física, la base documental,

el mantenimiento de su función principal y la integridad de los exponentes más significativos. De esta muestra: 11 conjuntos existen actualmente, 9 mantienen su función original, 7 presentan transformaciones en su integridad; en tanto, 5 conservan sus atributos patrimoniales.

Como primera etapa, se desarrolla el estudio de la relación entre la arquitectura y el contexto económico, político, social y cultural de la época. Está determinado por el período que abarca la etapa de introducción del ferrocarril en el suroriente cubano desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. La segunda etapa se desarrolla a partir de la definición del sistema de estudio, en este caso el ámbito físico-espacial que abarcó el ferrocarril en el suroriente cubano, lo que permitió el desarrollo de conjuntos ferroviarios. Finalmente, como tercera etapa se desarrolla la caracterización. El análisis se realiza a partir del uso de las variables de estudio: emplazamiento y relación con el contexto inmediato, así como el comportamiento planimétrico-espacial. Permite definir los tipos arquitectónicos, las regularidades y particularidades de los conjuntos ferroviarios desarrollados en el suroriente cubano.

3. RESULTADOS OBTENIDOS

3.1. La arquitectura ferroviaria y su relación con el contexto económico, político, social y cultural de la época

La incorporación efectiva del ferrocarril a América Latina se produce en el momento de expansión comercial y flujo de capitales de los países industrializados hacia el continente, por los principales países proveedores como Gran Bretaña, Francia, Bélgica y Estados Unidos entre 1825 y 1940⁵.

Cuba, pionera en la incorporación del ferrocarril en América Latina, inaugura el primer tramo el 19 de noviembre de 1837, desde La Habana a

Bejucal, y un año después su continuación hasta Güines⁶. El desarrollo ferroviario posibilitó el rápido traslado de mercancías, apreciándose un aumento de la actividad ferro-portuaria y “se introdujeron nuevas tipologías arquitectónicas que dieron respuesta a los requerimientos tecnológicos, funcionales y estéticos de este sistema de transporte”⁷.

En la primera mitad del siglo XIX, el Departamento Oriental⁸ fue escenario de una activa vida económica, donde la jurisdicción santiaguera tenía condiciones para haber dispuesto de un ferrocarril antes que otras regiones. Se vivía un período de prosperidad, “pero estos años de bonanza fueron seguidos por casi una década de penuria ocasionada en lo fundamental por las dificultades comerciales del café”⁹. Posteriormente, la región comienza a sentir los efectos vivificantes de la reanimación económica, y el avance de la tecnología ferroviaria permite superar los obstáculos naturales que antes parecían insalvables. La extensión del régimen de plantación que florecía en la recién estrenada tenencia de gobierno de Guantánamo¹⁰, segregada de Santiago de Cuba; competía por los progresos de su economía azucarera y cafetalera.

A partir de 1829 se produjo el resurgimiento de la minería en la región, que aumentó el espectro económico del Departamento Oriental, trayendo consecuencias sensibles en la ampliación de la actividad portuaria santiaguera, en el mejoramiento ambiental y urbano y en la cadena minería-almacén-puerto¹¹. El territorio Santiago de Cuba destaca debido al número de líneas férreas. El primero fue el ferrocarril de El Cobre a Punta de Sal¹², vinculado a la minería. Su construcción comenzó en julio de 1843 y fue terminado en noviembre de 1844¹³, con lo cual cubría una distancia de 14,5 Km entre la bahía y las minas de la villa El Cobre.

Se desarrollaron otras líneas ferroviarias vinculadas al transporte del azúcar y el servicio público¹⁴.

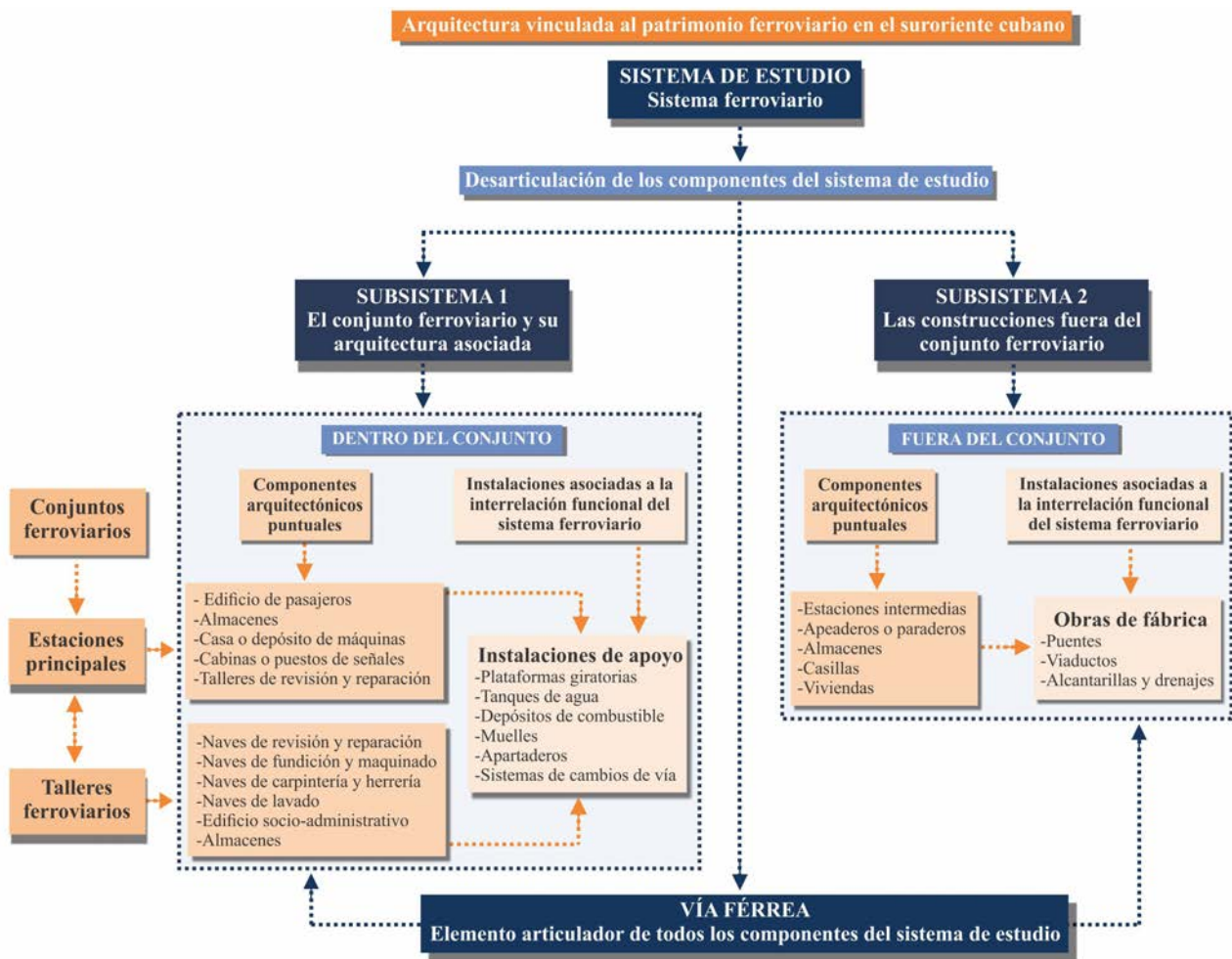


Fig. 3. Composición del sistema de estudio de la arquitectura vinculada al patrimonio ferroviario en el suroriente cubano. Esquema síntesis. Elaboración de los autores.

El ferrocarril de Sabanilla a Maroto (1859); constituye el más importante de todos los existentes en Santiago de Cuba, debido a que fue el de mayor extensión (33,5 Km) hasta 1866 que llegaba a San Luis. Transportaba la producción de 65 ingenios, y otros recursos de las haciendas ubicadas en el valle central santiaguero. Otro ferrocarril, el del Caney (1859) tuvo una concepción de utilidad pública, a partir de la necesidad de la burguesía santiaguera de transportarse a la zona de recreo que constituía El Caney.

Por otra parte, la construcción de cuatro ferrocarriles mineros entre 1883 y 1900, con capital

norteamericano; sirvieron para transportar el hierro de las minas existentes en la costa sur de Santiago de Cuba hasta los puertos de embarque en la bahía¹⁵. Destacan el Ferrocarril de Juraguá a la Ensenada de la Cruz (1883-1900), el Ferrocarril de la Spanish American Iron Company en Daiquirí (1889), el Ferrocarril de la Sigua Iron Company (1892); y el Ferrocarril de la Cuba Steel Ore Company (1899).

En Guantánamo, el ferrocarril se introduce para satisfacer las demandas de las actividades marítimo-mercantiles, "el influjo de la demanda económica propició la construcción de cami-

nos a la costa¹⁶. A su vez, el ferrocarril generó numerosas obras de arquitectura en la ciudad, lo cual constituyó una inyección tecnológica al crecimiento de actividades en el espacio edificado.

En la jurisdicción de Manzanillo (actual provincia Granma), desde la década del 80 del siglo XIX, la industria azucarera se transforma. Se propicia el salto de una industria manufacturada a la gran industria capitalista gracias al proceso de concentración de unidades productivas eficientes y los bajos costos de producción¹⁷. Dio origen al surgimiento de varias unidades productivas, así como la introducción del ferrocarril cuyo desarrollo respondía al esquema ingenio-puerto¹⁸.

De manera general, el ferrocarril respondió a necesidades comunes a los tres territorios: trasladar la producción azucarera, solucionar los problemas existentes de acarreo y propiciar el desarrollo e intercambio económico en la región. Las circunstancias permitieron desarrollar las diferentes soluciones técnicas y constructivas tanto del nuevo sistema ferroviario como de su arquitectura asociada.

3.2. Sistema ferroviario en el suroriente cubano

La arquitectura ferroviaria desarrollada en el suroriente cubano se manifiesta como un sistema integral, debido a la interrelación entre la infraestructura técnica, las construcciones correspondientes y el contexto en el cual se inserta. El valor de su estudio radica en entender su comportamiento como conjuntos de edificaciones que contribuyen a la evolución del sistema ferroviario en la ciudad y el territorio.

Desde esta perspectiva, el sistema ferroviario se ha desarticulado en dos subsistemas. El primero corresponde a los conjuntos ferroviarios y su arquitectura asociada, conformado por las estaciones principales y los talleres, así como los componentes arquitectónicos puntuales e instalaciones asociadas desarrolladas dentro de

los conjuntos. El segundo subsistema presenta las construcciones fuera del conjunto ferroviario, que incorpora componentes arquitectónicos puntuales y las obras de fábrica. El presente trabajo expone la caracterización del primer subsistema.

Se precisa destacar que el desarrollo del sistema ferroviario no es posible sin la presencia de la vía férrea, como elemento de infraestructura básico para su conformación, la cual debe entenderse como parte de la lógica interna de composición del sistema, donde se manifiesta a escala territorial, la linealidad y los factores de interacción del ferrocarril con otras actividades como la minería o la industria.

3.3. Los conjuntos ferroviarios en el suroriente cubano. Caracterización tipológica

En el subsistema que integra los conjuntos ferroviarios y su arquitectura asociada destacan dos tipos: la estación principal y el taller ferroviario. Ambos presentan componentes arquitectónicos e instalaciones de apoyo. Para entender su configuración y las relaciones que se establecen entre las partes del subsistema, se analiza el emplazamiento y su relación con el contexto inmediato, así como el comportamiento planimétrico y espacial de los conjuntos seleccionados en la muestra de estudio.

3.3.1. La estación principal

La estación principal constituye el conjunto de edificios e instalaciones ferroviarias dispuestas en un único predio, cuyo objetivo se basa en desarrollar una función de servicio: el transporte de personas y mercancías. Se compone de varios objetos de obra: el edificio de pasajeros, los almacenes, la casa de máquinas, los puestos de señalizaciones, tanques para agua y combustible, muelles y podía incorporar naves o talleres para la revisión del material rodante.



Fig. 4. Compañía Guantánamo Western Company. Estación de Ferrocarril. Guantánamo. Cuba. 1931. Archivo Histórico Provincial de Guantánamo. Imagen: Memoria de las Obras de la Comisión de Fomento Nacional durante el gobierno del Dr. Ramon Grau San Martín (1944-1948). Cuba: Comisión de Fomento Nacional, República de Cuba, 1948, pág. 139.

Se asume la clasificación de estación principal en función de criterios operativos, funcionales

y jerárquicos; en correspondencia con el origen y destino de los tramos de ferrocarril estudiados. En el suroriente cubano las estaciones principales fueron emplazadas en ciudades de importante desarrollo socioeconómico, donde existía un urbanismo preconcebido y en evolución; por ejemplo: Santiago de Cuba, Guantánamo, Bayamo y Manzanillo.

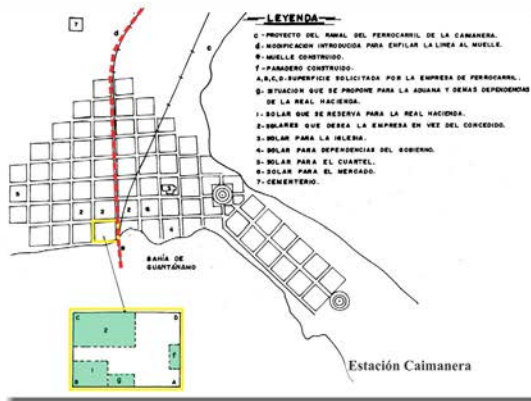
El ferrocarril tuvo que adaptarse a las preexistencias urbanas. La forma de asociación de la estación principal con los asentamientos urbanos se evidencia de tres maneras: central, lateral o perimetral¹⁹. Esta característica condiciona la estructura urbana y constituyen las posiciones más empleadas. Predomina la forma de asociación lateral²⁰.

Las estaciones principales se emplazan en manzanas grandes. Las áreas son de tipo rectangular (Santiago de Cuba, Manzanillo, Guantánamo



Fig. 5. Emplazamiento y relación con el contexto urbano de las estaciones principales en el suroriente cubano. Esquema síntesis. Elaboración de los autores.

Comportamiento planimétrico y espacial



Disposición de las plantas en las estaciones principales



1

FORMA AGRUPADA

(Disposición de los edificios según la proximidad)

2

FORMA ALINEADA

(Edificios paralelos a la vía férrea y a un mismo lado)

Fig. 6. Comportamiento planimétrico-espacial de las estaciones principales en el suroriente cubano. Esquema síntesis. Elaboración de los autores. Fotografías: Archivo Histórico Provincial de Guantánamo y Granma.

Norte) y triangular (San Luis, Bayamo, Guantánamo Sur) respectivamente, localizadas en las zonas perimetrales o centrales de los asentamientos, paralelas al eje de la vía férrea.

En cuanto a la incidencia de la topografía, las estaciones principales se localizan en terrenos llanos y otras en terrenos semillanos u ondulados. Los casos estudiados (Santiago de Cuba, San Luis, Manzanillo, Bayamo y las dos estaciones de Guantánamo) aprovechan la posibilidad que brinda la irregularidad del terreno en la organización del espacio, apreciándose la incidencia que tuvo el relieve en las respuestas formales, al adaptarse al entorno y a los requerimientos de la infraestructura ferroviaria.

En correspondencia con las características de los accesos, se emplean tres formas: peatonal público, vehicular y el acceso por la vía férrea. La solución es tratada atendiendo a la posición, forma y su relación con el espacio público. El acceso vehicular adquiere una connotación especial al formar parte del conjunto, pues se destinaba una plazoleta dentro de la estación y

frente al acceso principal del edificio de pasajeros.

Con relación al comportamiento planimétrico y espacial, en la percepción de la planta correspondiente a las estaciones principales, inciden la forma, geometría y disposición. Se evidencia una mayor representatividad de la planta de forma concentrada, con una geometría rectangular, cuadrada o triangular; estableciéndose el vínculo entre las diferentes edificaciones a través de la vía férrea.

La manera en que se dispusieron las edificaciones dentro de la planta concentrada refleja variabilidad, al manifestarse de forma agrupada y de forma alineada. Estas soluciones planimétricas responden a la manera en que cada conjunto se adaptó al área de emplazamiento. La geometría triangular o cuadrada, incide en la organización agrupada de la estación. Este agrupamiento se manifiesta debido a la proximidad de los edificios que componen el conjunto (Santiago de Cuba, San Luis, Guantánamo, Caimanera). La forma rectangular genera una



Fig. 7. Compañía Guantánamo Western Company. Talleres del Ferrocarril. Guantánamo. Área de reparaciones. Cuba. S/F. Archivo Histórico Provincial de Guantánamo.

estructuración lineal de los componentes de la estación. La linealidad se expresa a partir de la disposición de los edificios continuos y paralelos al eje de la vía férrea (Manzanillo, Bayamo).

Se evidencia la disposición de los espacios definidos por dos áreas fundamentales: un área de uso social, que garantiza el ingreso al interior de la estación y el área de servicios, que corresponde a los edificios destinados a las actividades administrativas dentro del conjunto. El área de uso social está conformada por el edificio de pasajeros y los servicios sanitarios públicos que podían estar dentro del edificio o fuera. El área de servicios está constituida por: los edificios destinados al almacenamiento de cargas, las edificaciones destinadas a la reparación, como pequeños talleres dentro de la estación, las casas de máquinas para el depósito de locomotoras, además de las instalaciones de apoyo a la actividad ferroviaria, como tanques de agua y de combustible, plataformas giratorias, cabinas o puestos de señalizaciones.

El comportamiento de la estación principal como un conjunto expresa la relación de todas las edificaciones que lo componen, independientemente de la segregación funcional en correspondencia con las actividades propias de

cada objeto. La vía férrea posibilita el estrecho vínculo de una con otra en el funcionamiento general del conjunto. A su vez, resulta válido el análisis de la misma como un importante enclave a nivel urbano que posibilita la creación de nuevas relaciones funcionales respecto a la ciudad.

3.3.2. El taller ferroviario

Los talleres ferroviarios, tienen una función principal dentro del sistema de estudio: las grandes reparaciones del material ferroviario. Para el análisis de estos conjuntos, se debe comprender que la evolución tecnológica del material rodante y los cambios en el papel que el ferrocarril desempeña como modo de transporte, han condicionado las características de estas instalaciones. Muchas han desaparecido o han sido sometidas a remodelación, a menudo cambiando de ubicación.

Un aspecto clave para comprender la génesis de los talleres radica en que se concibieron edificaciones donde la importancia de la funcionalidad predomina sobre lo estético. Muestran su desarrollo tecnológico a través de construcciones que se fueron sumando al entorno del emplazamiento, cuya carga decorativa está relacionada con la importancia de los mismos dentro del conjunto. Por tal motivo, prevalecen las estructuras metálicas a vista, utilizadas para garantizar grandes luces y altos puntales, debido a las funciones realizadas en cada nave.

La forma de asociación de estas instalaciones con los diferentes asentamientos se evidencia de tres maneras:

- Talleres que forman parte de la estación principal cuya ubicación era lateral o central (Talleres Santiago de Cuba y Talleres Bayamo).
- Talleres que constituyen conjuntos independientes ubicados dentro de la ciudad (Taller

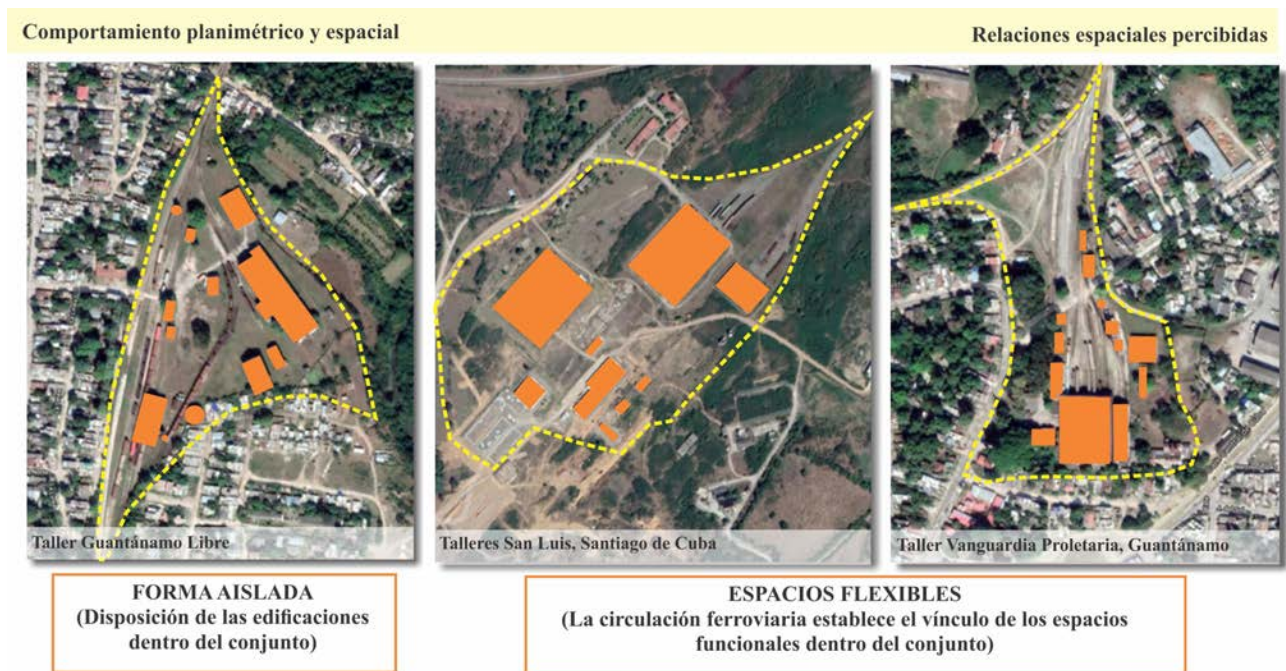


Fig. 8. Comportamiento planimétrico-espacial de los talleres ferroviarios en el suroriente cubano. Esquema síntesis. Elaboración de los autores.

Vanguardia Proletaria y Taller Guantánamo Libre, ambos dentro de la ciudad Guantánamo).

- Talleres ubicados fuera del asentamiento (Talleres San Luis).

Las áreas de emplazamiento de forma irregular condicionan las características de las manzanas y parcelas que son de grandes dimensiones.

Los esquemas planimétricos, manifiestan la visión y relaciones espaciales en los talleres, caracterizadas por presentar la vía férrea como elemento que define el comportamiento de su organización como espacios flexibles. La circulación establece el vínculo con el resto de los espacios funcionales, definidos por tres áreas: un área de uso administrativo, un área de servicios y el área habitacional; donde se edificaron viviendas destinadas a trabajadores del taller. La ubicación de las viviendas no respondía a la estructura de Company Town. Persisten algunas en la actualidad que aparecen en los talleres

de las ciudades Guantánamo y Bayamo, con deterioros y modificaciones considerables. No obstante, constituyen excelentes exponentes de la arquitectura doméstica de madera asociada a la actividad ferroviaria en la región de estudio.

El área de uso administrativo estaba conformada por el edificio socio-administrativo, que contaba con: oficinas, enfermería, almacenes y puesto de mando. El área de servicios estaba constituida por: los edificios para la revisión y reparación de trucks²¹, casillas²², jaulas y locomotoras; las edificaciones destinadas a la fundición y maquinado del material rodante; los talleres de carpintería, herrería y laminado; las naves de lavado, además de las instalaciones de apoyo a la actividad ferroviaria, como tanques de agua y combustible, entre otras.

De manera general, el estudio de las estaciones y talleres define el comportamiento tipológico de los conjuntos ferroviarios a partir de una planta de tipo concentrada, con tres sub-

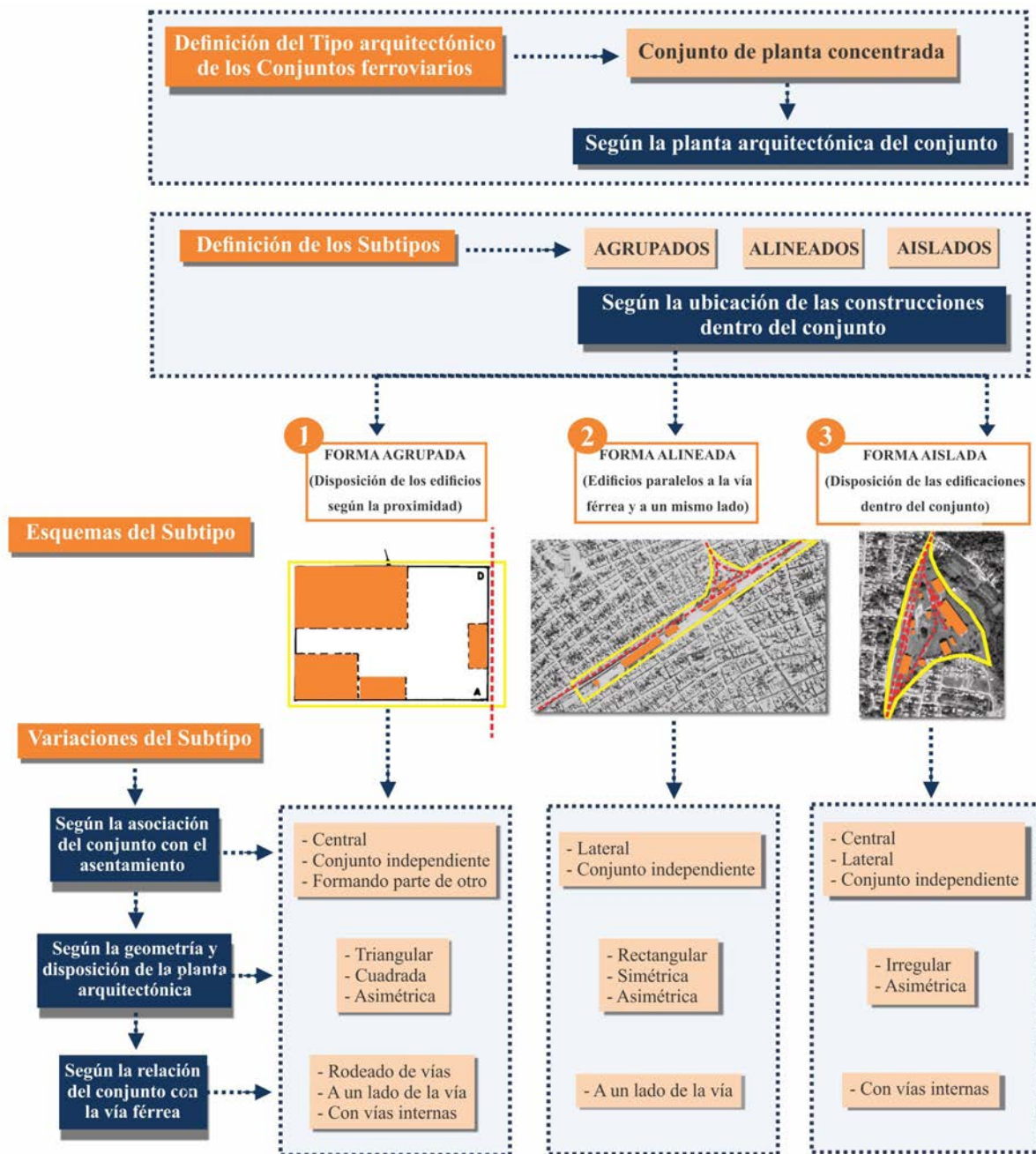


Fig. 9. Análisis tipológico de los conjuntos ferroviarios en el suroriente cubano. Esquema síntesis. Elaboración de los autores.

tipos basados en la forma de ubicación de los componentes arquitectónicos asociados. Se perciben conjuntos de planta concentrada con construcciones agrupadas (Estaciones Santiago de Cuba, San Luis, Caimanera, las dos estaciones de Guantánamo y los Talleres de Santiago de Cuba y Bayamo). En menor expresión se

aprecian los conjuntos de planta concentrada con construcciones alineadas (Estaciones Manzanillo y Bayamo); así como los conjuntos de planta concentrada con construcciones aisladas (Talleres Guantánamo y San Luis). Las variaciones de los subtipos se expresan según la forma de asociación con el asentamiento, la geometría

y disposición de la planta, y la relación que se establece con la vía férrea.

3.3.3. Particularidades y regularidades de la arquitectura vinculada a los conjuntos ferroviarios en el suroriente cubano

La caracterización de los conjuntos ferroviarios, desarrollados en el suroriente cubano, permite una mejor comprensión del comportamiento de la arquitectura que los conforman, las funciones de cada construcción, así como su interrelación y es el resultado de la adaptación de las mismas a la vía e infraestructura ferroviaria, que constituye la génesis del funcionamiento integral del sistema ferroviario. Esto ha posibilitado establecer las particularidades y regularidades que se manifestaron en cada territorio estudiado.

Se aprecian particularidades desarrolladas en cada territorio atendiendo a las respuestas asu-

midas por las diferentes compañías ferroviarias que operaron²³ y a las industrias a las cuales respondieron (minería, azucarera y ganadera). Las regularidades permiten comprender el carácter homogéneo en el desarrollo funcional del sistema, cuyo objetivo fue la diseminación del mismo en el territorio.

De esta forma, se aprecia como el territorio de la actual provincia Santiago de Cuba presenta el desarrollo de conjuntos ferroviarios emplazados generalmente fuera de la ciudad. A su vez responden a la forma de organización planimétrica agrupada y posibilitaron la integración de la cabecera con el valle central de la región, su desarrollo azucarero, así como el sistema costero asociado a la minería y su relación con el puerto.

En la ciudad de Guantánamo, los conjuntos ferroviarios están emplazados fundamentalmente dentro de la urbe y articulados entre sí, su orga-



Fig. 10. Empresa del Ferrocarril de Santiago de Cuba. Estación San Luis. Actual provincia Santiago de Cuba. 1866. Estado actual. Fotografía: Autores.

nización planimétrica evidencia dos formas de configuración: agrupadas y aisladas. Estos logran una integración del sistema interno de la ciudad con los asentamientos rurales del territorio, así como su conexión con Santiago de Cuba.

La actual provincia Granma logra el desarrollo de conjuntos ferroviarios que forman parte de otro, generalmente talleres. Todos los conjuntos responden a la forma de organización alineada y la integración del sistema solo se logra entre las ciudades principales, generando una serie de estaciones y puntos intermedios en el recorrido.

A pesar de las diferencias detectadas también se visualizan rasgos de regularidad en el desarrollo funcional del sistema que denotan un carácter homogéneo, para lograr su diseminación en el territorio. Primeramente, el estrecho vínculo entre la arquitectura y la vía férrea, expresada a través de la ubicación de la vía respecto a la ciudad, lo que determina la forma del área de emplazamiento; la adecuación a la topografía y la accesibilidad al conjunto en correspondencia con la posición de las edificaciones respecto a la vía férrea, garantizando el vínculo con la ciudad.

Otra regularidad está dada por las relaciones espaciales determinadas por la disposición de las áreas funcionales, expresada a través del predominio de los esquemas compositivos de plantas concentradas; las relaciones espaciales del conjunto y componentes, caracterizada por presentar la circulación ferroviaria como elemento que define la organización interna; así como la composición funcional en dos áreas fundamentales, de uso social y de servicios.

Los resultados alcanzados permiten apreciar que el ferrocarril en el suroriente cubano no se trata meramente del punto de conexión entre los sistemas urbanos y territoriales. Es necesario comprender la diversidad que abarca el sistema ferroviario y sus características funcionales que, posibilitan enfocar su estudio y preservación. El ferrocarril ha

desempeñado un papel fundamental, tanto desde la perspectiva histórica, como en la manifestación material de muchos procesos de la época contemporánea vinculados a la industrialización.

4. CONCLUSIONES

A partir de los análisis expuestos se definen las condicionantes, características y comportamiento tipológico de los conjuntos ferroviarios desarrollados en el suroriente cubano. Instalaciones cuya organización consiste en la articulación de diferentes edificios aislados y nexos físicos constituidos por las vías férreas. Para entender su configuración y las relaciones que se establecen entre las partes, se analiza el emplazamiento y su relación con el contexto inmediato, así como el comportamiento planimétrico y espacial de los conjuntos seleccionados.

El trabajo constituye un resultado de investigación novedoso al analizar la arquitectura ferroviaria como un sistema, cuyo desarrollo parte del conjunto ferroviario como base. Ello permite comprender su relación histórica con la ciudad o contexto patrimonial, la tipología que se genera, así como la estructuración formativa y evolutiva de las construcciones asociadas. Se definen regularidades y particularidades que sintetizan el carácter semejante del desarrollo ferroviario en el territorio y a su vez, la variedad de respuestas alcanzadas.

Abordar el estudio de los conjuntos ferroviarios desde el conocimiento de los aspectos históricos, técnicos y funcionales, supera la visión clásica y persistente del edificio de pasajeros como elemento representativo del patrimonio ferroviario. Su tratamiento patrimonial constituye hoy un reto, desde la necesidad de definir el valor de los elementos constitutivos del conjunto y la relación entre ellos con su entorno físico y cultural. Este enfoque posibilitará afrontar la gestión a partir de la definición de los ámbitos de protección, el uso y preservación de sus valores.

NOTAS

¹Se refiere al trabajo del Grupo Ciudad-Arquitectura en la Facultad de Construcciones de la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Realiza investigaciones desde los años 80 del siglo XX, dirigidas a la conservación patrimonial. Los resultados se expresan en tesis de diploma, maestrías y doctorados.

²Los referentes bibliográficos en el país, destacan el estudio del ferrocarril desde la comprensión de las condicionantes que determinaron su introducción. Se han realizado inventarios del material rodante y estudios del desarrollo urbano, arquitectónico y territorial asociado al ferrocarril. Se destaca la existencia del Museo del Ferrocarril de Cuba, en La Habana desde 2002 e inauguración del Parque Temático Ferroviario de Camagüey en 2018. Ambos han sido esenciales en la formación de capacidades para la conservación, puesta en valor y difusión de bienes ferroviarios patrimoniales. Denotan la celebración de eventos como el Coloquio Latinoamericano de Patrimonio Industrial en La Habana, 2016; la creación del Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial de Cuba (TICCIH-Cuba); así como las actividades de formación especializada como el Diplomado de Conservación y Valoración Sostenible del Patrimonio Industrial, Arquitectónico y Urbano, impartido por el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría (ISPJAE) y el curso Ferrocarril, historia, espacio y patrimonio en Cuba, en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2019.

³VILLARREAL QUEVEDO, Frank Ernesto y RIZO AGUILERA, Lourdes Magalis. "Patrimonio ferroviario urbano-arquitectónico en el suroriente de Cuba". *Revista Arquitectura y Urbanismo* (La Habana), 1 (2019), págs. 23-36. Disponible en: <https://rau.cujae.edu.cu/index.php/revistaau/issue/view/40>. [Fecha de acceso: 05/07/2020].

⁴Se destaca que el presente artículo expone parte de los resultados alcanzados en el Trabajo de Fin de Máster de su autor: La arquitectura vinculada al patrimonio ferroviario en el suroriente cubano. Con el asesoramiento de la coautora como Directora de Tesis. Correspondiente al Programa de Maestría Hábitat y Medio Ambiente en Zonas Sísmicas, en su 5ta Edición y defendida en noviembre de 2020, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.

⁵TARTARINI, Jorge Daniel. "Arquitectura Ferroviaria en América Latina: riqueza y diversidad de un patrimonio". *Revista Labor & Engenho* (Brasil), 10 (2016), págs. 180-190. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/305213184>. [Fecha de acceso: 20/08/2019].

⁶DE LAS CUEVAS TORAYA, Juan. *500 Años de Construcciones en Cuba*. La Habana: Ed. D.V Chavín, 2001, pág. 126.

⁷LLOGA FERNÁNDEZ, Rolando. "La arquitectura asociada a los ferrocarriles en el Occidente de Cuba (1837-1898)". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 5 (2014), págs. 86-99. Disponible en: <https://revistaquiroya.andaluciayamerica.com/index.php/quiroya/article/view/78>. [Fecha de acceso: 14/08/2019].

⁸En el período estudiado, se nombraba Departamento Oriental a la región que constituye hoy el Oriente de Cuba. Estaba estructurado por jurisdicciones. Al oeste, Bayamo y Manzanillo (actual provincia Granma); al norte, la jurisdicción Holguín (actual provincia del mismo nombre); al este, las jurisdicciones Santa Catalina del Saltadero y Baracoa (actual provincia Guantánamo) y al centro, la jurisdicción Cuba (actual provincia Santiago de Cuba) capital del Departamento.

⁹SÁNCHEZ GUERRA, José. "El azúcar en el valle de los ingenios guantanameros (1532-1899)". En: PORTUONDO ZÚÑIGA, Olga (Ed.). *El Departamento Oriental en documentos. Tomo II (1800-1868)*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2012, pág. 20.

¹⁰PORTUONDO ZÚÑIGA, Olga. "La región de Guantánamo: de la producción de consumo a la de mercancías". *Revista Del Caribe* (Santiago de Cuba), 8 (1987), págs. 3-22.

¹¹OROZCO MELGAR, María Elena. *Génesis de una ciudad del Caribe. Santiago de Cuba en el umbral de la modernidad*. Santiago de Cuba: Ediciones Alqueza, 2008, pág. 128.

¹²Punta de Sal era un embarcadero situado al oeste de la bahía de Santiago de Cuba, donde se encuentra la actual refinería de petróleo Hermanos Díaz.

¹³ALDANA MARTÍNEZ, Jorge. *Azúcar, minería: los primeros ferrocarriles en Cuba (1837-1937)*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1979, pág. 25.

¹⁴Ibidem, págs. 72-91.

¹⁵Ibid., págs. 41-71.

¹⁶GUERRA VALIENTE, Ladislao. *El ferrocarril en Guantánamo. 1854-1905*. Guantánamo: Editorial El Mar y la Montaña, 2010, pág. 1.

¹⁷OLIVA RODRÍGUEZ, Nelson y VELÁZQUEZ CALLEJAS, Ángel. *El proceso de concentración y centralización industrial azucarero en la región de Manzanillo a fines del siglo XIX*. Granma: Biblioteca Provincial Bayamo, (material inédito, sin fecha), pág. 127.

¹⁸LE RIVERED, Julio. *Historia Económica de Cuba*. La Habana: Ediciones Revolucionarias, 1971, pág. 498.

¹⁹VILLARREAL QUEVEDO, Frank Ernesto y RIZO AGUILERA, Lourdes Magalis. "El patrimonio ferroviario en Santiago de Cuba: aportaciones a la conformación urbano arquitectónica del territorio". *Revista Oculum Ensaíos. Dossier Patrimonio Cultural Iberoamericano* (Brasil), 14 (2017), págs. 293-309. Disponible en: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/oculum/article/view/3896>. [Fecha de acceso: 05/07/2020].

²⁰El predominio de la forma de asociación lateral está dado por la representatividad de 6 conjuntos ferroviarios que responden a este comportamiento. Constituye el 57.14 % de la muestra de estudio.

²¹Los trucks constituyen partes componentes del material rodante de las locomotoras y vagones.

²²El término casillas está referido a los vagones cerrados que se recubren por dentro con láminas de madera para el traslado de productos como la sal o el abono.

²³El desarrollo de las compañías ferroviarias en la región presenta un proceso de evolución. Los primeros proyectos para la incorporación de ferrocarriles al territorio fueron impulsados por capital inglés. En el siglo XIX aparecen las primeras inversiones de capital norteamericano en la actividad extractiva minera. Los primeros años del siglo XX cambian completamente el esquema del azúcar en la isla. La zona oriental acoge una gran cantidad de nuevos centrales y comienzan las ampliaciones de la red ferroviaria del área. Propició que jurisdicciones como Guantánamo y Santiago de Cuba agilizaran su inserción a la red central de ferrocarriles bajo el financiamiento de negocios norteamericanos. Estos cambios incidieron en las particularidades del desarrollo arquitectónico asociado al ferrocarril en cada territorio.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



ALFREDO ORTEGA DÍAZ, UN NUEVO PINTOR DE LA ESCUELA DE LA SABANA

ALFREDO ORTEGA DÍAZ, A NEW PAINTER FROM THE SCHOOL OF LA SABANA

Resumen

El reciente redescubrimiento de la obra pictórica Alfredo Ortega Díaz (Bogotá, 1874-1959) despertó interés por parte de sus descendientes por reivindicar su nombre dentro de la historia del arte en Colombia. Este artículo hace una breve introducción a su vida y obra, presentando cuatro de sus pinturas para dar cuenta de los procesos de exploración estilística que ocurrieron en sus sesenta años de carrera artística.

Palabras clave

Bogotá, Colombia, Escuela de la Sabana, Pintura de paisaje.

**Juan Francisco José
Hernández Ortega**

Universidad de los Andes, Colombia.

Arquitecto e historiador del arte por la Universidad de los Andes en Bogotá. Sus principales intereses de investigación incluyen la Historia de la caricatura y el cómic en Colombia vistas como expresiones artísticas, los símbolos y los entornos urbanos como contenedores de memoria y las transformaciones ocurridas en la pintura colombiana a principios del siglo XX.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 23/VIII/2022
Fecha de revisión: 29/VIII/2022
Fecha de aceptación: 29/VIII/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

The recently rediscovered paintings of Alfredo Ortega Díaz (Bogotá, 1874-1959) aroused interest on the part of his descendants to introduce his name within the history of art in Colombia. This article aims to present a brief introduction to his life and work by presenting four of his paintings to account for the stylistic exploration processes that occurred during his sixty-year-long artistic career.

Keywords

Bogotá, Colombia, Escuela de la Sabana, Landscape painting.

ORCID: 0000-0002-0578-7514

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0022>

ALFREDO ORTEGA DÍAZ, UN NUEVO PINTOR DE LA ESCUELA DE LA SABANA

INTRODUCCIÓN

Como ha ocurrido con la historia de muchas personas, la vida de Alfredo Ortega Díaz ha sido olvidada con el paso del tiempo. Los pocos que recuerdan a este arquitecto e ingeniero, de origen bogotano, suelen destacar principalmente su trabajo en el Ministerio de Obras Públicas de Colombia, concretamente en el área de diseño y construcción de ferrocarriles y acueductos. También hay quienes mencionan su obra escrita y estudios históricos, como la *Historia de la Arquitectura de Bogotá*¹. Sin embargo, sólo sus familiares más cercanos, incluyendo a su hija Carmen Ortega Ricaurte², recuerdan su trabajo como pintor paisajista, el cual desarrolló entre 1901 y 1959. Los descendientes de Ortega conservaron un conjunto de más de 180 pinturas y dibujos de paisajes rurales y urbanos de la región andina de Colombia, los cuales han permanecido inexplorados por décadas después de su fallecimiento. El redescubrimiento de estas obras a mediados de la década de 1980 despertó un vago interés por reivindicar su figura e introducirlo debidamente dentro del grupo de pintores conocido como la “Escuela de la Sabana”.

La idea de que para Ortega Díaz la pintura nunca fue nada más que un simple pasatiempo, es decir, que no era lo que comúnmente se reconoce como “artista verdadero”, se convirtió en un inmenso obstáculo que frenó cualquier interés de dar a conocer su obra. Sin embargo, tras una revisión del archivo documental que las acompaña, compuesto por fuentes primarias como cartas, documentos, y recortes de periódicos y revistas³, pudo comprobarse lo contrario, es decir, que Ortega Díaz tenía una profunda preocupación por conocer y hacer parte de las discusiones que estaban ocurriendo en torno al arte en aquel entonces, y que, incluso, se consideraba a sí mismo como un artista con las facultades suficientes para dictar críticas y emitir juicios. Además, parte de estos textos, provenientes de publicaciones periódicas como las revistas *Renacimiento* y *Cromos*⁴, permiten pensar que durante su vida él gozó de algún reconocimiento como pintor y arquitecto, pero que con el paso del tiempo su recuerdo solo quedó en la memoria de unos pocos. Estos hallazgos nuevamente produjeron intriga en la nueva generación de sus descendientes que se propusieron finalmente dar a conocer la vida y obra de su antepasado. Con esto en mente,

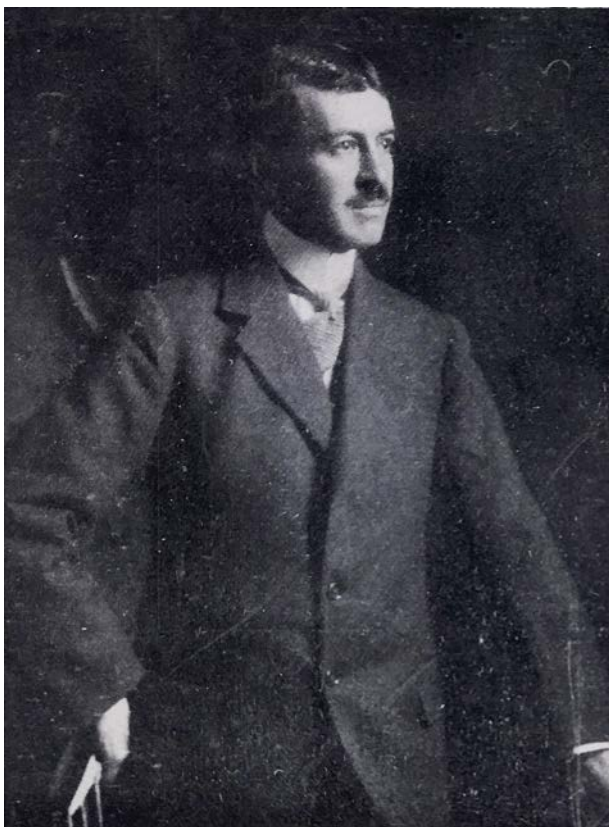


Fig. 1. Autor desconocido. Retrato de Alfredo Ortega Díaz. Impresión offset. 1922. © Copyright Revista Renacimiento no. 12, pág. 7. Bogotá. Colombia.

este texto propone hacer una corta introducción de la aún inexplorada vida y obra de Alfredo Ortega Díaz, la cual es una muestra interesante del impacto del género del paisaje en la educación de artistas jóvenes en Colombia a principios del siglo XX.

1. BIOGRAFÍA DE ALFREDO ORTEGA DÍAZ

Alfredo Ortega Díaz nació el 22 de junio de 1874 en Bogotá, en el hogar de Eugenio Ortega Triana y Ana Josefa Díaz Forero. En 1895 ingresó a la Facultad de Matemáticas de la Universidad Nacional de Colombia, donde recibió el título de ingeniero civil el 30 de noviembre de 1899. La dificultad para conseguir trabajo durante la Guerra de los Mil Días, que coincidió con la fecha de su graduación, lo llevó a inscribirse en la Escuela

Nacional de Bellas Artes donde, a partir de 1901, aprendió las técnicas del óleo y la acuarela bajo la instrucción del maestro Ricardo Borrero Álvarez⁵. Adicionalmente, hacia 1896 ingresó a la Academia Nacional de Música para tomar clases de violín con el maestro Guillermo Uribe Holguín, pero las dificultades para conciliar el tiempo con su carrera universitaria hicieron que nunca culminara estos estudios musicales. Sin embargo, gracias a su cercanía con Uribe, Ortega hizo parte de la orquesta de cámara aficionada *Brahms Verein*⁶.

En 1905 realizó su primer trabajo de arquitecto con su galardonado diseño para el mercado del barrio de Las Nieves de Bogotá. Pocos meses después ingresó al Ministerio de Obras Públicas, donde trabajó intermitentemente hasta 1955, sirviendo en altos cargos de diferentes departamentos. En 1920, Alfredo Ortega fue encargado por el gobierno nacional para efectuar la compra de materiales para la construcción de vías férreas, por lo que durante un año y medio residió en la ciudad de Nueva York. Durante este tiempo, tuvo la oportunidad de hacer un curso de especialización en arquitectura y tomar más clases de pintura en una academia neoyorquina. Fue allí donde conoció y adoptó el estilo arquitectónico californiano que importó a Bogotá, rompiendo el uso tradicional de tejas árabes y comercializando las tejas planas americanas que fabricaba en un chircal ubicado en el barrio Las Cruces de Bogotá⁷.

Ortega Díaz fue también un ávido escritor. En 1915 fue admitido como miembro de la Academia Colombiana de Historia, donde publicó diversos estudios como el libro *Ferrocarriles de Colombia* (1920-1923), que llegó a hacer parte del catálogo de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Además, con frecuencia escribía textos para revistas y periódicos, que a menudo firmaba con el seudónimo de Domingo Panqueba, y que trataban temas de actualidad de la ingeniería, ferrocarriles, arte y arquitectura.

Durante dos períodos diferentes en la década de 1920, Ortega fue docente de la Universidad Nacional de Colombia en la cátedra de ferrocarriles. El encontrarse inmerso en el mundo académico le permitió mantener comunicación epistolar con importantes escritores, historiadores y críticos de la cultura colombiana de fines del siglo XIX y principios del XX, como Pedro María Ibáñez y Maximiliano Grillo, entre otros.

En 1924, luego de un concierto de caridad, Alfredo conoció a María Teresa Ricaurte Pardo, con quien se casó y con quien tuvo tres hijos: Carmen, Daniel Alfredo y Beatriz Ortega Ricaurte. Desde aquel momento se dedicó a velar por su familia, consagrándose a su trabajo en el Ministerio, donde permaneció hasta avanzada edad. Finalmente, Alfredo Ortega Díaz falleció el 1 de julio de 1959 víctima de un ataque de uremia, sus complicaciones de salud se habían iniciado en 1955 y se habían agravado luego de contagiarse de la llamada “peste asiática” en 1957.

2. EL ARCHIVO ESCRITO Y SU VISIÓN SOBRE EL ARTE

El hallazgo del archivo escrito de Alfredo Ortega en la biblioteca de su hija Carmen, compuesto por más de doscientos documentos que incluyen cartas, manuscritos, artículos, recortes de periódico y fotografías, fue la pieza clave para empezar a conocer su misteriosa figura, dando respuestas a incógnitas sobre su autoconcepción como artista. En efecto, los textos contienen datos sobre sus procesos de aprendizaje, pensamiento e intereses, que esclarecieron el hecho de que Ortega se consideraba a sí mismo como un artista, y que además tenía un amplio conocimiento de las discusiones sobre el arte que no se limitaba a su entorno próximo en Bogotá. Sus escritos son muy cortos y suelen contener ataques burlescos entre los cuales insertaba aforismos que revelan los matices de su pensamiento. Esto es evidente principalmente en tres documentos: un artículo publicado en

1929 en la revista *El Gráfico* y dos manuscritos inéditos. El primero, titulado *De Nueva York: Pintores impresionistas y post-impresionistas*, es una reseña crítica de una exposición de arte moderno en el Museo Metropolitano de Nueva York visitada por Ortega. En ella dejó expresada clara y directamente su opinión en contra del arte moderno, corriente que afirmaba no era más que una “epidemia pseudo-artística que [...] ha tratado de acometer contra el verdadero arte”, considerando una fortuna que para entonces no hubiese ejercido ninguna influencia en Colombia⁸. Pero, aunque las ideas que presentó en el texto se encontraban en sintonía con la opinión de críticos como Ricardo Hinestroza Daza y Maximiliano Grillo, quienes en 1905 arremetieron contra el impresionismo en medios impresos como la *Revista Contemporánea*⁹, en realidad para el momento de su publicación sus ideas resultaban ser un tanto anacrónicas, pues ya existía un creciente interés por el arte moderno en el país. En efecto, y contrario a lo que aseguraba Alfredo Ortega, tan sólo unos meses más tarde, grupos de jóvenes artistas y escritores abrieron definitivamente las puertas al arte moderno en Colombia tras la publicación de los manifiestos de sus primeras vanguardias¹⁰.

En este punto es preciso recordar que, a diferencia de otros países latinoamericanos, el arte moderno no fue bien recibido en Colombia hasta principios de la década de 1930. Esto fue debido en buena medida a que en 1886 el país suramericano adoptó una constitución política conservadora, que favorecía los valores católicos, lo cual llevó a que se rechazara todo aquello que se apartara de la tradición¹¹. En el caso de las artes plásticas, únicamente se aceptaron estilos y temáticas comunes de las Academias europeas, que eran enseñados rigurosamente en la Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada también en 1886.

Diversos autores coinciden en que los primeros atisbos de modernidad en la pintura del país se

dieron a partir de 1894 con la llegada del pintor Andrés de Santa María como docente de la Escuela, quien había vivido desde pequeño en Europa y cuya obra, de aspecto impresionista, trastocó el medio cultural bogotano¹². A pesar de esto, durante los años previos al estallido de la Guerra de los Mil Días, y particularmente durante su dirección de la Escuela entre 1904 y 1909, Santa María impulsó un cambio sustancial en los métodos de enseñanza artística. Así, la generación de artistas formados durante su estadía en el país, y en particular la escuela de paisajistas posteriormente denominada “de la Sabana”, se vio expuesta a una fugaz corriente antiacadémica en la que se valoraron la experimentación con el tratamiento de la luz, el sometimiento de la figura al color y la eliminación del modelado exacto¹³. A partir de esto, los pintores de la Escuela de la Sabana se conformaron como un grupo informal que compartían un interés por exaltar los elementos distintivos del paisaje de la Sabana de Bogotá a partir de estilos personales, siendo profundamente valorados por la crítica y el público general. Pintores como Jesús María Zamora, Luis Núñez Borda y Roberto Páramo, capturaron en sus obras las características que más les atraían como, por ejemplo, los arreboles del atardecer, los remansos de ríos y quebradas, y el colorido parco y frío del campo, respectivamente. Sin embargo, los esfuerzos de Santa María quedaron frustrados rápidamente pues, aunque durante algunos años consiguió incentivar la liberación de los rígidos cánones que se promulgaban en la Escuela, fue imposible hacer contrapeso a una sociedad ultramontana, que favorecía la subsistencia del arte académico.

Aunque Alfredo Ortega Díaz estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes en esta época, su pensamiento aparentemente nunca estuvo acorde con las tesis de Santa María. En varios de sus escritos es frecuente encontrar comentarios bastantes explícitos en los que, usando un tono satírico, manifestaba su aversión hacia el arte moderno. Un claro ejemplo de esto se encuen-

tra en el manuscrito titulado “Pintura moderna” donde aseguraba que, en caso de que un amigo hubiera tenido el “mal gusto” de regalarle una obra de arte moderno, no se habría molestado en colgarla, sino que hubiera preferido incendiarla con gasolina¹⁴. Sin embargo, como ya se mencionó, los comentarios jocosos suelen estar acompañados de una o dos frases que dan cuenta de los múltiples matices de su pensamiento. En efecto, en aquel mismo manuscrito Alfredo Ortega expresaría una opinión que se aproxima a aquel conato de modernidad formulado por Andrés de Santa María, y sobre todo a las favorables opiniones del periodista Baldomero Sanín Cano, escritas en la *Revista Contemporánea* en 1904¹⁵. Allí admite que la libertad de expresión artística es uno de los más destacables ideales de su época: “Que cada cual pinte como se le antoje, es una bella manifestación de libertad propia de nuestras democracias. Lo que si me enojan son esos individuos que se jactan de entender tales mamotretos y dicen sentir una emoción muy difícil de explicar”¹⁶.

Sin embargo, aunque la libertad de expresión era algo valioso para Ortega, en el mencionado artículo de la revista *El Gráfico* también estableció ciertas condiciones para que una obra tenga lugar en el “campo de la belleza” y, consecuentemente, pueda aceptarse como arte. Para él, los artistas de su época podían separarse en tres clases: conservadores, radicales e independientes. La diferencia entre los tres se resume en la manera como se aproximan a representar la realidad: “La belleza, por ley natural, debe seguir el camino más corto y presentársenos fácil y sencillamente, y los dirigentes de la escuela independiente quieren ir por el camino más largo, y en esa tentativa se han extraviado”¹⁷. Él no tenía problema alguno en aceptar las obras de pintores como Édouard Manet, Claude Monet y Edgar Degas, pues los consideraba “conservadores” a pesar de su modernidad. Sin embargo, advertía que las pinturas “casi infantiles” de artistas como Matisse, Duffy y Picasso pertenecen a

la categoría de “independientes”, pues están hechas “sin sujeción a regla de ninguna clase”, lo cual las hacía imposibles de juzgar benévolamente¹⁸.

Estas frases dejan claro que Ortega no se oponía completamente al arte moderno, sólo a aquel que intentaba ocultar la falta de conocimiento y técnica detrás de conceptos que pretenden evocar emociones, puesto que consideraba que el arte deja de tener sentido en el momento en que hay que esforzarse para comprenderlo¹⁹. Así, aunque el archivo de Ortega Díaz parece revelar una visión fuertemente contraria al arte moderno, tras leer con mayor cuidado cada una de sus irreverentes aserciones fue posible notar que él reconocía el valor que tenía una búsqueda subjetiva de un ideal representacional, y que puede apreciarse como algo bello siempre y cuando el resultado fuera perfectamente legible y explícito.

Su obra pictórica es fiel reflejo de los ideales que expuso en todo aquello que escribía. Aunque en estos textos criticaba conscientemente ciertas expresiones de modernidad, Ortega Díaz adoptó algunas de sus técnicas para representar los paisajes que componen su obra. De hecho, nunca se sintió limitado a la hora de manipular libremente los elementos formales de la pintura, sobre todo cuando éstos le ayudaban a plasmar con mayor fidelidad la percepción que tenía de cada nuevo paraje que visitaba en su arduo trabajo como ingeniero. Como se verá a continuación, Alfredo Ortega experimentó gradualmente con las técnicas pictóricas en las diferentes etapas de su carrera, buscando explorar diferentes mecanismos de representación y dotando su obra de ciertos tintes modernos, permaneciendo fiel a su preferencia por el arte figurativo.

3. LA OBRA PICTÓRICA

El conjunto de obras perteneciente a familia de Alfredo Ortega Díaz está compuesto por 181

obras individuales y siete cuadernos de dibujo. Específicamente contiene 119 acuarelas, 60 pinturas al óleo y 2 dibujos al pastel, todo producido entre 1901 y 1959. Son exclusivamente de mediano y pequeño formato y, como es usual en las pinturas de la Escuela de la Sabana, representan escenas de paisajes rurales donde la esplendidez de la naturaleza se aprecia libre de intervención humana, aunque a veces aparezcan caminos, ranchos y tapias. Además, hay también un buen número de obras que muestran entornos urbanos, con especial interés en iglesias antiguas. Se presume que el acervo familiar comprende la mayoría de su producción artística. No obstante, hay evidencia de que él, en vida, regaló, donó y vendió algunas de sus pinturas.

Durante los casi sesenta años en los que elaboró su obra pictórica, Alfredo Ortega Díaz no mantuvo un único estilo artístico, incluso, en diferentes momentos reveló en sus obras expresiones propias de la modernidad en lo relativo al color y a la forma. Una ordenación cronológica de las piezas permitió ver que los cambios en su estilo fueron paulatinos, pero que las rupturas coinciden sobre todo con eventos especiales de su biografía. A partir de esta observación propongo una organización de dichas obras en cuatro épocas. Ahora bien, es preciso mencionar que, aunque en cada época se encuentran obras que evidencian la exploración estilística, Ortega nunca dejó de hacer pinturas que mantuvieron rasgos más tradicionales. Las cuatro etapas propuestas son: la primera época, o “de la Sabana”, compuesta por la obra producida entre 1901 y 1916, enmarcada entre su ingreso a la Escuela Nacional de Bellas Artes y sus primeros trabajos en las obras de construcción de ferrovías. La segunda época, llamada “de síntesis”, comprende los años entre 1917 y 1932, cuando trabajó en la construcción del tramo del ferrocarril entre Manizales y Cartago, vivió en Nueva York y trabajó como arquitecto en Bogotá. La tercera época, o “de experimentación”, ocurrió entre 1933 y 1944 cuando regresó al Ministerio de Obras Públicas, donde

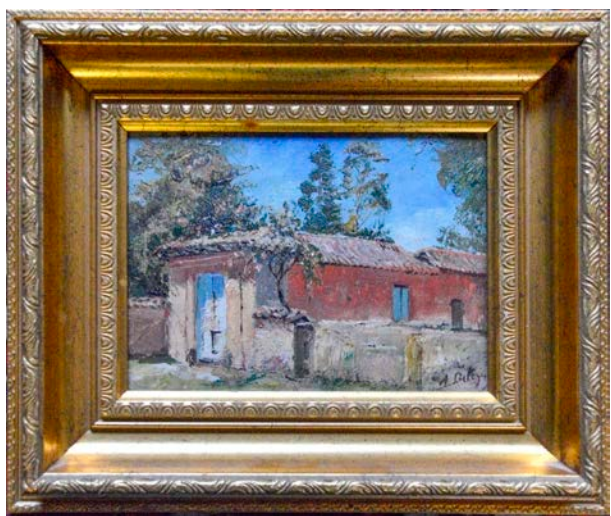


Fig. 2. Alfredo Ortega Díaz. Sin título (Casa de la sabana). Óleo sobre cartón. ca. 1904. Colección de Helena Ortega Villaveces. Bogotá. Colombia. Fotografía: Autor.

trabajó en la construcción de acueductos en los departamentos de Tolima y Huila. Finalmente, el cuarto periodo u “obra tardía” inicia en 1945, año en que cesaron sus trabajos *in situ* en obras de construcción, culminando con su óbito en 1959.

A esta altura del escrito, se presentarán cuatro obras, cada una representativa de una época. Cabe señalar que aunque la mayor parte de su obra fue realizada en acuarela, fue a través del uso del óleo donde Alfredo Ortega Díaz encontró un abanico de exploración más amplio. Las obras fueron seleccionadas buscando la presencia de elementos sutilmente modernos, que en el caso de la pintura de Ortega se relacionan con la experimentación en el manejo cromático y formal como parte de una búsqueda de capturar la atmósfera de las diferentes regiones donde trabajó y vivió, y que son muestra de una ruptura discreta con los estándares académicos.

3.1 Primera época o de La Sabana (1901-1916)

La primera época o de La Sabana fue denominada como tal debido a la similitud de sus obras con las de pintores de la llamada “Escuela

de La Sabana”, como las de Ricardo Borrero y Ricardo Gómez Campuzano. Estos cuadros se caracterizan por su cercanía con la realidad representada, que se desprenden de bocetos preparatorios elaborados en acuarela. También resalta la importancia que el artista da a hacer distinguibles y verosímiles todos los elementos de la pintura a través del uso de pinceladas gruesas y amplias paletas de colores. De este periodo, se eligió estudiar la obra *Sin título (Casa de la sabana)* (h. 1904), que muestra el exterior de una casa rural de color rojizo con tejado a cuatro aguas, una tapia exterior en la cual hay tres puertas y un bosque en el plano de fondo.

En esta escena, Ortega consigue capturar la atmósfera de un día despejado en La Sabana de Bogotá a partir de la elección de tonos contrastantes que transmiten la sensación del calor del sol sabanero en una mañana despejada y fría. La imagen está dominada por una sensación de quietud, que se forma a través del uso de figuras básicas que no pretenden crear dinamismo o generar tensión. Sin embargo, la línea no tiene un papel principal en la obra, puesto que Ortega crea una imagen fidedigna y naturalista a partir del uso de una amplia paleta de color, aplicada de manera suave y pareja con una pincelada discreta. Los colores usados en el cuadro tienen valores cromáticos altos, lo que le da un aspecto luminoso y cálido a la escena, que se refuerza por la luz cenital difusa que ilumina directamente la mayoría de las superficies y no crea sombras que generen contraste. El énfasis de esta escena está puesto en la propia casa, lo que denota una escogencia consciente del encuadre a partir de una composición cuidadosa y equilibrada, que sigue la regla de los tercios.

Estos elementos permiten notar la influencia de su educación académica y sobre todo de su maestro Ricardo Borrero Álvarez, en cuya obra se resalta el tranquilo y bucólico campo a través de una gran precisión técnica, aspectos que se ven en las obras de la primera época de Ortega²⁰.

El énfasis que hace sobre la arquitectura campesina hace parte de una búsqueda por crear la imagen de un paisaje rural donde reina la paz, y que ha permanecido inmune a las transformaciones del ser humano. Al tratarse de una de las primeras pinturas realizadas por Ortega luego de haber salido de la Escuela Nacional de Bellas Artes, es comprensible que se hubiese apegado al estilo académico que los pintores más reconocidos utilizaban, sin salirse de lo establecido por el canon.

3.2 Segunda época o de síntesis (1917-1932)

La segunda época fue denominada “de síntesis” por la tendencia de Ortega a reducir los elementos del paisaje a sus expresiones mínimas, manipulando el color y la forma para convertirlos en superficies de color planas y sin detalles, a partir de pinturas hechas a *plein air*. Esto significa que las piezas de este periodo exhiben los primeros rasgos modernos de la obra de Ortega Díaz. La obra estudiada de esta época es *Sin título (Paisaje neoyorquino)* (h. 1921), que fue realizada mientras Alfredo Ortega Díaz se encontraba trabajando en Nueva York. Durante aquel tiempo, el artista se enfrentó a un ambiente desconocido, el de una metrópolis industrial afectada por el paso de las estaciones que traían consigo una atmósfera diferente para cada día. Durante su paso por la ciudad, Ortega consiguió sorprenderse, como tantos otros artistas viajeros antes que él, y explorar un destino desconocido que le dio la posibilidad de liberarse de las cargas y trabas que traía desde Bogotá, con el fin de encontrar en su propio ser posibilidades de cambio que hicieron de él un nuevo artista²¹.

La obra representa un instante de un amanecer primaveral, en que la temperatura y humedad del ambiente han creado una nube de bruma que oculta parcialmente una ciudad que se alza hacia los cielos, pintada desde un lugar elevado a orillas de un río. La escena se separa en tres planos que sintetiza los elementos del paisaje



Fig. 3. Alfredo Ortega Díaz. *Sin título (Paisaje neoyorquino)*. Óleo sobre cartulina. ca. 1921. Colección de Helena Ortega Villaveces. Bogotá. Colombia. Fotografía: Autor.

en superficies de colores rápidas y sin detalles, que crean la ilusión de perspectiva atmosférica. En la parte inferior se ve un pastizal de color verde ocre, y un pequeño bosque situado hacia la parte izquierda. En el segundo plano hay una superficie azul grisácea que representa un cuerpo de agua, quizá el East River, sobre el cual flota una nube de bruma delicuescente que se eleva por detrás de los árboles y oculta parte de las siluetas grises de una serie de edificios, chimeneas e iglesias, y que contrastan con un cielo amarillento.

Cada momento y cada espacio son únicos. Dejando de lado los postulados académicos que favorecían el naturalismo idealizado, el modelado, y la suavidad de la pincelada, en esta obra Ortega resumió los elementos del paisaje neoyorquino, donde la naturaleza es vibrante y cálida y la ciudad fría y lejana, subyugando completamente la forma al color y sintetizando los detalles en superficies homogéneas. Así, Ortega Díaz recurrió a nuevos modos de representación a través de los cuales podría captar con rapidez aquello que le llamaba la atención de ese nuevo y desconocido territorio. Los múltiples apuntes que realizó en sus cuadernos de dibujo



Fig. 4. Alfredo Ortega Díaz. *Battery Place*. Acuarela y carboncillo. 1921. Colección de Beatriz y Carmen Ortega Ricaurte. Bogotá. Colombia. Fotografía: Autor.

demuestran que para entonces la fascinación primaria de Ortega era el color, pues con este podía expresar su visión del paisaje en apenas unos trazos. En este periodo, Ortega creó obras a manera de boceto, algo que lo alejaría de ser un imitador de la naturaleza, y lo movió a arriesgarse para continuar en su proceso de exploración²².

3.3 Tercera época o de experimentación (1933-1944)

Con el paso del tiempo, Ortega renunció a la sensibilidad preciosista de Ricardo Borrero, acentuando su antiacademismo al formular un estilo propio e íntimamente relacionado con

sus vivencias. La tercera época ha sido bautizada como “de experimentación” por la manera en que Ortega manipuló el color y la composición para abandonar los valores naturalistas en sus obras, buscando plasmar la experiencia sensorial de una atmósfera. Algunas obras de esta etapa alcanzaron una alta expresividad moderna que se caracteriza por el uso de paletas reducidas y antinaturales aplicadas con pinceladas gruesas para conceptualizar sintéticamente el aspecto y las sensaciones de un lugar. La obra seleccionada para este período es *Sin título (Paisaje con rancho y personas)* (h. 1935), pintada en un trozo pequeño e irregular de lienzo, que representa tres elementos principales: un sendero de tierra rosa con un prado de tonos azules y verdes claros en la parte inferior; un rancho blanco alargado con dos personas sentadas bajo su alero en el medio; y un monte de color naranja rojizo al fondo que se eleva sobre un cielo lila, oculto detrás de grandes nubes amarillas.

292

En esta ocasión, Ortega no se valió de técnicas tradicionales como la perspectiva cónica o la aérea, encuadrando únicamente una de las fachadas de la edificación y superponiendo los elementos del



Fig. 5. Alfredo Ortega Díaz. *Sin título (Paisaje con rancho y personas)*. Óleo sobre lienzo, ca. 1935. Colección de Carmen y Beatriz Ortega Ricaurte. Bogotá. Colombia. Fotografía: Autor.

paisaje como si se tratara de un *collage*. Por esto mismo, en la pintura no se puede identificar una fuente de luz que genere sombra, pues los colores se acumulan en superficies casi homogéneas que dan la sensación de una iluminación difusa, propia de las horas del ocaso. En esta obra se utiliza un colorido antinatural, que rompe con la fidelidad representativa del pasado. Los tonos de la vegetación, que son fríos y claros, son complementarios de los tonos rojizos de la tierra, el monte y el rancho, lo que da una sensación de armonía, a pesar de tratarse de colores que difícilmente se verían en un entorno natural. Esta pintura evidencia cómo, en el transcurso del tiempo, Alfredo Ortega Díaz adoptó el uso de técnicas de representación que no se apegan a los estándares tradicionales y, manteniéndose fiel a su idea de que el arte debe ser fácilmente legible, manejó libre y conscientemente los elementos formales de la pintura para apelar a los sentidos a través del color y transmitir la intensa sensación de calor que experimentó estando en una apartada zona rural. Esto les da a las obras de la tercera época un carácter moderno, próximo a las nuevas propuestas que ya estaban presentes en la década de 1930, en tanto que a partir de la experimentación consiguió crear una experiencia totalmente óptica, en la que la imitación de la realidad pasa a un segundo plano y priman sus intenciones artísticas.

3.4 Cuarta época u obra tardía (1945-1959)

Finalmente, en el cuarto periodo, utilizó exclusivamente la técnica de la acuarela para crear bocetos y apuntes rápidos, en lugar de obras terminadas, que resumen todos los aprendizajes que obtuvo a lo largo de los años. Para esta época, se eligió la obra *Sin título (Río)*, (h. 1945), donde se aprecia un río, cuyo banco está cubierto por una frondosa vegetación en el plano frontal, y un fondo con una montaña que cubre parcialmente un cielo amarillo. El aspecto de esta imagen es indudablemente más tradicional, pues en este período ya no se

percibe el interés por la exploración que ostentó en las épocas pasadas. Esto puede haber sucedido a raíz de su asentamiento definitivo en la ciudad de Bogotá a partir de 1944, que puso fin a sus constantes viajes a diferentes regiones del país, y que lo llevó a revisitar la atmósfera de la sabana de Bogotá que no le despertaba el interés por experimentar.

Sin embargo, esta obra demuestra que, al final de su carrera, Alfredo Ortega comprendía que no siempre era necesario hacer una obra terminada para poder reproducir su visión de un espacio en un momento determinado. En efecto, el valor de la frescura y ligereza de la acuarela lo invitaban a hacer obras espontáneas que, sin importar la falta de detalle, no perderían la condición autoimpuesta de presentarse “fácil y sencillamente” al espectador²³. Él comprendía



Fig. 6. Alfredo Ortega Díaz. *Sin título (Río)*. ca. 1944. Acuarela. Colección de Beatriz y Carmen Ortega Ricaurte. Bogotá. Colombia. Fotografía: Autor.

que la rapidez propia del medio de la acuarela le permitiría reducir la impresión de las efímeras condiciones de un instante en el tiempo a unos cuantos trazos rápidos, pero conscientes y bien ejecutados; algo que, como señala Álvaro Medina, había sido una característica principal de las propuestas artísticas de pintores antioqueños como Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez en los años treinta²⁴. En efecto, estos bocetos que quedaron como registros de aquellos momentos creativos que Maximiliano Grillo atribuía a los verdaderos artistas en los que “el artista y todas sus facultades se unen”, y que demuestran la capacidad de Ortega para recoger la complejidad de un paisaje en apenas unas pinceladas²⁵. En el caso de la obra seleccionada, esto se puede ver en la manera en que sintetizó toda la vegetación en una superficie de tonos verdes que enmarca un río, cuyas pacíficas aguas apenas están sugeridas en gruesas pinceladas de tonos muy claros.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Alfredo Ortega Díaz es una persona que ejemplifica los procesos que sufrió el arte en Colombia con la llegada de la modernidad. En su figura se puede ver cómo el género del paisaje impactó a una generación de artistas, e incluso atrajo a quienes no vivían del arte, involucrándolos en el medio artístico. Por demás, este estudio nos lleva al pleno convencimiento de que Ortega

debe ocupar un merecido espacio dentro de la Escuela de la Sabana, entre otras razones porque en su época sus pinturas gozaron de una aparente popularidad que quedó registrada en revistas como *Cromos* y *Continental*, dos importantes medios de difusión que llevaron a que un sinnúmero de artistas consiguiera ser ampliamente reconocidos en el medio nacional.

Este breve análisis de algunos de los paisajes de Ortega Díaz permite dar cuenta de cómo él también adoptó los ideales que los artistas colombianos de su época defendían y plasmaban en su obra. El estudio de su obra a la luz de las transformaciones del medio artístico en Colombia en la primera mitad del siglo XX permite ver cómo él se nutría de los aportes y propuestas de otros artistas, lo que lo llevó a producir una obra muy heterogénea. De ahí que sea valioso rescatarlo a él y a tantos otros artistas que permanecen en el olvido para insertarlos dentro del estudio de la Historia del arte en Colombia. La afortunada recopilación de información y documentos, hasta ahora desconocidos, ha permitido que nos formemos una idea más precisa de la verdadera personalidad y conceptualización artística de Alfredo Ortega y que, con este primer escrito, ponemos a disposición de la comunidad científica para que sirva como base de futuras investigaciones que permitan dimensionar su imagen en el concierto del arte en Colombia.

NOTAS

¹Véase: ORTEGA DÍAZ, Alfredo. “Arquitectura de Bogotá”. *Anales de Ingeniería* (Bogotá), 373 y 374 (1924), págs. 263-373.

²Carmen Ortega Ricaurte (1926-2011) fue la autora de ORTEGA, Carmen. *Diccionario de Artistas en Colombia*. Bogotá: Litografía Arco, 1965; reconocido libro que, debido a su contenido amplio y riguroso sobre la vida y obra de decenas de artistas, fue y sigue siendo material de referencia para el estudio de la historia del arte en Colombia.

³Estos recortes contienen tanto artículos y columnas escritas por él mismo, como por otros autores que tocaban temas de su interés, como poesía, ingeniería, arte y arquitectura.

⁴Se dedicó un artículo a la obra arquitectónica de Alfredo Ortega Díaz en: Doctor Alfredo Ortega. *Renacimiento* (Bogotá), 1 (18 de septiembre de 1922), pág. 7. Posteriormente, una de sus pinturas aparece en: ORTEGA DÍAZ, Alfredo. “Rancho de tierra caliente”. *Cromos* (Bogotá), 594 (1929), portada.

⁵ORTEGA RICAURTE, Carmen. "Alfredo Ortega Díaz". En: ORTEGA DÍAZ, Alfredo, *Arquitectura de Bogotá*, Bogotá: Colección Facsimilar Proa, 1988, pág. ix; ARANGO, Gustavo Adolfo. "José Ricardo Borrero Álvarez". Bogotá: *Mundo* (Bogotá), 34 (2010), pág. 20. Disponible en: <https://issuu.com/revistamundo/docs/34borrero/6>. [Fecha de acceso: 14/10/2022].

⁶ORTEGA RICAURTE, Carmen. "Alfredo Ortega Díaz...". Op. cit., pág. XI.

⁷Ibidem, pág. xv.

⁸ORTEGA DÍAZ, Alfredo. "De Nueva York: Pintores impresionistas y post-impresionistas". *El Gráfico* (Bogotá), (1929), pág. 719.

⁹Véanse GRILLO, Maximiliano. "Psicología del impresionismo". *Revista Contemporánea* (Bogotá), 1 (1905), págs. 32-37; HINESTROZA DAZA, Ricardo. "El impresionismo en Bogotá". *Revista Contemporánea* (Bogotá), 3 (1905), págs. 193-224.

¹⁰MEDINA, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2014, pág. 351.

¹¹URIBE, Carlos. *Los años veinte en Colombia: ideología y cultura*. Bogotá: Ediciones Aurora, 1986, págs.79-80.

¹²BADAWI, Halim. "La vida secreta del paisaje: Andrés de Santa María, la Hacienda El Vínculo, la propiedad de tierra y los inicios de la pintura de paisaje en Colombia". En: BADAWI, Halim. *Historia urgente del arte en Colombia*. Bogotá: Crítica, 2019, pág. 127.

¹³LONDOÑO, Santiago. "Transferencias del impresionismo". *Pintura en América hispana*. Bogotá: Luna Libros, 2012, pág. 13.

¹⁴"A veces pienso horrorizado: ¿Si un amigo tuviera el mal gusto de obsequiarme uno de estos enjendros [sic] pictóricos en donde lo colgaría en mi casa? Pero pensándolo bien, no es difícil la solución, pues lo llevaría al centro del patio, lo regaría con gasolina y le arrimaría un fósforo encendido, y pax vobis [sic]". PANQUEBA, Domingo. *Pintura Moderna*. Manuscrito no publicado, sin fecha.

¹⁵Véase SANÍN, Baldomero. "El impresionismo en Bogotá". *Revista Contemporánea* (Bogotá), 1 (1905), págs. 145-156.

¹⁶PANQUEBA, Domingo. *Pintura Moderna...* Op. cit.

¹⁷ORTEGA, Alfredo. *De Nueva York...* Op. cit., pág. 718.

¹⁸Ibidem, pág. 718.

¹⁹PANQUEBA, Domingo. *Pintura Moderna...* Op. cit.

²⁰GRILLO, Maximiliano. "La Escuela de Bellas Artes y la Exposición Nacional de Pintura". *El Gráfico* (Bogotá), 9 (24 de agosto de 1918), págs. 429-430.

²¹URIBE HANABERGH, Verónica. La búsqueda de atmósferas evanescentes. En: URIBE HANABERGH, Verónica. *El pintor viajero*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2013, pág. 24.

²²URIBE HANABERGH, Verónica. *El arte del fragmento: El origen del boceto como expresión estética*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2012, pág. 113.

²³PANQUEBA, Domingo. *Pintura Moderna...* Op. cit.

²⁴MEDINA, Álvaro. "Pedro Nel Gómez, acuarelista y pintor de caballete". En: MEDINA, Álvaro. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura, 1995, págs. 88-90.

²⁵URIBE HANABERGH, Verónica. "Principales teorías sobre el boceto...". Op. cit., pág. 112; GRILLO, Maximiliano. *Carta de Maximiliano Grillo a Alfredo Ortega Díaz*. 25 octubre 1916.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Entrevistas

ALFREDO J. MORALES, INCANSABLE VIAJERO

Pedro Luengo



298

Fig. 1. Alfredo J. Morales en el balcón de su despacho en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Fotografía realizada el 9 de junio de 2022 por Manuel Gámez.

ALFREDO J. MORALES, INCANSABLE VIAJERO

Alfredo José Morales Martínez (Universidad de Sevilla) (AJM)
Pedro Luengo (PL)

PL: Pedro Luengo

AJM: Alfredo J. Morales

PL: Ya desde tus primeros años se atisban algunas de las líneas que van a marcar tu trayectoria hasta la actualidad. Tu formación se desarrolló en la Universidad de Sevilla. ¿Qué destacarías de aquellos años?

AJM: Fundamentalmente la variedad y calidad de los profesores, entre los que había prestigiosos maestros universitarios de diferentes disciplinas, junto a arquitectos, filósofos, escritores y directores de museos. Algunos respondían a perfiles tradicionales. Otros resultaban innovadores por su pensamiento, sus metodologías de trabajo o su especial dedicación al mundo contemporáneo.

PL: Entre ellos se encontraba Antonio Bonet Correa. ¿Cómo fue tu relación con él?

AJM: Llegó a Sevilla en el año 1969, cuando yo iniciaba mis estudios. Fue mi profesor de Historia General del Arte, una materia amplísima que impartía superando el tradicional temario,

con referencias a otras disciplinas, como literatura, cine o moda. Sus explicaciones resultaban muy atractivas, incluso divertidas pues hacía comparaciones no exentas de sorna, captando el interés y la curiosidad de los alumnos. Muy estimulantes eran sus comentarios sobre arte contemporáneo y sobre sus viajes por Europa y América.

PL: Cuando decidiste hacer la tesis doctoral, ¿cómo elegiste el tema?, ¿por qué fue tu director Guerrero Lovillo?

AJM: La arquitectura sevillana del siglo XVI había sido escasamente tratada y consideré que era un campo en el que se podían ofrecer aportaciones de interés. La elección de Guerrero Lovillo se debía al hecho de haberme dirigido “de iure”, pero no de facto, la Memoria de Licenciatura. Su dirección correspondió al profesor Teodoro Falcón, pero por unos argumentos administrativos que no alcanzo a comprender, dijeron que los profesores no funcionarios no podían dirigir memorias o tesis. Por eso acudí a Guerrero Lovillo, quien aceptó dirigir ambos trabajos. Considero que en la elección del Renacimiento como periodo a estudiar hubo un personaje

fundamental, la profesora García Gainza, que explicaba dicha materia. De hecho, es bastante significativo que tres compañeros del mismo curso como Vicente Lleó, Juan Miguel Serrera y yo mismo nos decantásemos por investigar sobre el arte del Renacimiento en Sevilla.

PL: Ya en estos primeros años aparece el interés por América. ¿Qué circunstancias se dieron para que tu primera estancia en el extranjero fuera en México? ¿Qué te supuso aquella experiencia?

AJM: El mismo año que defendí mi tesis doctoral, 1978, obtuve una beca del Ministerio de Educación para desarrollar una estancia de dos meses en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Consideré que era fundamental conocer la arquitectura mexicana del siglo XVI para advertir las posibles relaciones con el arte sevillano. Por otra parte, enfrentarme con las creaciones mexicanas, me permitiría advertir sus peculiaridades. En México conté con la ayuda de Elisa Vargas Lugo, con quien, junto a su marido Carlos Bosch, puede visitar los principales conventos mexicanos del siglo XVI. En otros viajes me acompañaron diferentes miembros del Instituto, como José Guadalupe Victoria, Marcos [Marco] Díaz y Mina Ramírez. Gracias a su amabilidad y generosidad conocí algunas de las principales ciudades y los más destacados monumentos mexicanos.

PL: En aquellos años llega a Sevilla Enrique Valdivieso y con él también tanto los contactos con el Museo del Prado como el desarrollo de un interés por la historia de la pintura, en el que habría que incluir también a Juan Miguel Serrera. ¿Qué supusieron aquellos años?

AJM: La oportunidad de ver gran cantidad de obras y de avanzar en el conocimiento de la pintura sevillana. La labor desarrollada por Enrique Valdivieso sobre este asunto ha sido encomiable. Algunos de sus estudios los realizó en colaboración con Juan Miguel Serrera y en ocasiones

yo los acompañé durante los trabajos de campo. Esto me permitió aprender sobre una materia en la que tenía conocimientos muy generales y que posteriormente amplié al entrar en contacto con dos excelentes historiadores del arte que dirigieron el Museo del Prado, José Manuel Pita Andrade y Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Con ambos mantuve una cordial y respetuosa relación, que resultó muy positiva para mi formación

PL: En esos años era creciente el interés local por el mundo contemporáneo, con destacadas contribuciones de Bonet. ¿Qué supuso su trabajo?

AJM: Antonio Bonet desarrolló en Sevilla una extraordinaria tarea en favor del arte contemporáneo, tanto desde las aulas universitarias, como a través de la prensa local, colaborando con galerías de arte y apoyando a artistas emergentes. Su actividad abrió nuevos horizontes intelectuales en una ciudad de pensamiento tradicional y apegada a las fórmulas académicas. Sus habituales referencias a las últimas tendencias artísticas descubrían un panorama inédito, contribuyendo a suscitar el interés por ellas. Su labor fue decisiva para acercarme a la contemporaneidad, como también lo fueron las crónicas que desde París ofrecía Julián Gállego en la revista *Goya*.

PL: En la década de los 80 hubo un cambio legislativo en el mundo universitario. ¿Cómo afectó a la promoción de los jóvenes profesores en aquel momento?

AJM: Acceder a una plaza de profesor funcionario en la Universidad suponía la superación de una oposición al cuerpo nacional de adjuntos, prueba que normalmente se celebraba en Madrid. Las convocatorias no eran frecuentes, por lo que eran numerosos los aspirantes de todas las universidades españolas. Se trataba de una oposición a un cuerpo nacional, no a una plaza concreta. De hecho, las vacantes exis-



Fig. 2. Con Jaime Brihuega Sierra, Director General de Bellas Artes, y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Director del Museo del Prado, en la inauguración de una exposición en Madrid, en 1990.

tentes no se conocían hasta después de publicarse el listado de los que habían aprobado. Yo me presenté a una oposición en el año 1982, obteniendo una de las trece plazas convocadas frente a más de cien aspirantes. En la relación de vacantes que el Ministerio finalmente publicó no había ninguna en la Universidad de Sevilla. Esto significaba que debería trasladarme a otra ciudad. Cuando el proceso de solicitud de vacantes estaba en curso se aprobó la Ley de Reforma Universitaria, que establecía la dotación de plazas para los aprobados en las universidades en las que estaban impartiendo clases. Esto nos permitió permanecer en nuestras universidades de origen.

PL: En 1977 participaste en el I congreso español del CEHA en Trujillo, habiendo asistido a la práctica totalidad de las siguientes ediciones, en algunos casos como presidente del Comité. ¿Para qué es importante celebrar estos encuentros presencialmente?

AJM: Pienso que el conocimiento directo de las personas es fundamental, más allá de que las actuales redes sociales nos permitan una inmediatez en el contacto. Recuerdo un congreso del

CEHA, donde una alumna se me acercó pidiéndome que le firmara uno de mis libros, diciendo que estaba encantada de poder ponerle cara a los autores de los textos que estudiaba. Considero que la cercanía, el trato personal, es fundamental para dialogar e intercambiar puntos de vista con mayor empatía.

PL: Para tus estudios sobre la Catedral de Sevilla tuviste que investigar en su archivo y en la Biblioteca Colombina. ¿Cómo eran las condiciones de trabajo en estas instituciones?

AJM: Muy diferentes a las actuales. Gracias al canónigo archivero Pedro Rubio Merino teníamos acceso directo a los fondos archivísticos de la catedral, lo que facilitaba la labor de los investigadores. En aquel momento los recursos eran mínimos. Había una sola mesa de trabajo para seis personas y tuvimos que comprar una estufa para calentar el espacio. Peor era la situación en la Biblioteca Colombina, cuyos responsables dificultaban cualquier investigación y donde ni siquiera había luz eléctrica. Los cambios producidos en la década de los años noventa, dando lugar a la Institución Colombina y a la agrupación del archivo de la catedral con el arzobispado en una sede conjunta fue todo un logro y una decisiva apuesta por la preservación de sus riquísimos fondos. La transformación ha sido radical y es de agradecer la profesionalidad y la ayuda que el personal de ambas instituciones presta hoy a los investigadores.

PL: En 1980 publicaste con Enrique Valdivieso *Sevilla oculta*. Otros anteriormente habían intentado acceder, con menor éxito, a las clausuras para hacer este tipo de estudios. ¿Cómo se consiguió hacer ese trabajo?

AJM: Había un estudio precedente de Morales Padrón sobre los conventos sevillanos, pero con un enfoque histórico y antropológico. A nosotros nos interesaba el patrimonio artístico. El promo-



Fig. 3. Con los participantes en el II Simposio Internacional del Barroco Iberoamericano, en Tepotzotlán, México, en julio de 1991.

tor de la idea fue José María Benjumea, que logró del cardenal Bueno Monreal la autorización para acceder a las clausuras, consiguiendo también de una importante empresa sevillana los recursos económicos para la edición. Gracias a este trabajo tuvimos grandísimas vivencias y descubrimos piezas extraordinarias que habían quedado ocultas a la vista y a la investigación de los historiadores. Tuvimos la fortuna de recorrer con total libertad, respetando siempre la vida y horas monásticas, las clausuras sevillanas, con excepción del Convento de las Mínimas en Triana, en donde solo se nos permitió acceder a la iglesia.

PL: En 1984 se publica la *Guía artística de Sevilla*, junto con María Jesús Sanz, Juan Miguel Serrera y Enrique Valdivieso¹. ¿Cómo fue el trabajo de campo?

AJM: Bastante agotador porque recorrimos todos los municipios de la provincia de Sevilla, de cuyos monumentos y obras artísticas destacamos las más relevantes. En ese trabajo colaboraron Alberto Oliver y Alfonso Pleguezuelo, especialmente en la elaboración de las planimetrías. En las poblaciones mayores todo el equipo permaneció varios días trabajando conjuntamente, mientras en otros casos, uno o dos de sus miembros se responsabilizaron de una comarca o de localidades menores. Se trataba de agilizar el trabajo, pues la Diputación Provincial y especialmente la responsable de sus publicaciones, Antonia Heredia a quien se debió la iniciativa, estaban interesados en sacarlo a la luz lo antes posible.

PL: Aunque Sevilla era el centro de tus investigaciones, en estas décadas América seguía presente. De hecho, has asistido a todos los congresos internacionales del Barroco Iberoamericano. ¿Cómo ha cambiado el interés en este campo en los cuarenta años transcurridos entre el de Roma de 1980 y el de Granada de 2020?

AJM: Se ha producido un notable incremento de estudios y publicaciones sobre el arte iberoamericano. Para el ámbito español ha sido fundamental la incorporación de materias sobre el mismo en los estudios universitarios de Historia del Arte. Esto ha permitido formar a especialistas en diferentes áreas o manifestaciones artísticas y despertar el interés de los alumnos hacia ellas. La principal dificultad de estos trabajos sigue siendo la necesidad del conocimiento directo de la realidad americana. Desde la distancia y recurriendo solo a las fuentes documentales y gráficas es complicado llegar a un buen resultado, aunque puede citarse como caso excepcional el trabajo de Lourdes Díaz-Trechuelo sobre Filipinas, un auténtico modelo de investigación². Por otra parte, es evidente que los actuales medios técnicos ofrecen recursos que favorecen las investigaciones sobre Iberoamérica desde cualquier centro español



Fig. 4. Alfredo J. Morales con Rafael López Guzmán, Ignacio Henares y Miguel Ángel Castillo, en Potosí, en abril de 2000.

y también se han incrementado las becas para las estancias de investigación en esos países.

PL: Durante estos años pudiste fortalecer tu relación con Diego Angulo. ¿Qué aspectos rescatarías de tus conversaciones con él?

AJM: En los años 80, mientras elaborábamos los textos para el libro sobre la Catedral de Sevilla, Enrique Valdivieso, Juan Miguel Serrera y yo mismo tuvimos un contacto directo con Diego Angulo, que participó en dicho volumen³. Él acostumbraba a pasar las navidades en el Hotel Inglaterra de Sevilla y nosotros acudíamos a mediodía para hacerle compañía, para charlar sobre el trabajo, plantearle nuestras dudas y pedirle consejo sobre cuestiones de arte. En esas reuniones pudimos comprobar su sabiduría y extraordinaria memoria, así como su afabilidad. Su carácter ya no era frío y distante como años

atrás. Es más, nos contaba anécdotas, vivencias y experiencias de sus viajes, especialmente de los que hizo por América para preparar su libro sobre el arte hispanoamericano, texto que sigue siendo un referente.

PL: Entre 1989 y 1991 fuiste Subdirector General de Bienes Muebles del Ministerio de Cultura. ¿Qué destacarías de esa etapa de gestión patrimonial?

AJM: Fundamentalmente lo que aprendí de un conjunto extraordinario de profesionales de la restauración. Era gente muy cualificada, absolutamente ilusionada con su trabajo. En el entonces llamado Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales pude conocer directamente los procedimientos de tratamiento de obras de muy diversas tipologías, así como los mecanismos de la restaura-

ción monumental. Por otra parte, el puesto que desempeñé me relacionó con numerosos expertos internacionales y pude establecer contactos con los institutos de restauración y patrimonio de Bélgica, Italia y Portugal. También participé en la programación de planes nacionales sobre diversas tipologías de bienes culturales y fomenté la especialización de personal de países de Hispanoamérica que no contaban con una adecuada formación. Todas estas experiencias me permitieron organizar con mayor solvencia las materias sobre patrimonio que imparto en el grado de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla.

PL: Tras volver de Madrid, las primeras tesis doctorales bajo tu dirección⁴, muestran un interés por el siglo XVIII y el XIX. ¿Eran espacios o manifestaciones que debían recuperarse frente al poder de atracción que ejercía el siglo XVII?

AJM: Eran ámbitos o creaciones artísticas que necesitaban de una mayor atención. Siempre se había estudiado el arte de las principales capitales andaluzas, pero también era preciso investigar sobre otros centros artísticos. Igualmente era necesario atender a las artes aplicadas. Es evidente que hubo en el pasado localidades de menor población, riqueza o incluso repercusión política que fueron importantes focos creadores de arte. De igual manera es notorio que hubo maestros cuyas creaciones resultaron decisivas para enriquecer las grandes empresas artísticas y para crear la imagen de muchos ambientes, de las propias ciudades y su arquitectura. De ahí mi interés para que se estudiaran las obras civiles de esos centros, así como las artes industriales. Prueba de ello son los trabajos que dirigí sobre la rejería o el arte de la talla, así como los referidos a la arquitectura civil en diversas poblaciones sevillanas y gaditanas. Pienso que con esos estudios se hizo una labor importante, que es necesario proseguir.



Fig. 5. En el homenaje a Cristóbal Belda durante el II Congreso Nacional de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte, en la iglesia de San Juan de Dios de Murcia, en febrero de 2015.

PL: En 1996 publicaste uno de los primeros manuales sobre la tutela del patrimonio aparecidos en España⁵, dirigiendo en las mismas fechas una tesis sobre el tema⁶. ¿Qué aspectos claves del patrimonio siguen aún requiriendo de atención?

AJM: El cumplimiento de las leyes vigentes, tanto de ámbito nacional como autonómico. Sorprende que a veces sea la Administración la que no cumple su propia legislación. La situación es especialmente preocupante porque tampoco existe una amplia conciencia social sobre el tema. Algunos asuntos deben atenderse de forma urgente. Es el caso de los conventos de clausura que están desapareciendo por la falta de religiosas y cuyo patrimonio mueble e inmueble hay que preservar. Otro es la drástica transformación que sufren las ciudades históricas debido al turismo masivo, inadecuadamente llamado cultural. Se están perdiendo los auténticos valores, la propia vitalidad de los centros históricos, los tradicionales ámbitos y hábitos de sociabilidad. No creo adecuado vanagloriarse del creciente número de visitantes de nuestros

principales monumentos, pues la masificación además de contribuir a su degradación impide experiencias enriquecedoras en lo sensitivo, lo social o cultural. Hay que buscar mecanismos para lograr un correcto equilibrio y para preservar el patrimonio.

PL: Un proyecto tan necesario como ilusionante fue el inventario de bienes muebles de la Iglesia católica. Además de una aventura de documentación y un espacio de formación de investigadores, ¿qué valor tiene su desarrollo?

AJM: La Ley de Patrimonio Histórico de 1985 obliga a la elaboración del inventario de los bienes culturales. Ya se habían llevado a cabo algunas campañas, pero el trabajo nunca se completó. Ciertamente la labor de catalogación nunca finaliza, porque siempre se puede ampliar el conocimiento de las obras. La interrupción del trabajo se debió a la falta de recursos económicos. La tarea de inventario es muy

enriquecedora, pues se trabaja directamente con las obras, teniendo que verter sobre ellas el conocimiento académico, a fin de clasificarlas, datarlas y reconocer su valor patrimonial por encima de los históricos o estéticos. Esta labor de conocimiento es esencial para proceder a su protección e interpretación, así como para las propuestas de conservación y difusión. Aunque la labor de inventario es esencial para la tutela del patrimonio, sigue sin completarse. Frente al callado trabajo de catalogación, suele optarse por operaciones más grandilocuentes y mediáticas. Pero, sin conocer el patrimonio existente, difícilmente se puede proceder a su conservación y menos a programar con rigor su restauración.

PL: Otro hito importante fue la coordinación del proyecto Andalucía Barroca 2007. Después del libro de Bonet⁷ y de esta iniciativa, ¿resultaría significativo para la sociedad ofrecer nuevas perspectivas sobre este periodo?



Fig. 6. Con algunos de los asistentes al acto de investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Sevilla, de Don Antonio Bonet Correa, el 18 de mayo de 2017.

AJM: El libro de Antonio Bonet *Andalucía barroca* fue una aportación decisiva al conocimiento de ese periodo. Desde la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía se quiso reconocer su trascendencia programando una serie de iniciativas sobre el patrimonio barroco andaluz. Se desarrollaron campañas de restauración del patrimonio, se dieron conciertos, se celebraron exposiciones y un congreso internacional. Todo ello trajo nuevas visiones sobre el barroco en Andalucía, a la vez que se consiguió enriquecer culturalmente a la sociedad e implicarla en la valoración de esa etapa histórica. Con este importante proyecto no se completó el conocimiento sobre el Barroco en Andalucía. Es mucho lo que aún queda por saber, tarea que deben emprender las nuevas generaciones.

PL: En los últimos veinte años, la mayoría de las tesis doctorales que has dirigido han versado sobre patrimonio americano⁸. ¿Qué era necesario recuperar?

AJM: Es una línea de investigación que resulta obligada, dados los vínculos de Sevilla con el mundo americano y el hecho de haberse creado en su universidad la primera cátedra de Arte Hispanoamericano de España. Había que recuperar la relación entre los académicos de ambos lados del Atlántico, así como plantear proyectos y trabajos de colaboración, para ampliar lo ya conocido gracias a las investigaciones de los grandes maestros del pasado. Tanto las tesis aludidas como otras en curso, gracias a proyectos de investigación financiados por el Ministerio, están ofreciendo nuevas perspectivas que enriquecen la visión y la consideración de un patrimonio todavía necesitado de muchos estudios. Esos trabajos obligan a conocer el territorio americano y a estudiar en directo su riqueza patrimonial.

PL: De toda América te faltan muy pocos países que conocer, y no pocos los has visitado asiduamente. ¿Cómo ha cambiado tu percepción del

continente desde las primeras visitas hasta la última, a las puertas del confinamiento?

AJM: Con el paso de los años he podido advertir un cambio importante en la imagen de las propias ciudades. Desde el traslado de las clases privilegiadas hacia áreas periféricas y protegidas, con el abandono de los centros históricos, al interés de las autoridades por recuperarlos, unido al intento de mejorar la condición de vida de sus residentes. Un buen ejemplo de ello lo ofrece Quito. En mis visitas a esta capital he podido ver cómo ha habido un incremento en la valoración del patrimonio, con más obras de restauración y un mayor interés por conseguir que los espacios del centro histórico sean habitables y atractivos. De hecho, se han revitalizado áreas eliminando el comercio informal, se ha mejorado el transporte y se ha prestado más atención a la población local. Lamentablemente crisis económicas y políticas han impedido el desarrollo de otros proyectos, pero en general se ha avanzado en la recuperación del centro histórico. Esas mejoras han atraído a nuevos visitantes, generando actividades que benefician a los quiteños. No obstante, debe estarse alerta para impedir procesos especulativos y de gentrificación, para evitar operaciones de maquillaje que conviertan el centro de Quito en un escenario turístico y le hagan perder autenticidad.

PL: En tus años como docente has creado una de las escuelas de profesores universitarios más prolíficas de España, con casi una quincena de discípulos en activo. ¿Cuál es la clave del éxito?

AJM: Su interés e ilusión, su continuado afán de superación, su laboriosidad. En todos los casos he procurado trasladarles un sentido de responsabilidad y de rigor en el trabajo, a la vez que los he animado a tener iniciativas y a no adocenarse. Es una gran satisfacción ver cómo van consolidando su carrera y me alegran sus éxitos y reconocimientos. Estoy orgulloso de

haber contribuido a su formación y satisfecho porque han sabido responder a mi dedicación. Los considero no solo colaboradores o compañeros, sino auténticos amigos, pues existe una fluida relación afectiva con todos. Por otra parte, no creo que en mi proceder haya nada extraordinario, pues considero que es el comportamiento que debe seguir el profesor universitario. Su principal obligación, más allá de dar clases, investigar y publicar, es formar a las nuevas generaciones, crear discípulos que continúen la labor emprendida, mejorando y superando el trabajo del maestro. Ese es el verdadero espíritu y sentido de la Universidad.

PL: Un libro que te marcara especialmente

AJM: Para algunos de mis trabajos ha sido fundamental la obra *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, texto correspondiente al discurso de inauguración de curso de la Universidad de Sevilla que pronunció en 1932 Diego Angulo Íñiguez⁹. A pesar del tiempo transcurrido, es una monografía que en su conjunto no se ha superado, a pesar de las acotaciones, interpretaciones y correcciones posteriormente realizadas sobre el tema.

PL: Una obra de arte.

AJM: Entre las de arquitectura, el extraordinario conjunto de Süleymaniye que Sinán levantó en Estambul para Solimán el Magnífico.

PL: Una ciudad americana.

AJM: Pocas pueden igualarse a México.

PL: Un/a historiador/a.

AJM: Valoro especialmente a Claudio Sánchez-Albornoz.

PL: El trabajo del que te sientes más orgulloso.

AJM: El realizado sobre la arquitectura sevillana del Renacimiento, que dio lugar a libros sobre el Ayuntamiento, la Capilla Real, la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y la obra de Hernán Ruiz el Joven¹⁰.

PL: El trabajo que te hubiera gustado escribir.

AJM: El libro de Julián Gállego *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*¹¹.

NOTAS

¹MORALES, Alfredo J.; SANZ, María Jesús; SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel; VALDIVIESO, Enrique. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1981 (2004, 2.ª edición).

²DÍAZ-TRECHUELO SPINOLA, María Lourdes. *Arquitectura española en Filipinas (1565-1800)*. Sevilla: EEHA, 1959.

³VV. AA. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984.

⁴FERNÁNDEZ MARTÍN, María Mercedes. *El Gremio de carpinteros de Écija durante el siglo XVIII*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1990; MARTÍNEZ MONTIEL, Luis Francisco. *Arquitectura y Urbanismo en San Fernando (1755-1868)*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993; BARROS CANEDA, José Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en el Puerto de Santa María durante el siglo XIX*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995; CORNEJO VEGA, Francisco Javier. *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000; MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis F. *Velázquez y la Cultura sevillana*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

⁵MORALES, Alfredo J. *Patrimonio histórico-artístico*. Madrid: Historia 16, 1996.

⁶HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos. *Instrumentos de Tutela del Patrimonio Histórico Español: sociedad y bienes culturales*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.

⁷BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca*. Barcelona: Polígrafa, 1978.

⁸JUSTO ESTÉBARANZ, Ángel. *Miguel De Santiago y la pintura quiteña de su época (1630-1720)*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008; MONTES GONZÁLEZ, Francisco. *Arte, fiesta y mecenazgo virreinal. El ducado de Albuquerque en Nueva España*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008; LUENGO, Pedro. *Intramuros: arquitectura en Manila, 1739-1788*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009; CAMACHO CÁRDENAS, Enrique. *La Catedral de Guadalajara en Nueva Galicia: tres siglos de construcción*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014; CRUZ FREIRE, Pedro. *Silvestre Abarca. Un ingeniero al servicio de la Monarquía Hispánica*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016; LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. *Ingeniería e ingenieros en Matanzas. Defensa y obras públicas en Cuba entre 1800-1868*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018; GÁMEZ CASADO, Manuel. *Ingeniería militar en el Nuevo Reino de Granada. Sistemas defensivos para las rutas comerciales del Caribe sur (1739-1811)*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020.

⁹ANGULO, Diego. *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV; discurso inaugural del año académico de 1932 a 1933*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1932.

¹⁰MORALES, Alfredo J. *La Capilla Real de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1979; MORALES, Alfredo J. *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1981; MORALES, Alfredo J. *La Sacristía Mayo de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1984; MORALES, Alfredo J. *Hernán Ruiz "El Joven"*. Madrid: Akal, 1996.

¹¹GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



MARI PAULA, UNA COREÓGRAFA ANTROPÓFAGA

Alicia Piñar Díaz



Figura 1. Fotografía de Humberto Araújo para Retrópica.

MARI PAULA, UNA COREÓGRAFA ANTROPÓFAGA

Mariana de Paula Ferreira (MP)
Alicia Piñar Díaz (APD)

Mariana de Paula Ferreira¹, originaria de Brasil, es conocida por su labor en el campo de la creación escénica pero también por sus contribuciones en el ámbito de la formación y la gestión. En sus creaciones, basadas en la danza contemporánea y la performance, se tratan temas diversos que van desde la antropofagia cultural a la inmigración o el medio ambiente desde una perspectiva crítica que invita a la reflexión y el debate.

A continuación, se transcribe la entrevista realizada a Mariana de Paula Ferreira (en adelante MP) por Alicia Piñar Díaz (en adelante APD):

APD: ¿Cómo fueron los inicios de tu andadura formativa y profesional?

MP: A los 7 años empecé a estudiar danza clásica en el Conservatorio de Danza de São Paulo, actual 'Escuela Municipal de Bailado'. Fueron ocho años de estudios, durante los cuales teníamos asignaturas de balé clásico, danza moderna, introducción a la música, improvisación, anatomía, historia del arte e historia de la danza. Cuando yo cursaba el cuarto año del conservatorio, me invitaron a integrar el elenco de 30

estudiantes que formarían la nueva Compañía Joven de Danza de la Escuela, titulado 'Corpo de Baile Joven'. A partir de entonces se me abrió un mundo, bailábamos desde repertorios clásicos a obras de danza contemporánea, conocí a excelentes estudiantes que, en la actualidad, son grandes profesionales y el contacto con este universo me hizo plantear nuevas formas de aprendizaje; empecé los estudios de Royal Academy con mi maestra Paula Firetti que me llevaba, de forma incansable, a bailar en Festivales de Danza por todo el país. El hecho de estar en constante contacto con los escenarios me ayudó a hacer la transición de estudiante a profesional de la danza, teniendo en cuenta que en mi país vivir de la danza es algo casi imposible. Al ingresar al mundo profesional, trabajé en distintas compañías independientes y también en distintos eventos e iniciativas culturales y musicales, hasta que ingresé a mi primera compañía pública de danza de la ciudad São José dos Campos, donde trabajé por un año. Luego pasé a integrar el elenco de la compañía pública de danza de Paraná 'Balé Teatro Guaíra', de la que hice parte por nueve años consecutivos y trabajé con importantes nombres de la danza nacional e internacional.

Pero mi trayectoria no se redujo al campo de la danza. Durante mi segundo año de residente en la ciudad de Curitiba, en Paraná-BR, me matriculé en el curso de Interpretación en Artes Escénicas de la Universidad de Artes de Paraná, donde estudié por cuatro años y conocí a mis compañeras de trabajo, integrantes y co-fundadoras de la 'Casa Selvática'²; un marco que cambiaría mi forma de entender la danza, el cuerpo, la performance y la creación. Selvática, en su nacimiento, era una explosión de ideas, ganas de crear y mucha voluntad de riesgo artístico. Éramos algunos jóvenes estudiantes y algunos creadores con profundo interés de probar lenguajes distintos del que se solía presentar en la ciudad de Curitiba. Mirando hoy, y desde la distancia, considero que tanto Selvática como la Universidad fueron los espacios que han ido dando forma al lenguaje que presento en mis trabajos. Es decir, he bailado por más de 10 años en compañías públicas, pero fue la experimentación en espacios alternativos y de investigación la que sentó las bases de mi lenguaje como creadora.

APD: ¿Quiénes son tus referentes e influencias artísticas?

MP: Hélio Oiticica³, Lygia Clark, Tarsila do Amaral⁴, Anita Malfatti, Caetano Veloso⁵, Tom Zé, José Celso Martinez Corrêa, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Leonarda Glück⁶, Pina Bausch⁷, Anne Teresa De Keersmaeker⁸, Gabriela Carrizo⁹, Janet Novás¹⁰, Rodrigo Perdeneiras¹¹, Henrique Rodovalho¹², Pedro Almodóvar¹³, Paolo Sorrentino, LumiereScene¹⁴, Paul B. Preciado¹⁵, André Lepecki¹⁶, Eleonora Fabião¹⁷, Joséphine Baker¹⁸, Loie Fuller¹⁹, Antonin Artaud²⁰ y Octavia Butler²¹.

Pero si me pides para elegir tres, elijo: Caetano, Leonarda y Pina, en ese orden. Caetano, por su poesía y por la resonancia de su voz, que me mueve las células en cada melodía además de todo lo que representa; para mí, Caetano es un patrimonio vivo. Leonarda, porque creo que es la artista más inquietante e inteligente que he



Figura 2. Fotografía de Frank Pittoors para *Retrópica*.

tenido el placer de conocer y de trabajar. Y Pina, porque Pina habla sobre todo del amor y el amor aún es un misterio.

APD: São Paulo, Curitiba, Granada, Cantabria... son territorios que han marcado tu vida, ¿cómo asumes el papel de cada uno?

Hablar sobre territorios es algo muy complejo para mí. Desde la pandemia empecé a definirme como una persona fronteriza. Es cierto que cada espacio que uno habita define las relaciones y sus elecciones de vida, pero yo intento entender estos territorios como algo circular, de ida y vuelta, como los cantes de ida y vuelta, ¿sabes?

Sobre el papel de cada uno, pues... São Paulo no sale ni saldrá de mí, ya que es el lugar donde nací

y donde está toda mi familia y mi ancestralidad. Curitiba me acogió profesionalmente, me dio mucha información, oportunidades y es también donde está mi familia artística, mis Selváticas. En Granada me enamoré y el amor me hizo decidir quedarme en España y, finalmente, Cantabria es la tierra donde elegí vivir, ¡creo que eso dice mucho!

APD: ¿Qué diferencias y similitudes encuentras en el ámbito de la danza y la producción cultural entre España y Brasil?

Brasil tiene 212,6 millones de habitantes, por lo cual su producción cultural es tremendamente amplia y diversificada. Durante los 8 años del gobierno de Lula y algunos de Dilma²², hemos tenido un gran avance en políticas culturales, lo que resultó en una ascensión significativa de artistas y colectivos de creadores. Todo este apoyo desde las instituciones públicas asentó unas bases para una cultura contemporánea nacional muy poderosa y, sobre todo, extremadamente vinculada con temas sociales y filosóficos. El arte brasileño, en general, es muy crítico en su pensamiento y estética y creo que esto es una de sus grandes cualidades.

Desde mi experiencia, veo que la producción cultural en España no toca tanto este lugar crítico como en Brasil y en su mayoría, los trabajos están anclados más por la técnica y la estética. Pero no se puede ignorar que, desde hace unos años, hay un llamamiento a la cultura tradicional y ancestral en el trabajo de algunos artistas contemporáneos. Creo que por fin España está dejando de mirar al norte europeo y observándose a sí misma y a su historia para producir arte contemporáneo y esto es muy valorable.

APD: Es importante resaltar que no te has ceñido a un solo ámbito en tu carrera profesional (creación escénica, formación y gestión/bailarina, actriz, coreógrafa...), sino que has dirigido tus intereses hacia campos diversos ¿consideras esta diversificación un camino a seguir?

MP: Sí. Creo que es muy importante ocupar distintos campos del sector para tener distintos puntos de vista y también para ejercitar el ponerse en el lugar del otro. Creo que también tiene que ver con mi educación, ya que mi madre siempre ha estado en todo y siempre ha presentado una infinita capacidad para realizar distintas tareas con destreza. Creo que al crecer viéndola con tanta capacidad y poder de lucha, hizo que el miedo no fuera algo presente en mi vida. Me tiro de cabeza a la hora de enfrentar un nuevo trabajo o desafío. Además, yo definiendo la figura del artista-gestor (o del artista etc.²³), creo que desde ahí se puede aportar mucho y preparar el terreno para la próxima generación. Los artistas pueden y deben ocupar los lugares dentro de la cadena de producción cultural.

APD: Las coproducciones internacionales acompañan a la compañía desde su fundación y son una marca singular en su trayectoria, ¿cómo ha sido colaborar con diferentes colectivos?

MP: Como gestora, siempre definiendo la importancia de realizar coproducciones, principalmente cuando son internacionales. Desde que empecé a trabajar como artista y gestora independiente, he tenido la suerte de conocer a profesionales de la danza y de la performance de distintos países de Iberoamérica y al profundizar en mi relación con estas artistas (desde el deseo, las ideas, los proyectos piloto y las coproducciones), hizo que mi percepción sobre la producción y la creación en danza se expandiera y, de alguna forma, este aprendizaje agregó valor en mis producciones. Basándome en mi experiencia, como gestora y artista, definiendo que la presencia y la continuidad de políticas públicas para realización de coproducciones en las artes escénicas es muy necesaria.

APD: Para poder llegar al estreno con un proyecto sólido es necesario un profundo proceso de investigación, ¿cómo desarrollas esta fase del proceso creativo?



Figura 3. Fotografía de Cayo Vieira para *Retrópica*.

MP: Sí, es necesario tiempo. El tiempo es muy importante en un proyecto sólido y yo desarrollo mi proceso por dos lados opuestos y complementarios:

En el primero, se dedica mucha investigación tanto conceptual como física. Son procesos de mínimo un año de trabajo hasta el estreno. En ellos suelo invitar a diferentes profesionales para colaborar y opinar en distintas fases del proyecto. Estas creaciones son muy agradecidas, principalmente cuando la vives como intérprete, pues a lo largo de los años uno nota como el proceso artístico va definiendo cambios estructurales en tu vida y en tu forma de bailar, pensar, etc. Esta percepción yo la suelo llamar de 'digestión lenta'.

El segundo, lo entiendo como una investigación continuada, es casi como si un trabajo se va enlazando al otro, donde la creación anterior pasa a ser la columna que sustenta lo que puede venir en una nueva creación y, aunque se decida destruirla, ahí estuvo como punto de partida. Me gusta esta forma de pensar, ya decía Artaud²⁴ sobre no separar obra y vida, ¿verdad? Creo que va por ahí... Lo único que diferencia un proceso creativo del otro es la experiencia vivida, buena o mala, no deja de ser experiencia e información, y habrá que lidiar con ella.

APD: ¿Cuándo empieza tu interés por el movimiento antropófago?

MP: Empieza por Caetano Veloso y durante mi estancia en la Universidad Tecnológica Federal de Paraná. Yo estaba cursando un máster en arte híbrido y elegí la trayectoria de Caetano y el tropicalismo como objetos de estudio. A diferencia de manifestaciones transgresoras, como por ejemplo la movida madrileña, que nació a posteriori de la muerte del general Francisco Franco, el tropicalismo -en su totalidad como movimiento- tuvo su nacimiento y trayectoria en plena dictadura militar brasileña y eso me daba mucha curiosidad.

En el Brasil de 1967 nació el tropicalismo con sus canciones innovadoras y un inmenso deseo de pensar una nueva identidad brasileña. El tropicalismo, tropicália o movimiento tropicalista, como lo conocemos hoy, es una inspiración directa del movimiento antropófago. El tropicalismo buscaba superar las dicotomías entre la cultura nacional y la extranjera y también entre la cultura de élite y de masas. En 2017, me inspiré en el tropicalismo, que se inspiraba en la antropofagia cultural, y creé mi ópera prima titulada '*Retrópica*'²⁵, pues yo consideraba que en este momento Brasil pasaba por un momento político y social muy complicado²⁶ y para mí era importante la idea de retropicalizar la cosa toda... Mira que aún no teníamos a Bol-

sonaro²⁷ como líder de gobierno y no sabía yo que aún se podría empeorar mucho.

APD: ¿Cómo se vinculan estos espectáculos basados en la antropofagia cultural y el modernismo brasileño con la realidad actual?

MP: La antropofagia, a pesar de referirse al canibalismo, para los modernistas no era más que alimentarse de culturas, referencias e ideas extranjeras para crear algo único, algo digerido y quizás algo 'puro e innovador'. En 2016, al verme en España y al aceptar mi condición de extranjera, inmigrante o sudaca, empecé a entender que la antropofagia cultural estaba intrínseca en mi relación con el territorio y en mis creaciones... Creo que uno habla y se expresa desde los lugares que habita, que habitó en el pasado o que reconoce como suyos. En este sentido, la antropofagia fue y es fundamental para entenderme, no solo como artista, sino también como ciudadana mujer e inmigrante.

APD: ¿Cómo ha sido la recepción de la antropofagia o tropicalismo en España desde tu punto de vista?

MP: Yo podría hablar mejor sobre la recepción de mis trabajos en España y creo que mucha gente aún no los entiende, ya que los han clasificado como algo 'exótico', 'arriesgado' y muchas veces no han considerado ni 'danza contemporánea', cosa que en Brasil o en países como Argentina, Uruguay, Chile, Alemania, Francia o Mozambique nunca pasó. Observo que la programación de la mayoría de los teatros públicos en España es poco flexible, de hecho, a veces a algunos programadores les cuesta entender o aceptar algo que se escapa de lo habitual, aunque se titule contemporáneo o innovador. En líneas generales hay un especial miedo por lo nuevo, pero creo que es una cuestión de tiempo y que se viene una nueva generación con una mentalidad más abierta y alejada de los complejos y de las secuelas de la dictadura.



Figura 4. Fotografía de Anjana Guerras para Devórate.



316

Figura 5. Fotografía de Anjana Guerras para *Fronterizas*.

APD: En tu proceso de retropicalización hay una relectura del Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade en colaboración con Leonarda Glück²⁸, ¿qué supone esta relectura en relación con la teoría de género?

MP: Cuando empecé a trabajar en *Retrópica*, invité a distintos colaboradores de las artes escénicas y visuales. A mí siempre me ha gustado facilitar que cada artista trabaje de una forma libre, es decir, no suelo imponer directrices muy limitadas, sino que les facilito una atmósfera de lo que me imagino, en otras palabras, intento que el artista trabaje en algo que le guste y luego veo cómo puedo utilizar el material producido dentro de la obra. Así fue con Leonarda, la invité a escribir y a visitar el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade, pues Leonarda ama

escribir y lo hace como nadie. Entonces, tras una semana de trabajo, me comentó que, al releer el manifiesto de Oswald, se notaba un tono quizás patriarcal, burgués e idealizado. En consecuencia, decidió escribir su manifiesto como una especie de remanifiesto en diálogo con lo que había escrito Oswald en 1928, pero esta vez, haciendo hincapié en la realidad brasileña del siglo XXI, donde nada había cambiado para mejor (como lo ideaba Oswald) y que, si la mujer no fuera el futuro, no habría esperanza.

APD: ¿Cómo se vincula el espectáculo de *Retrópica* con la teoría decolonial?

MP: En *Retrópica* quise poner en tensión el pensamiento de las masas sobre qué puede ser la identidad de la mujer española y/o brasileña. En

Retrópica cuestiono el papel de la mujer latinoamericana “tipo exportación”, que a veces se la reduce a la que samba, que taconeas, que cocina, que se pinta, que tiene un buen culo y un buen par de tetas. En ella propongo la superación del colonialismo patriarcal en nuestros imaginarios, que todavía regula las identidades de sexo/género, las raciales y políticas en contextos neocoloniales. En la creación he trabajado acompañada por autores que reflexionan sobre las epistemologías del sur, sobre los estudios periféricos o marginalizados, con el objetivo de poner en escena una inversión de las estructuras históricas de dominación, presentando una alternativa femenina y sudaca al conocimiento dominante.

En otras palabras, tal y como señala la sinopsis de la obra: “Mientras el neocolonialismo, el fanatismo, la intolerancia, la inmoralidad y el miedo nos atropella, *Retrópica* es mujer. Es hambre, es fuego, es el placer extremo en forma de miel pura que escurre aún por las venas del Ecuador”²⁹.

APD: La ecocrítica tiene cada vez más peso en el mundo académico y cultural, ¿cómo se relaciona esta con tu obra *Devórate*³⁰?

MP: Me gusta pensar mi trabajo desde la materialidad. Siempre trabajo con objetos y materiales para coreografiar o crear una performance. Desde *Retrópica* yo ya venía investigando la materialidad del plástico, no solo como objeto sino también toda la relación con el medio ambiente y procesos industriales. En la primera escena de *Retrópica*, el espectador se encuentra con una musa vestida de plástico negro de basura; una musa de carne posicionada en escena como algo pictórico... Algunos ven una escultura, otros una pintura... En esta escena, el objetivo era ironizar la posición que han tenido las musas o las propias artistas mujeres en el mundo del arte clásico, siempre tratadas como una basura desechable sin valor, independiente del valor y potencial que pudiesen tener.

Cuando uso 10 metros de plástico blanco en *Devórate*, por un lado, es porque me interesa la continuidad de la investigación de la materialidad del plástico -que escénicamente crea imágenes muy poderosas- y por otro, la denuncia del propio material y su consumo y producción. *Devórate* habla sobre el fin del mundo, sobre lo que podría pasar después del Apocalipsis; en un lugar donde solo restó la basura, el control y una mujer. Creo que la potencia del trabajo está en la paradoja de dos materialidades distintas como lo sintético del plástico y lo permeable y perecedero de la carne de una mujer³¹, donde el primero acaba por devorar al segundo.

APD: *Fronterizas*³² es el tercer eslabón de tu investigación antropófaga, donde desde una perspectiva decolonial reflexionas sobre los cuerpos fronterizos. ¿Cómo influye tu propia experiencia como inmigrante en esta reflexión?

MP: En 2020 empecé a considerarme fronteriza. Tardé en entenderlo, pero fue una percepción fundamental para mi aceptación como artista inmigrante en España. Es muy curioso que tras 7 años viviendo en España, todavía me clasifican como “la brasileña”, a la vez que en Brasil soy “la que se fue, la que decidió dejar su tierra, etc.”. Ser inmigrante es como sentirse en un limbo de la identidad, es decir, en una sociedad que no te reconoce como perteneciente, automáticamente afanan tu identidad, es horrible.

En verdad nunca sentí que dejé mi Brasil, desde siempre seguí trabajando en mi tierra y seguir trabajando con mi gente fue y es fundamental para reafirmar mi lenguaje. Al mismo tiempo, conocer la cultura española aporta muchísimo para mi construcción como artista y cada vez más. También he observado que es muy probable que me haya agarrado a la antropofagia cultural como una estrategia de supervivencia, como una defensa de que todo se puede mezclar, pero después de la pandemia entendí que puedo asumir mi persona fronteriza y que

debo manifestar artísticamente el lugar de la frontera, de poder ni estar allá ni aquí, o incluso estar en los dos lados, en la frontera, en la raya, ¿sabes?

Por último, *Fronterizas* significa el cierre de la trilogía antropófaga, pues creo que es hora de superarme y aceptarme como inmigrante, ya no hay nada más que ocultar o maquillar. En realidad, me parece muy bonito ser una fronteriza, libre de los territorialismos de la vieja escuela.

APD: ¿En qué proyecto te encuentras ahora trabajando?

MP: A finales de 2021 estrené mi nueva coproducción en conjunto con la compañía brasileña 'Balé Cidade de Campina Granda' y la chilena Alexandra Mabes³³, en Paraíba-Brasil. El proyecto fue contemplado con los fondos del programa Iberescena (SEGIB)³⁴, Funarte³⁵ y Gobierno de Cantabria (Brasil-Chile-España) y se trata de una propuesta coreográfica para seis intérpretes/bailarines titulada '*Bamm*'³⁶ y el tema central es la teoría del Big Bang y la expansión del universo. Hemos elegido este tema, puesto que creo que el mundo y, sobre todo los países subdesarrollados, están enfrentando una subida descontrolada del fanatismo religioso, especialmente neopentecostal.

NOTAS

¹Mariana de Paula Ferreira, más conocida por su nombre artístico Mari Paula.

²<https://www.selvatica.art.br/>

³Lygia Clark y Hélio Oiticica son artistas visuales del movimiento neoconcreto en Brasil, cabe destacar la obra "Tropicália" (1967) de Oiticica por su conexión con el Tropicalismo.

⁴Tarsila do Amaral y Anitta Malfatti son artistas visuales brasileñas principalmente conocidas por su vinculación con el Modernismo brasileño del siglo XX.

⁵Caetano Veloso, Tom Zé, José Celso Martinez Côrrea, Gilberto Gil y Gal Costa pertenecen al movimiento musical del Tropicalismo de los años 1960s en Brasil. Por su parte, Maria Bethânia es una cantante brasileña, hermana de Caetano Veloso, que también se relacionó con el Tropicalismo al principio de su carrera.

⁶Actriz, dramaturga y directora transgénero de Brasil. Cfr. Página web <https://www.leonardagluck.com/>

⁷Pina Bausch es una bailarina y coreógrafa alemana reconocida por sus contribuciones a la danza neoexpresionista.

⁸Coreógrafa belga.

⁹Coreógrafa argentina.

¹⁰Coreógrafa y artista de la performance de Galicia, España.

¹¹Coreógrafo brasileño, conocido por estar a cargo del montaje de las coreografías del Grupo Corpo desde 1978.

¹²Director artístico y coreógrafo de la compañía brasileña Quasar Cia de Dança desde 1988, también ha coreografiado diferentes trabajos para otras compañías nacionales e internacionales. Cf. Página web: <http://www.quasarciedadanca.com.br/>

¹³Tanto Pedro Almodóvar como Paolo Sorrentino son cineastas, de origen español e italiano respectivamente.

¹⁴Artista visual español, especialmente reconocido por sus diseños lumínicos. Cf. Página web: <https://www.lumieresscene.com/>

¹⁵Escritor y filósofo transgénero nacido en España. Conocido principalmente por su obra *Manifiesto contrasexual* (2002), así como sus contribuciones a la teoría queer.

¹⁶Curador y profesor de Tisch School of Arts de la Universidad de Nueva York (NYU). Trabaja fundamentalmente en estudios de performance y danza contemporánea.

¹⁷Artista brasileña de la performance y teórica. Trabaja como profesora en la Universidad Federal de Río de Janeiro.

¹⁸Cantante, bailarina y actriz de origen afroamericano. Trabajó en el circuito de cabarés de París en el siglo XX, llegando incluso a liderar espectáculos en el Folies Bergère.

¹⁹Bailarina y actriz estadounidense, aunque su carrera se desarrolló principalmente en la Europa de finales del XIX y principios del XX. Célebre por sus innovaciones en el campo de la iluminación escénica.

²⁰Director escénico, actor y escritor francés. Conocido por su vinculación con el Surrealismo y como creador del teatro de la crueldad.

²¹Octavia E. Butler fue una escritora de ciencia ficción estadounidense. Sus historias apocalípticas sirvieron como inspiración para *Devórate*.

²²Luiz Inácio Lula da Silva fue el 35º presidente de Brasil, cuyo mandato se enmarca entre 2003 y 2010. Durante los nueve años de su gobierno, se impulsaron reformas económicas y sociales que lo hicieron muy popular. Entre estas medidas, podemos destacar la creación de programas sociales como la Bolsa Familia o Hambre Cero, con los que se redujo significativamente la pobreza en el país. Dilma Rouseff, por su parte, fue presidenta del país entre 2011 y 2016, siendo la primera mujer en ocupar el cargo de jefe de Estado de Brasil.

²³Es un concepto propuesto por el artista brasileño Ricardo Basbaum, quien realiza una distinción de vocabulario entre el artista-artista (artista enfocado en su producción sin interactuar con el circuito) y el artista-etc. El artista-etc. cuestiona la naturaleza y la fundación de su papel como artista y presenta un fuerte vínculo con los circuitos locales en los que está inserto, por lo que pone en primer plano conexiones entre arte y vida, y arte y comunidades. Este concepto incluiría diversas categorías: artista-curador, artista-profesor, artista-activista... Cfr. BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

²⁴Baste con citar el texto de ‘L’Ombilic des Limbes’, donde Antonin Artaud escribe: “Je ne conçois pas d’œuvre comme détachée de la vie. Je n’aime pas la création détachée” (Artaud 2004: 105). Cfr. ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.

²⁵<https://www.maripaula.com/retropica-es>

²⁶La difícil situación política que lleva a Mari Paula a retomar los tópicos del tropicalismo y la antropofagia es el proceso de destitución que enfrentaba Dilma Rouseff, basado en acusaciones relacionadas con la violación de las normas fiscales y las sospechas de su implicación en el caso de corrupción Petrobras. Con su destitución, fue posible abrirle un juicio político a la expresidenta con base en los indicios de haber cometido crímenes de responsabilidad. El caso generó una gran fisura social en Brasil, entre los partidarios de su destitución y los opositores, quienes alegaban que se trataba de un golpe de Estado.

²⁷Jair Messias Bolsonaro es el actual presidente de Brasil desde 2019. Su gobierno ha estado sujeto a muchas polémicas, desde la gestión de la pandemia COVID-19, hasta la eliminación del Ministerio de Cultura (que pasa a ser absorbido por el Ministerio de Ciudadanía), por citar un ejemplo significativo.

²⁸Conviene destacar en su relectura cómo Leonarda Glück rescata el ano como símbolo democratizador más allá de los límites impuestos por la diferencia sexual (¿quién no tiene ano?). Para acceder al Manifiesto Cu-Brasil, cf. Blog de Leonarda Glück: <https://leoglucksmildness.blogspot.com/2017/09/manifiesto-cu-brasil.html>

²⁹<https://www.maripaula.com/retropica-es>

³⁰<https://www.maripaula.com/devorate-es>

³¹Cabe señalar que Mari Paula toma el testigo de todas aquellas artistas (como es el caso de la artista cubana Ana Mendieta o la uruguayana Teresa Trujillo, entre otras) que utilizaron su cuerpo para denunciar la situación política en una gran parte de Latinoamérica, específicamente en contextos autoritarios. Al igual que ellas, reconoce las posibilidades expresivas del propio cuerpo, constituyendo este una parte fundamental de su trilogía antropófaga.

³²<https://www.maripaula.com/fronterizas-es>

³³Bailarina y coreógrafa chilena que ha colaborado con diversos artistas internacionales. Destacamos su participación en *Fronterizas*. <https://lasvivas.org/alexandra-mabes/>

³⁴Programa de cooperación para las artes escénicas fundado en 2006 en busca del fomento, el intercambio y la integración de las artes escénicas iberoamericanas de los 17 países miembros. <http://www.iberescena.org/>

³⁵Funarte (Fundação Nacional de Artes) es la institución responsable en el ámbito del gobierno federal de Brasil del desarrollo de políticas públicas de fomento de las artes visuales, la música, la danza, el teatro y el circo. <https://portais.funarte.gov.br/>

³⁶Nota en Iberescena sobre el estreno: <http://www.iberescena.org/noticias/Beneficiarios/estreno-de-la-coproduccion-bamm-brasil-5249>

Reseñas

Gaitán Salinas, Carmen (Ed.). *Manuela Ballester. Mis días en México. Diarios (1939-1953)*. València: Generalitat Valenciana, Editorial Renacimiento, 2021. 922 págs., 6 ils. b/n. ISBN 978-84-18818-46-2.



Siempre es una buena noticia la aparición de novedades bibliográficas que aborden territorios poco explorados. Cuando se trata de aquellos habitados por las artistas mujeres de la primera mitad del siglo XX, nos encontramos con verdaderas joyas que tienen la capacidad de intervenir en la transformación de los relatos pautados. Si a esto le sumamos la específica geografía política de nuestro país, un territorio diezmado por una guerra civil y una dictadura que empujó al exilio a una importante parte de nuestra intelectualidad, la novedad bibliográfica se convierte casi en un milagro. Las creadoras españolas, que fueron prácticamente nuestra primera generación de artistas profesionalizadas, salieron del país con lo puesto —y con sus descendientes y ascendientes de la mano— dejando su producción artística abandonada en un territorio ocupado. Desaparecieron muchas obras, algunas de gran precariedad material. Así pasó, por ejemplo, con las pertenencias del Lyceum Club Femenino, que pasaron a manos de la Sección Femenina de Falange. Si los exiliados sufrieron el olvido, las exiliadas experimentaron una verdadera *damnatio memoriae*, que borró casi toda huella de su paso.

La investigadora Carmen Gaitán, una de las mayores especialistas en exilio femenino español, ha presentado recientemente los diarios mexicanos de la artista Manuela Ballester (Valencia, 1908-Berlín, 1994). Editados por la Generalitat Valenciana con la colección Biblio-

teca del Exilio de la Editorial Renacimiento, reúnen los escritos que jornada tras jornada escribió la valenciana entre 1939 y 1953. Arrancan con una primera parada de tránsito hacia el exilio en Toulouse el día 2 de mayo; 13 días después volvería a escribir en el barco con el que su familia atravesaría el océano Atlántico, el *Veendam*, si bien la práctica totalidad de los diarios relatan sus experiencias en México D.F. y en Cuernavaca. Ballester era muy disciplinada: buscaba un hueco en su apretadísimo día, sobre todo cuando llegaba la noche, para escribir un pequeño resumen de lo acontecido. Se trata de comentarios privados, sin pretensiones literarias y escritos sin que pensara jamás que algún día pudieran publicarse y ser leídos por personas desconocidas. Las entradas se repiten de forma rutinaria: un niño que ha caído enfermo, las discusiones con su pareja, Josep Renau, la consecución de encargos alimenticios fundamentales para el mantenimiento de la familia, la costura (ella vestía a toda la familia y diseñaba su propia ropa), las interminables listas de “mandados”, la limpieza y orden en la casa, sus problemas nerviosos, las pequeñas escapadas vacacionales, los libros que leía, la música que escuchaba, sus salidas al cine, los agobios que sufría al tener que atender las visitas constantes, tanto de exiliados españoles, como de familiares o de artistas mexicanos, etc., en un hogar ya de por sí superpoblado.

Este día a día queda en estos escritos salpicado por la tumultuosa historia internacional de aquellos momentos, desde unos primeros años de un franquismo tambaleante ante las grandes potencias internacionales (época en la que Ballester confía todavía en una posible vuelta a España), la Segunda Guerra Mundial (llaman especialmente la atención sus agresivos y vengativos comentarios hacia el país que considera responsable de que la República perdiera la guerra, el Reino Unido), o la guerra de Corea. La artista valenciana mantuvo toda su vida un profundo compromiso político desde las filas del

Partido Comunista, y siempre estuvo atenta a los cambios y a los tejemanejes internacionales.

Finalmente, dedicaba el tiempo que le permitía su ajetreada vida a la producción plástica. No tanto como ella hubiera querido, algo de lo que se queja amargamente en innumerables ocasiones, ya que tenía una doble profesión: era madre y artista. En lo que respecta a las labores del hogar, contó con la ayuda de su *mare* pero no la de su pareja, como era norma en su generación. Sorprenden de hecho las disputas con Renau cuando este se queja de que la intendencia del hogar no esté al día y le recrimina que no se organiza bien el tiempo. Tenía cinco hijos a los que daba de comer, planchaba y vestía, ordenaba la casa, negociaba encargos e iba a cobrarlos, etc., además por supuesto de “ayudar” a Renau en la producción de gran parte de los encargos que entraban en esta casa. Una de las cuestiones que pone en evidencia Gaitán, con la transcripción de estos diarios, es la cantidad de cárteles mexicanos que hacía la pareja al alimón por las noches, o las innumerables ocasiones que Manuela Ballester se subió al andamio para pintar los murales de Cuernavaca.

Junto a esta compleja transcripción, el trabajo de Gaitán es prolijo en notas y aclaraciones, con una aportación biográfica fundamental —a mi juicio la más completa que se ha hecho hasta hoy de la artista valenciana. Incluye asimismo un apéndice con algunas ilustraciones en blanco y negro de los diarios que resultan fundamentales, ya que Manuela Ballester escribió gran parte de estas entradas en su lengua materna, el valenciano; un valenciano *apitxat*, si se quiere, y que ortográficamente no seguía las normas de Castellón, si bien bello y rico en vocabulario. Aunque esta versión está totalmente traducida al castellano, Carmen Gaitán marca aquellas entradas que Ballester hizo en su lengua materna, un uso del valenciano que aumenta cuando se da cuenta de que la vuelta a casa nunca se pro-

ducirá. A partir de 1945, la exiliada escribe sus emociones, sus quejas, sus deseos, en valenciano como fórmula para seguir anclada de alguna manera a su tierra. Espero y deseo que en un futuro la profesora Gaitán pueda retomar este proyecto y, aunque sea en versión digital, se publiquen los diarios tal y como se escribieron, con los saltos entre lenguas tan comunes entre los bilingües, con las variantes

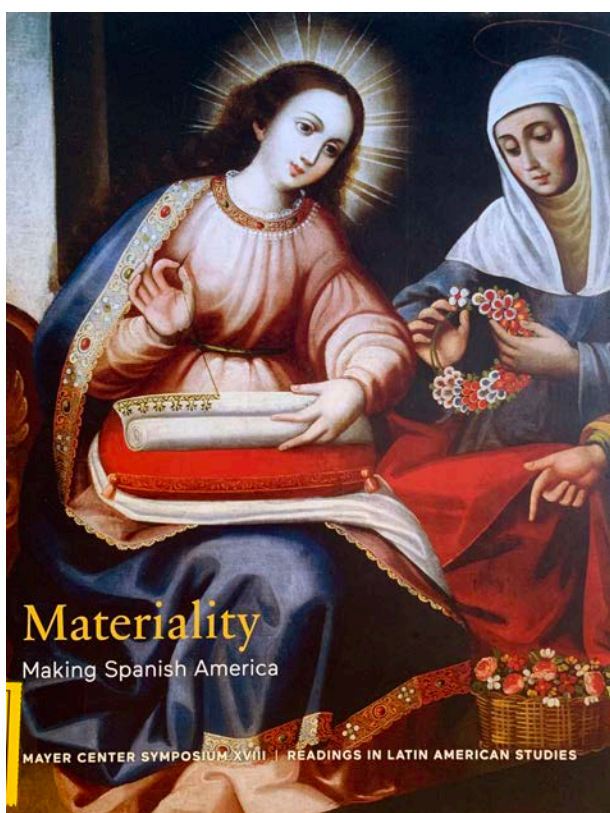
dialectales, y epocales, que enriquecen una lengua y que iluminan el contexto.

Sin duda, una publicación imprescindible que arroja luz al exilio femenino en América.

Isabel Tejeda Martín

Departamento de Bellas Artes, Universidad de Murcia.

Rivas Pérez, Jorge F. (Ed.). *Materiality. Making Spanish America*. Denver: Denver Art Museum, 2020, 168 págs., 175 ils. color. ISBN 978-1-945483-04-2.



En noviembre de 2018 el Mayer Center del Museo de Arte de Denver celebró su décimo octavo simposio anual, cuya temática giró alrededor de la materialidad de los objetos artísticos en Hispanoamérica. Este volumen presenta la versión extendida de nueve de las ponencias presentadas a dicho simposio, precedidas por un texto introductorio del editor, Jorge F. Rivas Pérez. El libro, escrito en inglés e ilustrado a color, está concebido con una cuidada edición. A continuación se expone una breve reseña de cada uno de sus capítulos.

325

El primer trabajo, “The Tocapu: Guaman Poma Meets Alberti”, Thomas B. F. Cummins parte de la idea de que no existe una especie de Piedra Rosetta que sirva para descifrar el significado oculto de los tocapus prehispánicos. Sin embargo, ayudado por los manuscritos de Martín de Murúa y Felipe Guamán Poma de Ayala afronta el problema de usar las imágenes de este último autor en su interpretación, indicando las fuentes donde bebió este autor para sus la realización de sus icónicas imágenes.

El segundo trabajo se titula “The Meaning of Objects from the Indies in Early Sixteenth-Century Castilian Households” y corre a cargo de Antonio Urquizar-Herrera. Más allá del exotismo y curiosidad que producían los primeros objetos llegados de América tras la conquista, el autor intenta señalar la idea de continuidad, de cómo algunos de estos objetos se integraron

en las colecciones de príncipes y nobles como un objeto más. Así, el autor busca las razones por las que estos objetos se conservaron o se destruyeron, proponiendo valorar su carácter social y dinástico al integrarse en colecciones con fuertes connotaciones genealógicas. No obstante, en el caso de los objetos de plata labrada, según señala el autor, su valoración estaría más en función del alto valor de cambio que poseía su propia materialidad.

En “Sculpture at Home in Baroque Lima”, Rafael Ramos Sosa aborda un tema específico, el de la escultura doméstica, que se engloba en su principal tema de estudio: la escultura peruana. En su estudio, el profesor Ramos señala que este tipo de imágenes aparece en las casas limeñas en menor cantidad que las pinturas, probablemente por su mayor costo, siendo el tema religioso -y dentro de él, las iconografías del Crucifijo y del Niño Jesús- el más habitual. Respecto a su materialidad, lo más habitual es que fueran de madera policromada, de acuerdo a la tradición y gustos españoles, pero también se encuentran referencias a técnicas y materiales locales como el maguey o la piedra de Huamanga —un fino alabastro extraído en la región de Ayacucho—. Respecto a los focos productores, se detectan piezas procedentes de talleres de España, Quito, Nápoles y China. Concluye el autor con un comentario sobre el paso de las imágenes particulares desde ambientes domésticos —normalmente situadas en oratorios, dormitorios y bibliotecas— a espacios de culto público en iglesias y monasterios, un fenómeno que fue muy habitual en todos los dominios hispánicos durante la Edad Moderna.

En “Material Matters: Global Trade at the Edge of the Spanish Colonial Empire”, Donna Pierce se centra en los dos productos asiáticos más importantes dentro de los intercambios comerciales posibilitados por la Carrera de Indias: la seda, cuyo uso en la vestimenta llegó a extenderse entre de todas las clases sociales de América, y

la porcelana, cuyos objetos de paredes duras y delgadas hicieron que fuera el tipo de cerámica más valorada por la sociedad del momento. Para ello, la autora se centra en el caso de Nuevo México, donde han sido encontrados fragmentos de porcelana Ming en distintas excavaciones. Un ejemplo de este tipo de yacimiento es el del Pueblo de San Lázaro.

El quinto trabajo lleva por título “Adapting European Arms to the Americas: The Material Culture of Conflict in Colonial New Spain, 1500-1800” y va firmado por Jonathan Tavares. Examinando una serie de objetos que, inusualmente, han sobrevivido, Tavares aborda cuestiones como el consumo, la adaptación y la producción de armas en Latinoamérica, incluyendo ballestas, armaduras de acero o cuero, herrajes, y armas de fuego. La lectura de este trabajo pone de relieve que, más allá de los objetos de este tipo que aún sobreviven en distintas colecciones, debemos acudir a ciertas pinturas contemporáneas donde se reproducen para poder compararlos.

El siguiente texto es de Gabriela Siracusano y se intitula “Materiality between Mind and Hands: Some Approaches to Native Creativity in Colonial South America”. Tras una introducción acerca de la creatividad en América del Sur, la autora desarrolla su discurso en torno a este mismo concepto en el ámbito específico de las misiones guaraníes. A través de su análisis, Siracusano presenta algunos de los resultados obtenidos gracias a los proyectos de investigación en los que se integra, consignando la presencia simultánea de ciertos pigmentos importados y otros de carácter local que indican el reaprovechamiento de los saberes ancestrales indígenas. Un ejemplo sería el urucú o achiote, que era usado por los pueblos indígenas como pintura facial con un sentido mítico femenino.

En “Consuming the Host: The Materiality of Franciscan Anxiety in Eighteenth-Century New Spain”, Emmanuel Ortega analiza un género específico de

pintura novohispana: el de los retratos de franciscanos martirizados en las misiones del norte del virreinato de la Nueva España. Estas imágenes se enfocan justo en el momento en que esos personajes dejan de ser una presencia terrenal para convertirse en modelos morales trascendentes, por tanto, cumplen con el rol de ilustrar la historia de los franciscanos en América. Para subrayar este papel, el significado teológico de los crucifijos, que siempre aparecen en estas imágenes, se opone con claridad a las rudimentarias armas nativas.

“Cognitive Ecologies and Cabinetization: The Bishop of Trujillo’s Eighteenth-Century Index” es el trabajo de Olaya Sanfuentes. Aquí la autora analiza un caso concreto de sistematización y clasificación de objetos que representan una manera de pensar y organizar el mundo propia de su momento histórico. Nos referimos al envío de 24 cajas que hizo el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón, el 26 de diciembre de 1788 a pedido del rey Carlos III, quien pretendía así nutrir las colecciones reales del Real Jardín Botánico y del Real Gabinete de Historia Natural. Sanfuentes se detiene aquí a analizar la forma en que los objetos fueron empaquetados, clasificados, transportados y exhibidos.

Por último, se presenta “Ammonites, Gourds, Watercolors, and Lithograph Prints: Scientific Objects and Images for a Cultural History” de María Paola Rodríguez Prada. En este texto se analiza el periodo fundacional del Museo Nacional de Colombia y sus primeras colecciones. Un apartado interesante es el dedicado a las acuarelas pintadas por François-Désiré Roulin (1796-1874), físico francés con habilidades artísticas que plasmó en sus acuarelas escenarios, paisajes, pobladores y actividades cotidianas, siendo una de las primeras referencias de la vida y costumbres del pueblo colombiano en los primeros años de la república independiente. Entre sus láminas, la autora presta especial atención a dos que muestran la cultura material propia de los habitantes que vivían a orillas río Magdalena, las cuales detallan sillas de montar y utensilios de pesca.

En definitiva, por la cantidad y calidad de las aportaciones aquí recogidas, este libro es una lectura bastante recomendable.

Adrián Contreras-Guerrero
Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada.

VV.AA. *Actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano. Identidades y redes culturales*. Granada: Editorial Universidad de Granada, Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, 1254 págs., ISBN: 978-84-8181-759-1 (Ministerio de Cultura y Deporte), 978-84-338-6830-5 (Universidad de Granada).



Editadas por Yolanda Guasch Marí, Iván Panduro Sáez y Rafael López Guzmán, las actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano recogen un total de 32 ponencias, así como de 102 comunicaciones. La considerable suma de aportaciones hace constar que el barroco ha sido, y sigue siendo, uno de los periodos culturales más estudiados de la Historia. Aunque se unificó y extendió como un todo, las particularidades que presenta cada territorio lo han convertido en un movimiento muy atractivo para los investigadores. Desde 1980, con la ciudad italiana de Roma como primera sede, después Querétaro (1991), Sevilla (2001) y Ouro Preto (2006), vienen celebrándose estos importantes encuentros científicos que reúnen a investigadores de ambos lados del Atlántico. En 2020, Granada pretendía continuar la tarea intelectual iniciada en territorio italiano. Sin embargo, la pandemia provocada por el virus SARS-CoV-2 no solo obligó a retrasar la celebración del congreso un año, sino también a imponer el formato virtual para congresistas y asistentes.

328

Paralela, al primero de estos congresos, se celebró una exposición de la que resultó un catálogo. Posteriormente, del congreso sevillano, y de su sucesor brasileño, las actas fueron publicadas, permaneciendo inéditas las concernientes a Querétaro. El congreso granadino también se ha cerrado con la publicación de sus ensanchadas actas. El volumen se ha conformado con un carácter generalista estableciendo la distinción entre ponencias del comité científico y comunicaciones del resto

de participantes. Sin embargo, son varias las áreas que podríamos distinguir en esta ambiciosa publicación.

La primera de ellas sería la que atiende a la revisión y reformulación de algunas de las líneas temáticas trazadas hasta el momento. Con esta intención, se dirige la mirada a las aportaciones de especialistas en la materia, brindando la oportunidad de explorar las diferentes aristas, que han ido surgiendo, y sembrando la semilla para el nacimiento y proliferación de nuevos trabajos de investigación.

De otro lado, podríamos distinguir un tema de marcada actualidad: la gestión patrimonial y museística. Los distintos sistemas expositivos empleados, la investigación derivada en nuevos relatos desde el museo y las acciones de conservación e intervención en bienes culturales, han permitido profundizar en los resortes del barroco contribuyendo a su puesta en valor. Igualmente, hay algunas consideraciones en torno al papel que el coleccionismo ha jugado en la producción artística barroca.

Superar el concepto centro/periferia fue uno de los objetivos congresuales. Es por eso que en las actas podemos encontrar intervenciones que tratan la realidad poliédrica del barroco. Esta es abordada desde distintas regiones que son reflejo de la diversidad cultural del movimiento, incidiendo en la necesidad de revalorizar nuevos espacios, que han enriquecido la creación y que demuestran la compleja red de influencias generadas. Esta idea enlaza con la mostrada por otras aportaciones que reflexionan acerca de los tiempos de evolución del estilo, y de cómo este, se convierte en una aportación propia e identitaria de algunas regiones, siendo el caso de Puebla sobre el que versan varias propuestas.

La cultura visual, a través de la construcción de imágenes, fue otro de los temas que produjo variadas intervenciones. El estudio de distintos modelos iconográficos, sus adaptaciones y transformaciones espaciales y temporales, ofrecen importante información antropológica de la sociedad que los produce. A pesar del protagonismo de sistemas visuales de índole religiosa, la iconografía civil también encuentra su espacio. De la misma forma, la presencia barroca y su influjo, es analizada en el arte contemporáneo demostrando la trascendencia del movimiento.

Finalmente, el carácter multisensorial del barroco se deja sentir en las efemérides y conmemoraciones, lo que implica y demanda un cambio físico de la ciudad. Este se materializa mediante arquitectura efímera o estable, que ayuda a penetrar en la cosmovisión ideológica de los distintos sectores sociales que participaban de estas celebraciones. Las aportaciones recogidas en estas actas se hacen acopio de cómo el espacio urbano, o la plaza de toros, a modo de ejemplo, se transforma y sirve de escenario a la teatralidad que requiere la fiesta barroca. Del ornato público surgido para las entradas o visitas reales y también de los complementos artísticos usados para contribuir a la efectividad de las festividades religiosas.

Así pues, las actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano han sido escritas por investigadores de ambos lados del Atlántico, tanto noveles como consolidados, lo que aporta una visión bastante completa, plural y fresca del tema. Son el resultado de un encuentro científico de alto nivel y calidad, que evidencia que el barroco sigue siendo un movimiento cultural que todavía tiene mucho que ofrecer.

Miriam Tejero López
Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada.

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.

333

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).

334

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.

335

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/>

336

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para ello deberán seguirse las normas de estilo genéricas de la revista. Deberán señalarse, también, el número total de páginas y de ilustraciones que contiene al libro, así como indicar si éstas se reproducen a color, en blanco y negro, o ambas; 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: revistaquiroya@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.

337

Referencia a una obra ya citada:

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

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

Si la obra citada no precede inmediatamente:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* Op. cit., pág. 32.

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.

338

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>).

339

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

