



actas

XIII

CONGRESO

CEHA

ANTE EL NUEVO MILENIO
RAÍCES CULTURALES,
PROYECCIÓN Y ACTUALIDAD
DEL ARTE ESPAÑOL

XIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

*Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección
y actualidad del arte español*

Granada, 31 de octubre - 3 de noviembre de 2000

Volumen II

© Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada

ISBN.: 84-8444-193-8
Depósito Legal: Gr.-1.450/2000

Forocomposición, impresión y Encuadernación:
Editorial Comares, S.L. (Granada)

SECCIÓN IV

ARTE EN IBEROAMÉRICA: INTERCAMBIOS Y MODELOS

Arte en Iberoamérica: intercambios y modelos

JOAQUÍN BÉRCHEZ GÓMEZ

Bajo el título «Arte en Iberoamérica: intercambios y modelos», esta sección del XIII Congreso del CEHA, a celebrar en Granada, ha pretendido abarcar los hitos y las manifestaciones artísticas más relevantes de la cultura moderna y contemporánea en tierras americanas. A través de una temática diversa que abrazase lo mismo la imagen urbana que las artes figurativas o la cultura arquitectónica en tierras americanas, fueron sugeridos diversos temas que permitieran una amplia gama de enfoques y, a la vez, contemplar aspectos histórico-artísticos como la idea, trazado y paisaje de la ciudad iberoamericana; el medio cultural colonial y las artes; los procesos de reeducación del artista europeo; la transformación de la imagen gráfica europea; la modificación de los géneros pictóricos y su particular mercado artístico; los condicionantes topográficos de la arquitectura y las adaptaciones de técnicas autóctonas; el retrato de los hispanoamericanos y de su entorno cotidiano y público; la valoración de lo propio y la aparición de la nueva conciencia de la Antigüedad del Nuevo Mundo frente a la vieja del Viejo Mundo; o el coleccionismo europeo y las artes autónomas.

Con esta iniciativa los organizadores del Congreso —el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada— y el mismo comité del CEHA, se sumaban al conjunto de reflexiones en torno al estado actual de los estudios del arte iberoamericano en el seno de la comunidad universitaria española y a la necesidad de su revitalización y actualización. Y es quizá en este aspecto donde cabría establecer algunas matizaciones que nos ayuden, ade-

más de conversar, hablar, sobre los aspectos específicos que suscitaran las diversas comunicaciones presentadas, a centrar algo que por parecer evidente —la historia del arte iberoamericano— acaso hemos confundido con el hábito rutinario de su propia existencia, y olvidado sus orígenes a la vez que las dificultades de su implantación y estudio. Porque al lado del esfuerzo por la celebración de estos actos —congresos, encuentros, simposios, coloquios, exposiciones, actos conmemorativos de efemérides y centenarios— se alza imperturbable el día después, el día a día, de la investigación y de los estudios universitarios abandonados a su suerte por la Administración o Administraciones, estatal, autonómica, municipales o universitarias, auspiciadoras muchas veces de aquéllos. Sin duda existe la efeméride que se subvenciona, pero no la infraestructura suficiente que posibilite su desarrollo, que facilite al investigador o al docente perseverar con una normal disciplina en el estudio de las manifestaciones artísticas hispanoamericanas, tan distantes y diversas.

No es ocioso evocar que esta evidencia que aquí nos convoca, como es la historia del arte iberoamericano, y que es la que a fin de cuentas permite que nos reunamos para conversar sobre ella, no tuvo sin más su plasmación directa en los estudios universitarios. Es posible que en su gestación gravitara el hecho de la *Exposición Iberoamericana* del año 1929, pero detrás existió la eficaz gestión administrativa de uno de los fundadores de la Historia del Arte en España como fue don Elías Tormo, en esas fechas Ministro de Instrucción Pública, quien supo aprovechar y mover los hilos de la ad-

ministración para crear en víspera de aquella efeméride la cátedra llamada «Historia del Arte Hispano-Colonial» que, como evocaría Enrique Marco Dora, fue «la primera que en el mundo se dedicó especialmente a esa parcela tan importante como poco conocida de la historia del arte». Existió también la figura de don Diego Angulo, titular de dicha cátedra desde 1930, y su firme propósito, como él mismo confesaría, de que «la investigación española hiciese acto de presencia en la bibliografía historicoartística hispanoamericana». Hubo a su vez la conciencia de la necesidad de estos estudios por parte de organismos como el Centro de Estudios de Historia de América y la Junta de Relaciones Culturales, gracias a los cuales Angulo pudo, en 1933, desplazarse a México y, como el mismo certificaría, «cruzar desde Chihuahua hasta Oaxaca y desde Guadalajara hasta Mérida de Yucatán», obtener más de cinco mil fotografías, revisar la numerosa bibliografía que entonces no existía en Sevilla, y cotejar los numerosos planos inéditos del Archivo de Indias con los monumentos originales. A su regreso concluyó la magna obra *Planos de Monumentos Arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, tres números de la revista *Arte en América y Filipinas* dedicada exclusivamente a la historia del arte hispanoamericano, el voluminoso número extraordinario de *Archivo Español de Arte y Arqueología* (1935) sobre el arte mexicano de la época colonial, en la que participaron firmas mexicanas y colaboraciones españolas, y ya más tarde su monumental *Historia del Arte Hispanoamericano* (1945-1956) con la colaboración de Enrique Marco Dora y

Mario Buschiazzo. El revulsivo historiográfico de Angulo se dejó sentir aquí en España y allá en Hispanoamérica, especialmente en México.

Serían numerosas las reflexiones a que podría inducir este conjunto de hechos que estuvieron en la génesis de los estudios españoles sobre la historia del arte hispanoamericano. Sólo la circunstancia, menor pero significativa, de que en la actualidad, a setenta años de distancia, sea difícil encontrar un archivo fotográfico en España que reúna más de cinco mil fotografías actualizadas y realizadas desde los intereses histórico-artísticos sobre el arte hispanoamericano, debería llevarnos a meditar que algo no funciona, a constatar que hay un gran desistimiento en esta materia. Ojalá que esta reunión, como otros tantos coloquios, congresos, exposiciones, ayuden a proyectar conocimiento y a la vez a perder su carácter episódico. Ayuden a fructificar más allá de la efeméride urgente y puedan transmitir, sobre todo a quienes tienen en sus manos soluciones administrativas de largo alcance, la conciencia de que sin institutos, dotación de plazas universitarias, política de publicaciones, formación de fondos bibliográficos y fotográficos puestos al día, propuestas efectivas de bolsas de viajes y estudios para profesores y jóvenes investigadores —de aquí y de allá—, los empeños por fijar y fortalecer el conocimiento de la cultura artística de España y de Hispanoamérica serán ejercicios de pura retórica. Y ahora más que nunca en agrio contraste con la presencia económica de España en Hispanoamérica, o con el avance del español como lengua en las cada vez más numerosas comunidades hispanas de Estados Unidos.

De Lima a Málaga: el viaje del «Alma» y de la Plata de D. Salvador de Milla y Suazo

EDUARDO ASENJO RUBIO

1. INTRODUCCIÓN

El testamento y codicilo de este personaje, promotor de las artes desde la devoción y a través de la plata que enviaba desde Lima constituye un instrumento de primer orden, no sólo para acercarnos a su personalidad, la honrosa conducta ante la vida, sino que, además, se revela como un documento que adquiere una fuerza preeminente, como el hecho de situarnos frente a frente a un individuo de elevada posición económica, así como de una calidad humana e instrucción, y en el que concurren una serie de características, como el hecho de la vinculación extraordinaria, que lo va a acompañar durante el transcurso de su vida, con San Vicente Ferrer. Esta devoción que arranca desde la compra de su capilla, antes de pasar a las Indias, los estrechos lazos con la comunidad dominica (uno de sus hermanos profesaba en dicha orden), su continuada relación con esa comunidad, pero también con los padres que iban y venían, y a través de ellos enviaba la plata encomendada; así como, también se manifiesta en otros ámbitos de su vida privada, como el hecho de bautizar a uno de sus dos esclavos, cocinero, que «compró bozal¹ de edad veinte y tres años... poniéndole el nombre de Vizente por Señor San Vizente Ferrer...»¹, desvelándonos una honda devoción. Quizás podamos refrendar esa preferencia teniendo en cuenta este testamento, como un repaso de su

vida ante el próximo óbito, y lo que éste significaba para el hombre de la Edad Moderna, en relación con la vida de San Vicente Ferrer. ¿Qué podía suscitar vínculos tan fuertes? Creo que la idea de adhesión al santo habría que buscarla en la ejemplificación de su vida, como un modelo a seguir en sus años de juventud, prolongándose durante toda su vida, así como las reglas de la orden dominica, teniendo en los valores de humildad, entrega, heroicidad, sacrificio y austeridad una prueba de la rectitud, haciendo de ésto una pauta común que orientó toda su vida, como tendremos oportunidad de comprobar en los diferentes párrafos en los que salen a la luz esos valores que caracterizaron a D. Salvador de Milla y Suazo.

2. LA PERSONALIDAD DE D. SALVADOR DE MILLA Y SUAZO. FAMILIA Y SOLIDARIDAD

D. Salvador de Milla y Suazo², caballero de la orden de Santiago, cuyo hábito le había sido concedido el 27 de marzo de 1710³, era natural de la

² Las fechas extremas para el nacimiento y muerte son Orán c.1678 — Málaga c.1745.

³ Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM). Sección Protocolos Notariales, escribanía de Pedro Antonio de Ribera, legajo 2684, fol. 490v. Es una memoria, anexa al testamento, en donde enumera los «títulos y papeles original que queda en mi poder cosidos con la copia de este testamento para conducirlos conmigo». Este revelador documento que ocupa cerca de sesenta folios nos va a ir suministrando las claves para conocer la mentalidad y vivencias de este personaje.

¹ COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid, 1611.

Plaza de Orán, y su familia había estado vinculada al ejército desde que llegó allí en 1509 con la tropa del cardenal D. Francisco Jiménez de Cisneros. Hacia 1708, tras la pérdida de la ciudad a manos de los turcos, y en donde perecieron cuatro de sus hermanos, salió de allí su familia, así como numerosos parientes y amigos, e iniciaron un periplo por diferentes ciudades, primero pasaron a Cartagena, de allí a Almería en donde murió su padre el capitán D. José de Milla y Díaz, y poco después falleció en Granada su madre D.^a María de Suazo Ayala y Venegas.

Poco después saldría él, llegando a Málaga donde se estableció. Durante esos años su vida está marcada por las diferentes hazañas que le procuraron numerosos méritos en el ascenso a la carrera militar, obteniendo el grado de teniente coronel en 1719 y hasta 1723⁴.

Estos primeros años en la ciudad de Málaga están dominados por el progreso a una situación económica estable, no en balde, tras el fallecimiento de su padre, éste había dispuesto que su única hija, Magdalena, llevara consigo los sueldos que se les debían a él y a sus cuatro hijos y que durante un tiempo estuvo cobrando D. Salvador, como se deduce del resto de una cuenta pendiente de maravedíes adeudados a su hermana. Y es sobre la base de la solidaridad dentro de la familia, aspecto éste predominante en la sociedad de la Edad Moderna, como la prosperidad del grupo podía llevarse a cabo. Sin embargo, ese respaldo sobrepasa a la familia, trascendiendo a agentes relacionados con el grupo, bien por filiación, procedencia, acontecimientos vividos, y son estos hechos significativos los que lo relacionan con D. Juan Francisco Manríquez de Arma, Capitán General que fue de Orán, la patria de los Milla, al escribir una carta con una dilatada posdata de su mano al excelentísimo señor marqués de Castelfuerte, virrey del reino de Perú, a favor de D. Salvador, expresando el valor y la honra extinguida de su familia en la Plaza de Orán, dada en 1724, un año antes que el rey le favoreciese con una serie de prebendas, y antes de emprender viaje al nuevo mundo.

La fraternidad que se establece deviene en unos fuertes vínculos que se perpetúan de un modo singular en la figura de D. Salvador de Milla y Suazo, determinándolo como un hombre de fuertes convicciones, y sobre todo obligado al honor. A través de su testamento, el reconocimiento y la ayuda prestada durante su estancia en la corte, se materializa en la institución de una capellanía, dotada de doscientos ducados anuales a favor del Real Convento de Santo Domingo de Málaga, sobre la primera casa que se comprase con sus bienes en esta ciudad, con la obligación de decir ocho misas todos los años en la octava de san Vicente Ferrer, más otra misa instituida en 1715 al tiempo que compró junto a su hermano D. Martín la capilla familiar. La primera de las misas la dedica en reconocimiento al marqués de la Paz, secretario de estado de su majestad, «para que la divina le conceda aquellos aciertos que tanto desea en sus cargos, y después de fallecido se aplique el sufragio de dichas misas por su alma, esta recompensa es por la gratitud en que me constituyeron sus piadosos justificados y desinteresados informes que hizo por mí y por mi familia a la magestad del señor Don Luis Primero que dios goze y ordeno a mis hijos y sucesores conserven este reconocimiento a dicho excelente señor y a los suyos para que dichas misas no se dejen de decir perpetuamente...», otras tres misas se han de decir por diferentes personas que facilitaron su ascenso al poder, como lo expresa en dicha cláusula, «... que en remuneración del desinterés, piedad, y zelo al real servicio lo protexieron y favorecieron mis pretensiones el tiempo que estuve en la corte con cuyo beneficio de sufragio deseo expresarles el desinterés que les merecí»⁵.

Es en 1715 cuando quizás, y por mediación de su hermano dominico fray Antonio Agustín de Milla y Suazo, compró junto con su hermano, la capilla del Real Convento de Santo Domingo de la ciudad de Málaga, que puso bajo la advocación de San Vicente Ferrer. Hay que tener en cuenta que tras su llegada de Orán, en pocos años logra acceder a lo que muchas familias acaudaladas no habían conseguido, como el hecho de adquirir una capilla familiar para enterramiento.

⁴ Archivo Díaz Escovar. Caja 174. Se trata de un documento interesante para conocer los primeros años de su carrera militar en el que se enumeran sus servicios, desde 1694 hasta 1724, por entonces teniente coronel.

⁵ AHPM. Sección Protocolos Notariales, escribanía de Pedro Antonio de Ribera, legajo 2684, fol. 381v.

Tras un primer matrimonio sin descendencia volvió a casarse en 1718 con D.^a Sebastiana Fabiana de la Peña y Malaver, de cuyo matrimonio nacieron cuatro varones y una hembra. Para la dote del casamiento de D.^a Sebastiana se le habían prometido veinticinco mil ducados, de los cuales veinte mil debía satisfacer el obispo de Cádiz D. Lorenzo Armengual de la Mota, primo hermano de la cónyuge, y los cinco mil restantes D. Lorenzo de la Peña, su hermano, racionero de la catedral de Málaga.

Aunque inicialmente contaba con un capital de noventa y un mil trescientos reales de vellón, y debido a que no le pagaban la dote, además de los gastos ocasionados en las galas nupciales, licencia para el casamiento, etc., decidió ir a Indias a rehacer su fortuna y esta fue «la causa de mi venida a estos reinos a pasar los inmensos travaxos que he padezido, gastado el caudal que tenia, embexessidome y enfermando que todo lo e llevado con gran conformidad, para la estimazion con que debo mantener a la dicha señora doña Faviana, mi esposa, a vista de su merecimiento, reconozencia y prudenzia»⁶.

No obstante, antes de su partida pasó a la corte, en donde alegando sus méritos, y el empuje dado, ya referido, posibilitó que el rey le otorgase la corregiduría de Tarma, en el reino del Perú, en una región montañosa, el veintidós de marzo de 1724, junto a la proveduría y pagaduría de Panamá, en ocho de junio de 1724, así como la mitad del sueldo de la proveduría de Panamá sin servir el empleo para que pudiera mantenerse en Lima, mientras se le verificaba el corregimiento de Tarma.

No es hasta el tres de septiembre de 1725 cuando el rey le permite embarcar en Cádiz con su familia, equipajes y criados, sin embargo éstos permanecieron en Málaga.

Nada parecía prever que al cabo de unos años su vida daría un vuelco de signo distinto al que parecía haber trazado, iniciando un largo viaje de regreso a Málaga que no se producirá hasta 1740⁷. De no haber sucedido los hechos que a continuación narramos, su vida habría transcurrido, sin más sobresaltos, probablemente dotando con diferen-

tes bienes la capilla familiar, terminándola como se contiene en las condiciones de aceptación, e involucrado en las empresas de caridad y beneficencia de la ciudad.

3. LA DEVOCIÓN: LA CAPILLA DE SAN VICENTE FERRER

La capilla concedida estaba situada en la iglesia del Real Convento de Santo Domingo de la ciudad de Málaga en la nave de la epístola, frente al púlpito (foto 1). Entre las ocho condiciones que se enumeran, y a tenor de la fuerte vinculación con esta devoción, la primera era poder labrar bóveda con tal de poner losa y sin que sirva de perjuicio a los arcos de la iglesia, así como la colocación del «escudo de sus armas con letras que refiera ser suya con la dicha capilla y patronato en losa o pintura como mas vien vista sea»⁸. Además se les concede que puedan hacer «dos sepulturas delante del altar de ella mirando hacia el santo con dos varas y media desde la peana hacia el cuerpo de la yglesia y de demas de lo referido les señalaron el sitio de dicha capilla el qual es desde la rexa de la capilla mayor sin que estorve la entrada hasiendo una media luna que abrase las dichas dos sepultura y remate en el escalon de la entrada de la capilla de Jesus Nazareno qu[ed]ando dentro el sitio donde se cuelgan los milagros del santo y donde estan y a de // estar pendiente su lampara». Otra cláusula incide en que se acabe de dorar el retablo⁹, «Con condicion que los dichos capitan D. Martin y D. Salva-

⁷ AHPM. Sección Protocolos Notariales, escribanía de Pedro Antonio de Ribera, legajo 2683, año 1740, folio 200r. En esta escritura D. Salvador de Milla y Suazo enumera los pleitos que tiene pendiente con distintas personas de la ciudad.

⁸ AHPM. Sección Protocolos Notariales, escribanía de Diego de Zea Bermúdez, legajo 2428, fol. 688 y sigs.

⁹ RODRÍGUEZ MARÍN, F.: *Málaga Conventual. Estudio Histórico, Artístico y Urbanístico de los Conventos Malagueños*. Editorial Arguval, Málaga, 2000, pág. 163. Aunque el profesor Rodríguez Marín nombra a Martín y a su hermano, como fundadores de la capilla, realmente el que la dotó con los bienes que luego comentaremos fue Salvador, además su hermano estaba ausente en la corte y la escritura está rubricada por D. Salvador. De hecho, en el testamento cerrado del coronel D. Martín de Milla y Suazo (1748) se limita a decir que es copatrono junto a su hermano ya fallecido, pero no deja ningún objeto para el culto y adorno de la capilla. Ese testamento se encuentra en el AHPM. Sección Protocolos Notariales, escribanía de Pedro Antonio de Ribera, año 1755, legajo 2700, fol. 775.

⁶ AHPM, legajo 2684, fol. 379r. Entre los gastos que realizó enumera una «joya costosísima que hize a dicho Ilustrísimo Señor Obispo de Cadiz, con otros que después continúe».

dor de Milla Suazo patronos de esta capilla an de dorar a su costa dentro de un año el retablo de ella para su mayor desensia y del vendito Santo San Visente Ferrer y pasado se les a de apremiar a ello por todo rigor», ya que para esa fecha se había concluido «con su retablo acabado de talla muy fina labrado su altar de madera portatil en la forma que oy esta para entierro...»

De todas estas cláusulas, se deduce la importancia que por entonces tenía la adquisición de una capilla, que tomando al santo de su devoción se hacían numerosas mandas y legados a las distintas imágenes por parte de la comunidad, construyendo un concepto de creencia, sobre la base del adorno, entendido como elemento, no sólo devocional, sino también de abnegada adhesión a la exaltación de la imagen. Sin embargo, en la figura de D. Salvador de Milla y Suazo se aprecian otras cualidades que escapan a la norma, marcando una pauta diferenciada del resto del grupo, al dotar ese espacio cultural con una serie de objetos, que están más en relación con el culto y la liturgia, lo que manifiesta otro tipo de preocupaciones y anhelos. De hecho, la capilla se dota inicialmente con cien ducados para una misa cantada, más el encargo de una lámpara, que se realizaría con la plata que envió de Lima.

El Real convento de Santo Domingo de Málaga experimentó desde su fundación diferentes transformaciones, de acuerdo a un espacio religioso, con más de cuatrocientos años de presencia en la comunidad, y muy vivido por la sociedad malagueña, lo que lo llevó a dotar nuevas capillas, a ceder otras en las que no se habían cumplido las condiciones en los plazos señalados, en definitiva, alteraciones y modificaciones que al finalizar el siglo XVIII parecen estar concluidas. Y en ese sentido, debo hacer un breve inciso sobre el fuerte auge que desde comienzos del siglo XVIII vive la comunidad dominica, a diferencia de otras, con la creación y amueblamiento de nuevas capillas, como la concedida al marqués de Cumbre Hermosa en 1739 para que pudiera llevarla a cabo a «espaldas de la capilla, y Altar de Nuestro Padre de Santo Domingo... entierro y levante camarín, para el maior culto...»¹⁰, creemos que esta capilla corres-

ponde a la actual de Nuestra Señora del Rosario, por los restos de la rica decoración que se conserva.

Los desastres de 1931, sucedidos en la madrugada del 12 al 13 de mayo, mermaron la posibilidad de transmisión de un patrimonio que había estado marcado por la constancia devocional que los patronos habían elegido mediante estas capillas, como el testimonio de su más profunda fidelidad y veneración a la imagen, a la orden que se lo concedía y a la iglesia, como depositaria de la fe. El convento de Santo Domingo fue uno de los más castigados, prendiéndose fuego a la iglesia, desapareciendo el rico patrimonio (foto 2)¹¹.

No obstante, desaparecida la capilla, debemos recurrir a los documentos y archivos fotográficos, que pudieron haber recogido alguna imagen gráfica anterior a esa fecha, pero se han documentado la mayor parte de las capillas, a excepción de ésta. Sin embargo, este trabajo supone una interesante y novedosa aportación a los estudios de la Historia del Arte, en la medida que nos permite documentar un patrimonio, que aunque desaparecido, ayuda a conocer la mentalidad de aquellos promotores que la encargaron.

4. EL VIAJE A PERÚ Y LA ESTANCIA EN LIMA

Cuando se embarca a finales de 1725 estaba su mujer en cinta, de cinco meses, y tres hijos menores. A su llegada a Portobelo recibe la noticia del alumbramiento de una niña, aunque tardará más de una década en conocerla.

Durante estos años reside y «tiene celda de avitación» propia en el Real Convento de Santo Domingo de Lima, por lo que toda su vida parece girar en torno a la orden dominica, haciendo una vida casi de fraile, y dedicando su actividad al desempeño de los oficios encomendados, y a la cría de ganado, por las cuentas que tuvo con un tal D. Felipe Rodríguez Amaro, vecino del pueblo de los Reyes de la provincia de Tarma, deudor de distintas cuentas.

¹⁰ AHPM. Sección Protocolos Notariales, escribanía de Hermengildo Ruíz, año 1739, legajo 2601, fol. 555r y sigs.

¹¹ La actual iglesia de Santo Domingo fue rehecha en la década de los años cuarenta por Regiones Desvastadas, pero quizás debido al estado ruinoso, ya que no han quedado ni las lápidas, probablemente la capilla de San Vicente Ferrer desapareció en esa última intervención.

Conforme van pasando los años Salvador de Milla y Suazo va notando como sus achaques se van agravando, a la vez que va aumentando su caudal, y amén de la edad, padeciendo de orina, y temiendo que la muerte le llegase en tierra extraña dispone que «mi cuerpo sea vestido con el avito de Santo Domingo en lo interior de mi cuerpo y sepultado en la capilla de san Vizente Ferrer zita en este real convento de nuestro padre Santo Domingo, orden de predicadores de esta ciudad de Lima ... depositando mi cuerpo en el que acostumbran a enterrarse los religiosos para cuyo costo señalo se saquen de mis bienes mil pesos...», a la par que solicita al rey licencia para poder nombrar persona que sirviese en el corregimiento de Tarma, concediéndosele el siete de septiembre de 1731, en la persona de José Bentura Basquez, con quien mantendrá un vivo pleito, debido a las calumnias arrojadas por éste en 1733, acusándole de faltar ciertas cantidades para el cumplimiento de lo acordado, anulando por ello la escritura de traspaso otorgada en 1732. De todo este pleito salió airoso, aunque su ánimo quedó bastante quebrantado por los pesares y descrédito que le ocasionó y la mala fe con que actuó, por lo que debió afectarle sobremanera, si tenemos en cuenta la pulcra trayectoria que hasta la fecha había mantenido, además de sus fuertes convicciones religiosas, en donde estimo, a la luz de la lectura de los documentos, no tendrían cabida ese tipo de actuaciones.

Durante los trece años aproximados que permaneció al otro lado del mar océano remitió a su mujer suficiente plata como para mantener con todo decoro a su familia. Entre otras, diferentes alhajas, plata, salbillas, tembladera, azafate de buril, y poco antes de regresar mil doscientos pesos, que fueron registrados en el navío que conducía a Portobelo al marqués de Villa García, nuevo virrey de estos reinos «por estar seis millones de Plata retenidos en Panama».

Sin lugar a dudas, interesa a todas luces la plata que trajo de América, pero con destino a convertirse en objetos suntuosos para el culto de San Vicente Ferrer, cuyas alhajas debían estar depositadas en el beaterio de Santa Rosa, fundación de su hermano fray Antonio Agustín de Milla y Suazo.

Debo hacer una aclaración respecto a esta fundación que nombra en el transcurso del testamento en diversas ocasiones, refiriéndose a la fundación del beaterio para hijas de militares, pero po-

siblemente al instalarse en la capilla de la Aurora cambió de advocación, pero sí otra en la que participó activamente fray Antonio Agustín, como fue el primer establecimiento de las monjas del convento de la Aurora Dominicas de la Divina Providencia en calle La Puente, entregando las sumas que su hermano Salvador había hecho para dicha fundación¹². Probablemente, siendo advocación dominica no tendría inconveniente en que se empleasen esas cantidades que ascendían a mil pesos, como tampoco que entregase dicha plata.

5. DE LIMA A MÁLAGA: EL VIAJE DEL «ALMA» Y DE LA PLATA

Hacia 1738 sale de Lima en la nao San Miguel y las Ánimas con destino a Portobelo y de ahí a San Cristóbal de la Habana, en donde realiza su codicilo con fecha de veinte de septiembre de 1738, para concluir el trayecto en Cádiz. Sin embargo, antes de salir y presintiendo el final dispone en su testamento y codicilo la última navegación de la plata conseguida en los reinos de las indias de su majestad, y la preparación y recibimiento de su cuerpo y alma al primer puerto que llegara, si su muerte acaeciera durante la travesía.

La azarosa vida marcada por los viajes, las vivencias intensas ante lo desconocido y la disposición prematura al comprar junto a su hermano una capilla de enterramiento para sí y familia, no hacía presagiar que le esperaban todavía años de vagar y conseguir fortuna con que mantener la calidad de su progenie. Tras todos estos años, el viaje de regreso parecía, por fin, procurar el descanso anhelado. La preocupación por el destino de su alma lo comprobamos en las instrucciones de las cláusulas testamentarias al disponer su entierro, según donde se hallase, ya fuese en Lima, Cádiz y por último Málaga, con sus correspondientes misas para el descanso eterno. De lo que no cabe duda es la preocupación que la muerte producía por temor a que el alma no se le procurara un lugar conveniente.

¹² GARCÍA DE LA LEÑA, C. *Conversaciones históricas malagueñas. Materiales de noticias seguras para formar la historia civil, natural y eclesiástica de la M. I. ciudad de Málaga*, vol. IV, Málaga, Imprenta de Luis Carreras, 1972, pág. 334. (edición facsímil de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1981).

Entre las últimas voluntades que manda para que se cumplan en Málaga, pide que se le digan cuatro mil misas, aplicadas al alma de sus padres y hermanos que murieron en el asedio de la ciudad de Orán, con lo que la solidaridad grupal se perpetuaba más allá de la muerte, además otorgó diferentes mandas a «conventos pobres que se mantienen a expensas de los bienhechores», así como a los pobres de la cárcel. Entregó seiscientos ducados para la obra y fábrica del beaterio de dichas beatas de Santa Rosa, y que Fray Antonio de Milla, se va a encargar de suministrar para la compra de unas casas contiguas a la de la Ermita de la Aurora, que la habían ocupado los Hermanos del Rosario antes de su traslado a su nueva casa en el Guadalmedina¹³.

En la cláusula número diecinueve del testamento dispone que dos candelabros de plata, el atril, seis cornucopias sirvan todos los años en el altar de San Vicente Ferrer en el novenario de misas instituidas y que estas alhajas estén depositadas en el convento de Santa Rosa, excepto para el culto de la iglesia, y manda a las monjas que las presten todos los años para la celebración del novenario de San Vicente, «y para que se conozca son partizipes ambos cultos de ellas, todas tienen sus rotulo, que dice: soy de las monjas de Santa Rosa y de San Vicente Ferrer». En la cláusula número treinta añadirá otras alhajas como un frontal de chapas de plata, al que destina en su codicilo cincuenta y dos ducados más, un incensario, naveta y evangelios, así como una lámpara de plata con seis cartelas, que ya había ofrecido al santo antes de embarcarse para Indias, colocada en la capilla, junto al Cristo de plata que hizo antes de partir, y «dicha lámpara tiene el nombre del santo y mio». La cláusula cuarenta y ocho contiene las disposiciones y uso sobre la plata y las alhajas que trae de las Indias, además de su caudal y del que consta una memoria anexa al testamento, para que se conviertan en objetos para el culto y adorno de la capilla de San Vicente Ferrer «mi especial abogado y protector».

Se citan otros objetos que debieron formar parte del adorno para la capilla, como un cáliz, platillo y vinajeras, que también debían entregarse a las monjas de Santa Rosa. Entendemos que estas alhajas ya vienen realizadas desde Lima, pues en el Archivo Temboury de la Diputación Provincial de

Málaga localizamos una fotografía¹⁴ (foto 3), en donde aparece una custodia de plata dorada, y en el borde de la peana la inscripción: «DIO ESTA CUSTODIA Im SALVADOR DE MILLA I ZUAZO CABALLERO DEL ABITO DE SANTIAGO A.^a 1738. La RENÚM. Dn P.^o M.^a GUM». Es la única de las numerosas piezas que envió que se puede documentar, ya que también las dominicas de la Aurora Providencia también sufrieron el saqueo del año 1931, por lo que mucha de la plata pudo perderse en estas fechas. Suplementada en latón plateado, aparecen en la peana cuatro cabezas de ángeles soldadas y sobre fondo bruñido, cuatro cartelas con fondos grafiados, dos de ellos con escudos de la orden dominica alternados con un león, y el de la providencia con un árbol entre palma y espada. El eje interno es de plata, aunque ha sido alargado en una cabilla de hierro de 17,2 cm.¹⁵, y creemos que todavía se usa para el culto propio de la comunidad de la Aurora de la Divina Providencia, sita en C/ Andrés Pérez. El objeto presenta unas características, que como bien indica Juan Temboury muestra unos aspectos formales que lo hacen deudores con otros del continente americano¹⁶, basadas sus formas en un mayor dinamismo, que arrancando de la peana le confiere una elegancia visible a través de la fina y elaborada decoración.

De los otros objetos enumerados la lámpara debió hacerse aquí, ya que dice que de los «treinta marcos, con los veinte y cinco de ellos se mande hazer una lampara para el culto que tuvieren dichas monjas ... de que les hago asimismo donacion de los cinco marcos restantes es mi voluntad se haga una diadema de dos marcos para el Señor San Vicente Ferrer, y los tres restantes ... se apliquen estos por las echuras de dicha lámpara y diadema para el pla-

¹⁴ Agradezco esta información a D. José Francisco Fernández Roldán, historiador.

¹⁵ La fotografía fue realizada por Fernández Casamayor en el año 1952. Archivo fotográfico Juan Temboury. Orfebrería y Artesanías.

¹⁶ TEMBOURY ÁLVAREZ, J. *La orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de artilugios*. Libros Malagueños, vol. IV, Málaga, 1948, pág. 228. SÁNCHEZ LAFUENTE GÉMAR, R. *El arte de la platería en Málaga 1550/1800*. Universidad de Málaga, 1997. pág. 571. Entre las obras citadas por el profesor Sánchez Lafuente procedentes de México duda que esta pieza tenga esa procedencia. Efectivamente este documento nos permite precisar su origen limeño.

¹³ GARCÍA DE LA LEÑA, C. *Op cit*, pág. 334.

tero que labrare las dos alhajas...», y que se saquen sin una hora de demora y se entreguen esos treinta marcos de plata a un platero para que haga esas alhajas. También incluye entre la plata que trae la de su uso, como el peso de la peana de San Vicente y el marco de Nuestra Señora de Loreto que tenía en su cabecera. La plata que había enviado quedó vinculada al mayorazgo que instituyó, y dispuso que si alguno de sus sucesores la vendiera o enajenara, que su valor se entregase a las monjas de Santa Rosa para que la aplicasen al culto de su iglesia, y manda que de esta cláusula se les diese copia.

6. EL ALMA ENCADENADA: LA LOCURA

Tras su establecimiento en Málaga hacia 1740, debió sucederle algún percance que lo marcó profundamente, ya que su única hija, llamada María en 1742¹⁷ al solicitar ingresar en el convento del Arcángel San Miguel, dominicas de esta ciudad, no puede porque no tiene el caudal suficiente para pagar las mandas necesarias, y en dicha escritura se recoge un párrafo muy significativo, «que el caudal del dicho D. Salvador de Milla y Suazo al presente es valioso y quantioso en considerable suma, no tan solo para que a cada uno de sus hijos lo pueda dotar en los mil ducados para la dote de religiosa... sino en maior suma», pero éstos se encontraban retenidos por Su Majestad a causa de estar su padre de «accidente demente», por lo que tampoco se había producido la partición de los bienes. Estos últimos años de su vida se presentan oscuros y difíciles, ya que en 1740, al poco tiempo de su llegada un documento nos indica que entre los pleitos que tenía pendientes D. Salvador con algunas personas aparece uno con su mujer que se hallaba recluida en el convento de Bernardas del Císter «por dos veces que le dio beneno». Parece deducirse que al final de sus días se volvió loco¹⁸.

¹⁷ AHPM. Sección Protocolos Notariales, escribanía de Pedro Antonio de Ribera, año 1742, legajo 2687, fol. 596r y sigs.

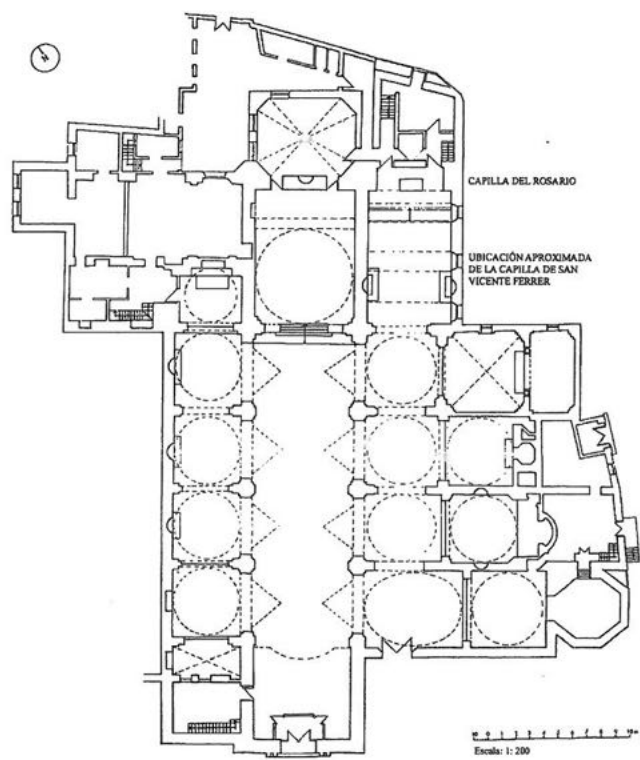
¹⁸ Aunque no podemos afirmarlo, creemos que el final de sus días no fue muy alentador, teniendo en cuenta que en algunos testamentos se recogen situaciones semejantes de algún familiar «aquejado de este mal», pasando el resto de sus días encerrado en una jaula.

7. EPÍLOGO

De lo que no cabe duda es que D. Salvador de Milla y Suazo, dado la trayectoria que había llevado durante su vida que podríamos reducir a dos acciones básicas: familia y creencia, como lo demuestra el hecho de no tener casa propia, sino residir en una habitación del convento durante su estancia en Lima, la devoción abnegada a San Vicente Ferrer, y la plata que otorga para su culto, va configurando una mentalidad, que nos muestra un hombre de fuertes convicciones que dota una capilla, entendida dentro del contexto devocional de la época, como una morada para el descanso eterno, pero dotado con los más preciados bienes, lejos de la ostentación, procurando la reducción de su culto a los más imprescindibles elementos, la lámpara para la cera, el alumbramiento que debe permanecer siempre encendido, la custodia y cáliz para la mayor honra y culto a Dios, y los platillos y vinajeras para atender a dicho servicio. No hay excesos en este hombre del barroco, si a todo ello unimos, que sino como adoctrinamiento, aunque sí de ejemplificación, la capilla contenía un sitio donde colgaban los milagros de San Vicente Ferrer.

De todo lo expuesto resulta del todo significativo el hecho de vincularse a San Vicente Ferrer como lo hace grabando el nombre del santo y el suyo, o que unos objetos, todos de cuantioso valor, llevaran el nombre a quien pertenecía. Pero, con estas cantidades de plata convertida en objetos para el culto, se esconde un promotor de las artes, que por medio de la devoción, y movido por su profunda creencia realiza estas donaciones.

Un rápido repaso al panorama de estos años, y recogiendo diversos testamentos de la sociedad malagueña de la época, puede observarse que existe un común denominador a todos ellos, como es el deseo de agasajar a la imagen de su devoción con las mejores piezas de sus bienes. Sin embargo, aquí no trasciende esa idea, ya que los objetos donados, a excepción de la diadema, se reducen a las necesidades del culto y la liturgia, quedando a un lado, esa idea de ostentación que debieron poseer las imágenes, ejercitándose en otros menesteres más acorde con el ideario de austeridad de la orden dominica, sin embargo, la abundancia y desmesura era a mayor gloria de Dios y de los Santos.



1.—Planta de Santo Domingo.



2.—Estado de la Iglesia de Santo Domingo después de los sucesos de 1931.



3.—Custodia de plata dorada. Dimensión del sol 28,5 cm de alto, completa 71 cm. Base 18 cm. Reproducida del Archivo fotográfico «Juan Temboury». Excma. Diputación Provincial de Málaga.

*Un reflejo del arte de Paul Coecke en la «Virgen con el Niño» de San Juan Teitipac (México) **

ELISA BERMEJO MARTÍNEZ
CARMEN SOTOS SERRANO

Paul Coecke era uno de los tres hijos naturales del gran pintor, de la escuela de Amberes, Pieter Coecke d'Alost y de su amante Antoinette van der Sant (los otros dos fueron Antoine y Antoinette). Siguió Paul la profesión de pintor y su formación transcurrió en el taller paterno, por lo que se supone nació en Amberes, probablemente, hacia 1530. Reconocido por su progenitor, le concedió el apellido Coecke y el apelativo d'Alost que él mismo utilizaba, aludiendo a su lugar de origen. En total, Pieter fue padre de ocho hijos entre éstos y los nacidos de dos matrimonios legítimos.

Paul es el único hijo de Pieter (+1550), famoso pintor antuerpiano, del que nos han llegado algunas noticias a propósito del género y estilo de pintura que cultivó. Carel van Mander, el conocido historiador de los pintores flamencos, nos informa en su *Het Schilder-Boeck* (Haarlem, 1604) de que imitaba con habilidad las obras de Jan Gossaert (+1532), destacado pintor bruselense, además de obtener notable calidad en la pintura de pequeños jarrones con flores y en la reproducción de frutas tales como cerezas y manzanas. A este respecto Max J. Friedländer propuso la atribución a Paul de algunas Vírgenes con el Niño que se consideran ré-

plicas de un original perdido de Jan Gossaert a las que bautizó como la «Virgen del velo enrollado»¹.

El tema de la llamada «Virgen del Velo» consiguió una popularidad sin precedentes, lo que supuso la aparición de docenas de ejemplares, aunque el original que procede sin duda de Gossaert ha desaparecido. En la actualidad se tiene noticia de numerosas versiones de este tipo de composición, que muestran, solamente, ligeras variantes entre ellas. De ahí que se tiene por seguro que las obras pertenecan a más de un taller con fecunda actividad que se sitúa en Amberes y que trabajaría en torno a la segunda mitad del siglo XVI. Es también evidente que entre los ejemplares conocidos de la «Virgen del Velo» se aprecia, en bastantes de ellos, que el tipo y estilo de la Virgen muestra grandes semejanzas con Pieter Coecke, lo que unido a las citadas noticias de Van Mander inclinan a considerarlos como obras realizadas por su hijo Paul Coecke.

Como queda dicho el original de Gossaert no nos ha llegado, pero es posible tener una idea muy próxima gracias a algunas copias antiguas más o menos perfectas que se conservan. El Catálogo de la Exposición Jean Gossaert dit Mabuse², celebra-

* Esta investigación ha sido financiada por el Ministerio de Educación y Cultura, a cargo del proyecto de Cooperación Científica con Iberoamérica PR61/98-7828, y por la Universidad Complutense de Madrid, Proyecto Complutense PR49/98- 7798.

¹ FRIEDLÄNDER, Max J.: Jan Gossaert and Bernart van Orley, *Early Netherlandish Painting*, vol. VIII. Leyden/Brussels, 1972.

² CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *Jean Gossaert dit Mabuse*. Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 15 mai-27 juin 1965. Musée communal Groeninge, Bruges, 10 juillet-31 août 1965.

da en 1965, nos proporciona dos interesantes ejemplares (núms. 29 y 31). Ya Fierens en 1954 consideró estas Madonnas como el punto de partida de la conocida como «Virgen del Velo», que aparece con tanta difusión a lo largo del siglo XVI³.

«La Virgen con el Niño» (fig. 1), del museo Mauritshuis, de la Haya (núm. 29 del citado catálogo) nos parece la más próxima al estilo de Gossaert. Apoyándose Friedländer en el texto de Van Mander, en el que éste opina que las Madonnas de Gossaert tienen aspecto de retratos, apunta la posibilidad de que reproduzcan los rasgos de la esposa y el hijo del Marqués de Vere, título de Adolfo de Borgoña, a cuyo servicio trabajó Gossaert⁴. En cuanto a las fechas propuestas para el cuadro de La Haya van desde antes de 1520 como piensa Friedländer, de 1520 a 1530 en opinión de Fierens y de 1525 a 1530 según Von der Osten⁵.

El núm. 31 de la misma exposición de 1965, es otra «Virgen con el Niño» —Musées Royaux des Beaux-Arts, de Belgique, Bruselas (fig. 2)—. La Virgen aparece envuelta en velo blanco, tema preferido de Gossaert. La diferencia de este ejemplar con el anterior reside en que la mesa o repisa de éste último aparece cubierta con un tapiz, mientras que el de Bruselas tiene un fondo de simulada piedra tallada y un contorno de igual calidad que sirve de encuadramiento. Esta tabla aunque considerada por algún autor como del propio Gossaert muestra detalles que no parecen haber salido del pincel del propio maestro; la deficiente perspectiva de la mesa del primer término, la realización poco cuidada de la cabellera de la Virgen y, sobre todo, los pies extrañamente pequeños del Niño así lo manifiestan.

Un dato a tener en cuenta, por lo que a España se refiere, es que los últimos años de su vida Gossaert, que fallece en octubre de 1532, estaba al servicio y bajo la protección de Doña Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete y tercera esposa de

Enrique III de Nassau. Es también por esta época cuando fundó, probablemente, un taller con la idea de asegurar ganancias suficientes o bien, al contrario, para poder cumplir con los numerosos encargos que tenía, pues en esos años estaba considerado como uno de los más importantes pintores de los Países Bajos. Aceptada esta hipótesis es probable que sus originales sirvieran de modelo a los discípulos y colaboradores, que trabajaron en el taller puesto en marcha por Jan Gossaert.

En el volumen que dedica Friedländer a Jan Gossaert publica otros dos ejemplares de la «Virgen del Velo» que tienen un especial interés. El primero es una pintura (fig. 3), actualmente en paradero desconocido, que perteneció a una colección privada de Stuttgart y que se dijo estar firmada porque llevaba inscripción en caracteres romanos que decía: IOANNES MALBODIUS PINGEBAT, 1531, aunque la calidad y estilo de esta tabla hace suponer fecha más avanzada y posiblemente cercana a Paul Coecke. El segundo ejemplar (fig. 4) se encuentra en el Staatliche Kunstsammlungen de Dessau y parece seguir más fielmente la manera de hacer de Gossaert, pero es sin duda copia de algún modelo suyo.

La «Virgen con el Niño» de la iglesia mexicana de San Juan Teitipac (fig. 5), recuerda también algunos ejemplares conocidos de la denominada «Virgen del Velo» atribuidos a Paul Coecke. Como casi todos ellos, presenta algunas variantes que la singularizan por su composición, aunque lo fundamental de la misma se atiene al esquema general que deriva del perdido original de Gossaert. Un detalle a tener en cuenta es que, como los ejemplares de Palencia y Castrojeriz (Burgos) a los que aludiremos más tarde, parece posible, por las huellas que muestra la tabla (roble, 86'54 cm.), que en época anterior pudiera haber tenido un marco rematado en perfil lobulado como los citados en España. En la actualidad el cuadro sirve de remate a la parte superior del retablo en el que actualmente se encuentra instalada y que no corresponde, por ser muy posterior, al estilo y fecha que se supone para la pintura, que podría situarse hacia 1550-1555.

La iglesia de San Juan Bautista, en la que se conserva actualmente la pintura, está situada 35 km. al sureste de la ciudad de Oaxaca, y formaba parte de un ex-convento que los dominicos levantaron para adoctrinar a una importante comunidad de

³ FIERENS, P.: «Une nouvelle Madonne de Gossaert», *Bulletin des Mus. Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, (Bruselas), tomo III, (1954), págs. 91-97.

⁴ FRIEDLÄNDER, ob.cit., pág. 35.

⁵ OSTEN, G. von der: «Studien zu Jan Gossaert», en *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*. New York, 1961, págs. 454-475.

indios zapotecas, durante el último tercio del siglo XVI, en el pueblo de Teticpaque (hoy San Juan Teitipac). En aquél entonces se trataba de un centro emblemático para la nobleza zapoteca, y según escribe Burgoa años más tarde «Fue este pueblo en su gentilidad muy célebre, de grande población, y multitud de gente, en distancia de una legua continuada vivían, y...»⁶. Según la Relación Geográfica que se llevó a cabo en 1580, por orden de Felipe II, la población se había visto diezmada por «las enfermedades y pestilencias que han tenido» y se calcula que en ese año había unos mil naturales⁷. El conjunto conventual, que ha sufrido algunas modificaciones posteriores y ha perdido espacios y decoraciones, todavía conserva algunas pinturas de interés en la antigua portería conventual y en el interior del templo, siendo probablemente la que damos a conocer aquí la de mayor antigüedad y calidad artística de todo el conjunto.

La Virgen aparece con un fondo de dosel rojizo ornado con borlas doradas y un paño de diseño también dorado, rematado con pasamanería del mismo tono, sobre fondo oscuro, que cuelga en el lateral derecho. Va vestida con túnica del mismo color con escote redondeado y enriquecido por orla bordada en oro, simulando pedrería, y un manto sobre los hombros que aparenta haber tenido, en su origen, un tono rojo vibrante, pero que el paso del tiempo se ha encargado de apagar. Como es común a todas las versiones conocidas lleva un lienzo blanco, símbolo de pureza, que cubre una parte de su cabeza y cae hacia abajo enrollándose al cuerpo del Niño. Este aparece desnudo apoyándose en parte sobre el brazo y mano derecha de su Madre, mientras descansa su pie izquierdo en una mesa; junto a éste pueden verse unas cerezas rojas, alusivas a la Pasión que había de sufrir Jesús. En el lado izquierdo de la composición se adivina una abertura, parece una ventana que se abre al exterior, y sobre el alféizar de la misma una manzana que simboliza a la Virgen como Nueva Eva, o el pecado original.

La comparación de esta tabla con los citados ejemplares españoles de la Catedral de Palencia (fig. 6) y de la Colegiata de Nuestra Señora del Manzano, de Castrojeriz (Burgos), (fig. 7), son ilustrativas para establecer ligeras diferencias que las distinguen. En ambas pinturas figura, a la derecha, un jarrón con los blancos lirios, símbolo de la virginidad de María, aunque los recipientes son muy distintos en cada una. El Niño de Palencia aparece con parte de su cuerpo envuelto en el velo de la Virgen, al igual que en la tabla mexicana, mientras que la de Castrojeriz presenta al Niño completamente desnudo. Sin embargo, ésta última cuenta también sobre la mesa con las simbólicas frutas, aunque dispuestas en forma diversa, a las de la pintura mexicana.

No resulta fácil valorar las calidades de las dos pinturas españolas con la Virgen del Velo que presentamos en este trabajo, pero si conviene insistir en que el hecho de conocerse tan elevado número de esta composición no permite mucho más que hacer un análisis de su apariencia. Por ello nos parece importante dedicar a la tabla mexicana de San Juan Teitipac una mayor atención ya que las otras dos son conocidas a través de publicaciones⁸ y, además, el estado actual de la mexicana, como puede apreciarse por la ilustración, necesita una limpieza y restauración que, sin duda, le proporcionarán un aspecto mucho más vistoso y agradable. Decimos esto, porque al haber tenido la oportunidad de haberla visto «in situ» y con proximidad nos permite avanzar que sería preciso levantar algunos retoques que se aprecian principalmente en el rostro del Niño, en los fondos que ocultan la supuesta calidad de las telas y, en general, en el color que oculta su detalle y cuidado del empleo de tonos y técnica utilizada. En todo caso, creemos que tanto el rostro como las manos de la Virgen denotan cierta finura⁹.

⁸ VVAA: *Inventario artístico de Palencia y su provincia*. Madrid, 1978.

SANCHO CAMPO, A.: *La Catedral De Palencia. Un lecho de catedrales*. León, 1996.

PAYO, R.: *Catálogo de la colección de pintura de Castrojeriz*. Ayuntamiento de Castrojeriz. Burgos, 1999.

⁹ La existencia y localización de esta pintura nos fue comunicada hace algunos meses por los investigadores Pedro Ángeles y Elisa Vargaslugo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, con los que trabajamos en el proyecto de Cooperación Científica con

⁶ BURGOA, F. Fr.: *Geografica descripción de la parte septentrional del polo artico de la america y, nueva iglesia de las indias occidentales, y sitio astronómico de esta provincia de predicadores de antequera, valdelede oaxaca*. México, Porrúa, 1989, pág. 95. La primera edición salió a la luz también en México, Imprenta de Juan Ruiz, el año de 1674.

⁷ *Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera*. Edición de René Acuña, tomo segundo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pág. 70.

No sabemos nada sobre las fechas ni la procedencia de la tabla antes de ocupar su actual emplazamiento, pero al tratarse de una pintura, probablemente flamenca (como pudimos observar al ver de cerca técnica y soporte, tabla fina de roble), parece indicar que pudo ser obra enviada desde España o llevada a México por algún civil o religioso español que tuviera cargo en la parroquia o, como es frecuente, pudiera tratarse también del donativo de alguna familia residente o establecida por algún tiempo en el pueblo que la conserva.

La importancia que tuvo en Nueva España la pintura flamenca, durante el siglo XVI, es algo que desde hace ya muchos años puso de manifiesto el historiador mexicano Manuel Toussaint¹⁰ y que posteriormente corroboró en sus trabajos el gran maestro del arte español Diego Angulo¹¹. Si bien no se han llevado a cabo importantes avances en este campo en las últimas décadas¹², la revisión que actualmente estamos llevando a cabo de la pintura europea en México, así como la consulta de fuen-

tes documentales en archivos de México y España, reafirma el interés que este tipo de pintura tuvo a partir de mediados de siglo al otro lado del Atlántico.

Si el trabajo de archivo es generalmente dificultoso para este período artístico, en el caso de México los problemas se multiplican al no haber contado con una política de catalogación y conservación hasta épocas recientes; en este sentido hay que destacar el enorme esfuerzo que actualmente está llevando a cabo el gobierno mexicano por inventariar sus archivos tanto eclesiásticos como civiles, labor ésta en la que colabora desde España, hace ya algunos años, la Fundación Histórica Tavera cuyo mecenazgo, en materia de archivos, se hace extensivo a los distintos países que componen la Comunidad Cultural Iberoamericana. No obstante, a pesar de los problemas existentes, hemos encontrado algunos documentos, en España y México, que prueban la llegada de estampas, lienzos y tablas flamencas a tierras mexicanas¹³.

El fuerte control que ejerció la Inquisición en México sobre la imagen religiosa, dio lugar a que cualquier estampa, lienzo o tabla que llegara de Europa fuera sometida a ella, por lo que las imágenes procedentes de Flandes tuvieron a veces problemas con la censura debido a la libertad y naturalismo con que se presentaban algunos personajes religiosos; prueba de ello son dos cartas que, en noviembre de 1586, dirige el capellán del puerto de Veracruz a los inquisidores apostólicos de Nueva España, con ocasión de la llegada de unas cajas con lienzos de Flandes¹⁴. En la primera de ellas dice que, junto a escenas de la Pasión de Cristo y apóstoles, se encontraban cuatro que representaban a Jacob, José y Daniel, éste estaba «sentado en medio de los leones, con unas calzas enteras y li-

Iberoamérica. Su hallazgo casual despertó en nosotras gran interés al observar que se trataba de una versión de la famosa «Virgen del Velo», cuyo modelo perdido contaba con diferentes versiones en España. En el pasado mes de agosto pudimos contemplarla «in situ», observamos el soporte, madera de roble fino, y del estudio de la composición corroboramos nuestra hipótesis de que se trataba de una pintura flamenca del siglo XVI.

Deseamos expresar nuestro agradecimiento al Instituto de Investigaciones Estéticas y en particular a su directora Teresa Uriarte, por las facilidades y apoyo logístico que en todo momento ha brindado para poder llevar a cabo este proyecto. Asimismo, agradecemos a los Mayordomos de la iglesia de San Juan Bautista de Teitipac, responsables de la conservación del templo, las facilidades que dieron para poder acceder a la pintura, fotografiarla y estudiarla adecuadamente.

¹⁰ TOUSSAINT, M.: *El Arte Flamenco en Nueva España*. México, Aldina, 1949.

¹¹ ANGULO, D.: «Pereyys y Martín de Vos. El retablo de Huejotzingo», en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, (Buenos Aires), núm. 2, (1949), págs. 25-27. «Frans Floris. La Virgen del perdón de la catedral de México», en *Archivo Español de Arte*, (Madrid), tomo LII, núm. 208, (1979), págs. 437-439.

¹² SEBASTIÁN, S.: «Nuevo grabado en la obra de Pereyys», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (México), v. IX, núm. 35, (1966), págs. 45-47.

MAZA, F.: *El Pintor Martín de Vos en México*. México, UNAM, 1971.

VICTORIA, J.G.: «Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyys», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (México), v. XIV, núm. 55, (1986), págs. 69-83.

¹³ En el Archivo General de Indias de Sevilla, Contratación, leg. 1092, N. 2, f. 36v., se encuentra un registro de las mercaderías que van en la nao «Nuestra Señora de los Remedios» con destino al puerto de San Juan de Ulúa en Nueva España; entre estas mercaderías se citan «ocho lienzos pintados de Flandes a dos ducados cada uno», que deben entregarse a Pedro de la Barrera. Por otra parte, el gusto por esta clase de pintura queda también reflejado en algunos testamentos, como es el caso de Melchor de Robles, que declara, en 1613, entre sus bienes dos lienzos de Flandes (Archivo Judicial de Puebla, escribano Melchor de Molina, exp. 3, fs. 1-6).

¹⁴ Archivo General de la Nación de México, Inquisición, vol. 82, exp. 7, fs. 65-68.

gas; y un colete y capotilla...». En la segunda, el motivo de la censura y posterior retención viene dado porque, entre los dos cajones que se habían recibido de imágenes pequeñas de Flandes, hay un pequeño retablo «... que parece la tentación de Cristo cuando estuvo en el desierto, y pintan al demonio como mujer mozuela, muy deshonesto, descubiertos los brazos con las piedras en las manos, puestas muy junto a la imagen de Cristo. Y por ser cosa nueva contra el uso, que de presente consiente se pinte la iglesia, [al margen izquierdo: «bien»] la quité de entre las demás y la tengo en mi poder para que vuestra señoría mande lo que convenga.».

A pesar de los lienzos y obras flamencas que se-

gún los documentos llegaron a México, muy escasos son hoy los ejemplos que aún perviven de este período, por lo que dar a conocer una nueva obra ayuda a conocer mejor la difusión que este tipo de pintura tuvo en tierras novohispanas, y en consecuencia el gusto y aprecio que pronto se despertó por el arte flamenco en México.

En resumen puede afirmarse que resulta sorprendente la aparición de esta tabla y desde luego su conservación, sin daños demasiado importantes, lo que, sin duda, nos permitirá recuperar para el patrimonio nacional mexicano y para la historia del arte occidental una nueva versión del famoso original desaparecido de Jan Gossaert, en la línea pictórica de Paul Coecke d' Alost.



1.—Museo Mauritshuis. La Haya.



2.—Musées Royaux Des Beaux-Arts. Belgique.



3.—En Paradero Desconocido. Friedländer, 1972, 38 A.



4.—Staatliche Kunstsammlungen. Dessau (Alemania)



5.—Iglesia De San Juan Bautista. San Juan Teitipac (México).



6.—Catedral de Palencia, Sala Capitular.



7.—Colegiata de Nuestra Señora del Manzano, Trascoro. Castrojeriz (Burgos).

De arquitectura y arquitectos de Antigua: sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia

MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA

Lo que más poderosamente llama la atención del visitante de Antigua, antes y después del terremoto de 1773 que arruinó definitivamente la ciudad, son los innegables valores de su arquitectura barroca, con unos caracteres propios que la singularizan respecto a la de los grandes centros de México y Perú, y cuyo influjo podemos constatar por todos los confines de la antigua Capitanía General de Guatemala. La arquitectura de Antigua, una de las manifestaciones más interesantes del barroco hispanoamericano, siempre se movió dentro de la órbita de la arquitectura española, de la que es deudora, pero supo conciliar la reelaboración de elementos ornamentales y modelos compositivos llegados de España o tomados de grabados y libros de arquitectura europeos, con los influjos aportados desde el Virreinato de Nueva España, y aún del Perú, para formalizar unas soluciones, que atendiendo a las características geológicas del territorio definen, según P. Kelemen, un *earthquake baroque* o barroco sísmico¹, extensible a todo el Reino de Guatemala, que comprendía entonces el vasto territorio de Centroamérica y el actual estado mexicano de Chiapas.

Por estos motivos, la arquitectura de Antigua manifiesta una gran personalidad, convirtiéndose, entre 1650 y 1773, en un centro creador cuyo influjo se hace notar en todo el área centroamericana. Sus tipos muy definidos de fachada, entendi-

das como grandes y monumentales retablos, flanqueadas generalmente por dos macizas torres, la escasa variación de sus plantas, el original sistema empleado en la solución de cubiertas y las técnicas aplicadas en la construcción, adaptándose a la características sísmicas del terreno, así como la temprana fijación de sus repertorios decorativos y ornamentales, son propias de una arquitectura sabia que, aunque con limitaciones, es planteada y resuelta por verdaderos arquitectos, formados en la práctica edilicia y conocedores de los tratados de arquitectura, alejada, por tanto, de las manifestaciones rurales de carácter popular que tanto se prodigan en América.

Su evolución, trazada desde el punto de vista cronológico por Angulo en su clásica *Historia del Arte Hispanoamericano*², extendida, años después, a todo el territorio guatemalteco por Chinchilla Aguilar y Bonet³, atendiendo a un detenido análisis de sus elementos constructivos y formales de acuerdo con los datos conocidos hasta entonces, sigue planteando para el historiador actual muchos problemas. Quizá, el más insalvable de todos ellos,

² ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego; MARCO DORTA, Enrique; BUSCHIAZZO, Mario, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, Salvat Editores S.A., 1945-1956, 3 vols.

³ CHINCHILLA AGUILAR, E., *Historia del Arte en Guatemala. 1542-1962. Arquitectura, Pintura y Escultura*, Guatemala, 1963; BONET CORREA, Antonio, «Las iglesias barrocas de Guatemala», *Anuario de Estudios Americanos*, tom. XXII (1965), págs. 705 y sigs.

¹ KELEMEN, Pál, *Baroque and Rococo in Latin America*, 2 vols., New York, The MacMillan, 1951.

sea las varias reconstrucciones y continuas reformas a las que se sometió a los edificios de la ciudad, como consecuencia de los terremotos que con periodicidad la arruinaron. Por este motivo, las intervenciones de diversos arquitectos en una misma construcción, confirmadas documentalmente desde el siglo XVII, dificulta la atribución de no pocas soluciones constructivas de interés a un artífice concreto, y entorpece la ardua empresa de establecer una cronología, mínimamente rigurosa, para la mayoría de los múltiples recursos decorativos, que definen su particular sistema ornamental. Con todo, gracias a estudios más recientes como los de Sidney D. Marckman, Verle L. Annis, M.^a Concepción Amerlinck y Luis Luján, estamos en condiciones de conocer con mayor precisión las aportaciones más importantes de los arquitectos que trabajaron en la ciudad durante los siglos XVII y XVIII⁴. Aunque todavía algunos edificios señalados como la Merced, San Francisco y, sobre todo, Santo Domingo, debido a muy diversas causas, continúen planteando problemas cronológicos y de filiación, otros no menos importantes, como la catedral y los conjuntos monumentales de la Recolectión y Santa Clara, se han podido adscribir, gracias a estas aportaciones, a la obra de arquitectos conocidos como José y Diego de Porres. Pero a pesar de que algunas construcciones de la calidad de las iglesias de la Candelaria y del Carmen —con fachada de monumentales columnas en dos planos, que recuerda algunos ejemplos del primer barroco romano— no hayan podido asociarse con la obra de algún arquitecto conocido, hoy sabemos mucho más de la formación y trayectoria de otros artífices, que como el mulato Juan Pascual, tracista del hospital de San Pedro y del convento de San Agustín, Luis Díez Navarro y José Manuel Ramírez, autor del conjunto universitario y de varios templos en Antigua⁵, hicieron de esta ciudad un

capítulo aparte del arte hispanoamericano, imprescindible para aquel que quiera conocer las manifestaciones más singulares del barroco hispano, sólo superado en el continente americano por las aportaciones más audaces, ricas e imaginativas ensayadas en el Virreinato de Nueva España o en el Perú.

Pero muchos de estos arquitectos carecían de una formación académica y de unos conocimientos teóricos similares a los requeridos en los círculos oficiales europeos. A excepción de algún caso, como el del malagueño Díez Navarro, formado en España y con importante obra en México⁶, la mayoría de ellos, incluso los más sobresalientes, como los Porres o los Ramírez, iniciaron su carrera como carpinteros, albañiles o aprendices de otro maestro y ganaron sus títulos de maestro mayor de obras, constructor o arquitecto, después de años de experiencia demostrando sus conocimientos y valía mediante los exámenes exigidos o resolviendo importantes problemas técnicos que los habilitaban para ello. A este respecto, es muy significativa la declaración de José de Porres sobre sus comienzos profesionales: «... nací en esta ciudad y en ella aprendí dicha arte de los que en los tiempos pasados la profesaron y enseñaron, asistiendo como es preciso por mi persona a las obras que mis maestros edificaron y conseguí por medio de sus documentos, reglas y medidas, la entera noticia de las diversas obras que debajo de este arte se comprenden, como principales, medianas y pequeñas, así de bóvedas como las demás disposiciones, y después de adquirirla con la inteligencia que se refiere...»⁷. Una formación práctica —similar a la experiencia descrita por fray Lorenzo de San Nicolás en la segunda parte de su *Arte y uso de Arquitect-*

⁵ MENCÓS GUJARDO-FAJARDO, Francisco Xavier, «Arquitectos de la época colonial en Guatemala», *Anuario de Estudios Americanos*, tom. VII (1950).

⁶ PARDO, Joaquín, *Efemérides de la Antigua Guatemala, 1541-1779*, Edición de la Unión Tipográfica, Guatemala, 1941, pág. 211; ANGULO, *op. cit.*, II, pág. 542 y CHINCHILLA, E., *op. cit.*, págs. 103-105.

⁷ *Nombramiento a Joseph de Porres como Arquitecto Mayor de la Ciudad de Guatemala* (Archivo General de Centro América, A1.69.3, exp. 48140, leg. 5556), citado en LUJÁN, Luis, *La Plaza Mayor de Santiago de Guatemala hacia 1678*, Guatemala, Instituto de Antropología e Historia, 1969, pág. 16. Sobre la formación de su hijo Diego, *vid.*: LUJÁN, Luis, *El arquitecto mayor...*, págs. 60 y sigs.

⁴ MARKMAN, Sidney D., *Colonial Architecture of Antigua Guatemala*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1966; ANNIS, Verle L., *La arquitectura de la Antigua Guatemala. 1543-1773*, Guatemala, Universidad de San Carlos, 1968; AMERLINCK y ASSERETO, M.^a Concepción, *Las catedrales de Santiago de los Caballeros de Guatemala*, México, UNAM, 1981, y LUJÁN MUÑOZ, Luis, *Síntesis biográfica del maestro mayor de arquitectura Diego de Porres*, Guatemala, Consejo Nacional para la Protección de Antigua, 1977, y *El arquitecto mayor Diego de Porres (1677-1741)*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1982.

ectura, lo que explica, en parte, el gran éxito de esta obra en América⁸— que no excluye el conocimiento de ciertas obras teóricas europeas, generalmente en sus traducciones españolas, y las novedades procedentes de México como de España.

En este último aspecto, son los modelos y soluciones de la arquitectura española, impuestos mediante trazas y dibujos llegados desde la Metrópoli y a través de estampas y grabados, los que están siempre presentes como referente de prestigio en el conjunto de los edificios barrocos de la ciudad. La disposición de la Capilla Real detrás de la mayor, según costumbre de las catedrales americanas, siguiendo los modelos de la catedral hispalense, es la opción utilizada por José de Porres para la cabecera de la catedral de Antigua (1669-1680). El sistema de soportes, con amplio entablamento entre el capitel y el arranque de las bóvedas, los cerramientos, con cúpula en el crucero y bóvedas vahídas, que cubren todavía en parte sus naves, nos remiten a ciertas fórmulas, ya muy lejanas, del renacimiento andaluz, y los mismos nervios ricamente decorados dispuestos en su intradós pueden considerarse un eco remoto de modelos el siglo XVI⁹. De confirmarse la hipótesis planteada por Annis, las obras realizadas por José de Porres en la catedral habrían consistido en una reconstrucción a gran escala del edificio de mediados del siglo XVI¹⁰, lo que explicaría que la fábrica comenzada en 1669 tuviera las mismas medidas y disposición en planta que la precedente, en relación, sin duda, con las trazas y diseños renacentistas que, atendiendo a la importancia y representatividad del templo, debieron enviarse desde España. Por la misma razón, en su fachada, el arquitecto no sólo ha prescindido de la decoración, sino que con una sobriedad propia de un clásico, se ha limitado a emplear un orden colosal de columnas lisas, entablamentos, frontones y demás elementos clasicistas de filiación vigolesca, afirmando en su composición un refe-

rente claro en la fachada del monasterio de El Escorial, como ya apuntara Angulo¹¹. Por otra parte, la disposición de la portada del ingreso principal, con arco de medio punto, dintel y remate de hornacina con escultura, enmarcada en otro mucho mayor de altura y algo profundo, a pesar de sus motivos ornamentales en sintonía con los del interior del templo, nos remite a soluciones similares de la arquitectura postherreriana y, más en concreto, a alguna de las ensayadas por Francisco de Mora en las fachadas de sus edificios religiosos, lo que ha llevado a algunos autores a ver la huella del discípulo de Herrera en algunas de las soluciones de la arquitectura de Antigua¹². El acierto de estas composiciones tuvo pronto un amplio eco en otros edificios de la ciudad, como así lo confirman, de diverso modo, la composición de las fachadas de las iglesias de Santa Teresa (1687), de la Compañía (1698) y de la de San Francisco¹³.

Por tanto, sin necesidad de acudir a modelos más concretos y, por supuesto, más singulares—como la fachada de la iglesia de Panajachel inspirada de forma libérrima y arcaizante en la de la Universidad de Alcalá de Henares— podemos afirmar que la arquitectura del Reino de Guatemala, y principalmente la arquitectura de Antigua es deudora de la arquitectura española de los siglos XVI, XVII y XVIII, cuyas soluciones, a veces a través de México, son interpretadas y reelaboradas por los arquitectos más dotados y mejor formados, de acuerdo a unos criterios y a una sensibilidad netamente barrocos.

Así ocurre, por ejemplo, con la utilización de la columna salomónica como elemento ordenador de la fachada, que aparece por primera vez, ya en el siglo XVII, en el cuerpo bajo de la fachada del convento de La Merced y que alcanza su triunfo definitivo, en unas fechas relativamente cercanas con respecto a su utilización en España por Pedro de la Torre¹⁴, en los alzados de la fachada de la iglesia del convento de San Francisco. Si en la primera, la influencia de la *columna torsa* no es en ella

⁸ *Segunda parte del Arte y uso de Architectura. Con el quinto y septimo libros de Euclides traducidos del latín en romance y las medidas difíciles de bouedas y de las superficies y pies cubicos de pichinas. Con las ordenanzas de Toledo... Compvesto por el P.F. Lavrencio de San Nicolás Agustino descalzo Architecto y Maestro de Obras natural de la muy noble y coronada Villa de Madrid, s.l., s.a. [1663], cap. 71, fol. 442 y sigs.*

⁹ ANGULO, Diego, *op. cit.*, I, págs. 58 sigs.

¹⁰ ANNIS, Verle L., *op. cit.*, págs. 49 y 81.

¹¹ ANGULO, Diego, *op. cit.*, I, pág. 61

¹² BONET, Antonio, *op. cit.*, págs. 714-715 y 751

¹³ ANGULO, Diego, *op. cit.*, II, pág. 64

¹⁴ Sobre la introducción de la columna salomónica en España: OTERO NUÑEZ, V., «Las primeras columnas salomónicas en España», *Boletín de la Universidad de Santiago*, núm. 63 (1955).

tan evidente como la reacción contra los modelos barrocos —carece de la inflexión helicoidal y la exuberancia de los motivos ornamentales del referente italiano— en la del convento de observantes, un poco posterior en fechas, este elemento tan dinámico adquiere una valoración nítidamente barroca, que no oculta su filiación vignolesca al prescindir de los recursos ornamentales propios de este orden, decantándose hacia una solución más severa, en sintonía con la tradición impuesta por José de Porres en la catedral, de la que es deudora. Esta fórmula se mantiene todavía en el siglo XVIII, con variantes compositivas y con un espíritu relativamente arcaico, en otros edificios guatemaltecos como en la iglesia de Jocotenango.

Igualmente, algunos tipos y soluciones constructivas ensayadas con éxito en España durante el renacimiento inspiraron ciertos modelos de la arquitectura civil en Antigua, adaptándose a las necesidades funcionales de la sociedad colonial. Los alzados de doble arquería, excusando la utilización de ostentosas portadas, que procedentes de Nueva España tienen su referente en algunos tipos civiles del renacimiento castellano, son el modelo en el que están inspiradas dos grandes obras del siglo XVIII: el Ayuntamiento (1739) y el Palacio de los Capitanes Generales (1755) de Diego Porres y Luis Díez Navarro, respectivamente.

Con mayor precisión se pueden determinar las influencias, que procedentes de México, se evidencian en la arquitectura de Antigua y, por extensión, en toda la arquitectura barroca centroamericana. Pero pese a los contactos comerciales de Guatemala con las ciudades de Nueva España, como Oaxaca y, principalmente, Puebla de los Ángeles, los temas y modelos mexicanos llegaron ya transformados o fueron muy pronto asimilados, adaptándose a los caracteres propios de la arquitectura local. Como ya señalara acertadamente Antonio Bonet, las peculiaridades de la arquitectura barroca guatemalteca obligan al estudioso a referirse a los monumentos

mexicanos únicamente a manera de contraste, para definir con mayor precisión los valores más singulares de esta interesante faceta de la arquitectura hispanoamericana¹⁵. Tan importante como la llegada a Santiago de los Caballeros de trazas enviadas desde México para la Casa de la Moneda —costumbre establecida, incluso, para lugares más alejados de la metrópoli como Potosí— o la venida de arquitectos formados en Nueva España, como Nicolás de Cárcamo, tal vez pariente de otro del mismo apellido que trabajaba entonces en el tabernáculo de la catedral de Puebla, o Luis Díez Navarro, que procedente de Veracruz llegó a ser uno de los más afamados arquitectos de su tiempo, fueron no pocas las influencias procedentes de este importante foco artístico las que, desde comienzos del siglo XVII, podemos rastrear en la arquitectura de Antigua. En la misma catedral, que tanto influyó en el desarrollo de los modelos constructivos de la ciudad, además del tipo de soportes de sección alargada y pilastras lisas en los frentes, similares a los utilizados anteriormente en la catedral de Morelia, encontramos también un modelo de arco estriado, afines a los utilizados más tarde en el claustro de la Escuela de Cristo, que parecen mantener la vieja tradición ensayada en los Dominicos de Oaxaca. Es más, los motivos decorativos localizados sobre todo en las pechinas del crucero de la sede arzobispal, al igual que los conservados en la iglesia de la Merced, donde un laberinto de serpentinatas de disposición simétrica sirven de fondo a elementos naturalistas en un vivo contraste de efectos de claroscuro, responden a una modalidad muy característica de los yeseros poblanos. Como ya indicara sagazmente Diego Angulo, estas yeserías, labradas en torno a 1680, debían de corresponderse en fechas con las de la capilla del Rosario de Santo Domingo de Puebla, si no eran posteriores al terremoto que asoló la ciudad en 1717¹⁶.

Como en México y en la Península, el siglo XVIII es por excelencia la etapa más barroca de la arquitectura de Antigua. Coincidiendo con la labor de grandes arquitectos como Diego de Porres, Luis Díez Navarro o José Manuel Ramírez, alcanzan su máximo esplendor los diseños y modelos de carácter de-

Acerca de los primeros ejemplos de Pedro de la Torre en la corte: CASTILLO OREJA, Miguel A., «La Iglesia del Buen Suceso: la reedificación de un templo singular en el Madrid de Carlos II», *Madrid. Revista de Arte, Historia y Geografía*, III (2000), [en prensa]. Respecto a la utilización de este orden en la arquitectura guatemalteca: BONET, Antonio, *op. cit.*, págs. 735 y sigs.

¹⁵ BONET, Antonio, *op. cit.*, págs. 706-708.

¹⁶ ANGULO, Diego, *op. cit.*, I, pág. 60.

corativo: los arcos conopiales de el Carmen y mixtilíneos de la Universidad de San Carlos, los *estípites* de Santa Clara, derivados de la *pilastra-abalaustrada* de Serlio, o las pilastras almohadilladas de Santa Rosa, el Calvario o San José el Viejo, compiten en el tratamiento barroco de sus múltiples diseños con los *intertípites* del Colegio Tridentino o los ricos entablamentos de otros edificios contemporáneos como la iglesia de la Santa Cruz.

Es en este periodo cuando las influencias de México, asimiladas y localmente reinterpretadas, se acusan con mayor intensidad en la arquitectura de la ciudad. Las gruesas columnas con estrías que se continúan en los arcos de sección semicircular usadas como elementos esenciales en la composición de los alzados del Ayuntamiento de Antigua, tienen su origen en los ilustres modelos de las catedrales de México y Puebla. De igual forma, los arcos mixtilíneos trasdosados por estrías, que rítmica y elegantemente se suceden en el patio de la Universidad de San Carlos, reclaman su filiación de algunos modelos de Querétaro, al igual que las portadas abocinadas de el Calvario y del Beaterio de Belén se relacionan con modelos más genéricos originarios, igualmente, de Nueva España¹⁷. No menor éxito tuvieron otras soluciones de la misma procedencia. Tal es el caso del empleo del *estípite*, en su versión antigüeña, como elemento ordenador de las fachadas, en un tiempo en que el mismo elemento se imponía en la arquitectura mexicana merced a las obras de Lorenzo Rodríguez, o la utilización en el cuerpo central de las mismas de una claraboya octogonal, con las mismas funciones de la ventana hornacina abocinada de procedencia limeña, utilizadas anteriormente en edificios como el convento de la Merced o la iglesia de Santa Teresa. La interesante fachada de la iglesia del convento de Santa Clara, obra de Diego de Porres, reúne de manera magistral ambas soluciones, sin renunciar al carácter singular de los diseños de este gran arquitecto¹⁸.

Tan importante como la influencia ejercida por

los tipos y modelos procedentes España y México fue, para el barroco de Antigua, la copia e interpretación de los diseños que ilustraban las obras teóricas de arquitectura. Desde hace tiempo sabemos del envío a América y de su venta en librerías de los tratados de Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola y Palladio —en sus ediciones españolas, pero también en latín e italiano— y de obras, entre otros, de Sagredo, López de Arenas, Torija y fray Lorenzo de San Nicolás¹⁹. La utilización de estos tratados no queda reducida a la copia reiterada de algunos modelos de sus repertorios gráficos²⁰, sino que tenemos constancia de su utilización como fuente teórica incluso de aquellos que suponían una mayor dificultad de comprensión²¹.

En el caso de Guatemala, como ya señalara Chinchilla Aguilar, y más recientemente Luis Luján, al analizar el periodo formativo del archi-

trabajo inédito, que desconocemos, de Luis LUJÁN: *La pilastra-serliana en el Reino de Guatemala (1730 – 1790)*, [Guatemala-] [1964].

¹⁹ TORRE REVELLO, José, «Tratados de arquitectura utilizados en Hispanoamérica (siglos XVII a XVII)», Reprinted from the *Inter-American Review of Bibliography*, vol. VI, núm. 1 (1956), págs. 3 – 24. Véase, además: MARCO DORTA, Enrique, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, 2 toms., C.S.I.C., Sevilla, 1952-1960 y GUTIÉRREZ, Ramón, *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura (1526-1875)*, Resistencia, UNNE, 1973.

²⁰ ANGULO, Diego, *op. cit.*, I, págs. 372, 557, 616, 670, y 712: II, págs. 98, 108, 143 y III, págs. 253 y 395 y KUBLER, George y SORIA, Martin, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1580-1800*, Baltimore, Penguin Books, 1959, págs. 81 y 88, mencionan a Serlio y otros tratadistas en relación con la arquitectura americana.

²¹ Sobre la influencia teórica de Vitruvio y Alberti en América: HART-TERRE, E., «La obra de Francisco Becerra en las catedrales de Lima y Cuzco», *Anales de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, núm. 14 (1961); RODRÍGUEZ COMILONI, H., «Architectural Principles of the Age of Humanism Applied: The Church of San Francisco, Lima», *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXVIII, núm. 4 (1969); SEBASTIÁN, Santiago, «La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador», *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, núm. 12 (1971) y MESA, José de y GISBERT, Teresa, «Los esquemas armónicos en la arquitectura del virreinato peruano», *Traza y Baza. Cuadernos Hispánicos de Simbología, Arte y Literatura*, Barcelona, núm. 5 (1974), págs. 7 y sigs.

En el caso de Antigua, la influencia vitruviana, además de estos aspectos teóricos, queda reflejada en uno de sus tipos constructivos más característicos: las grandes chimeneas de las cocinas conventuales, inspiradas en una de las láminas de *Los diez libros de arquitectura* (*M. Vitruvius per locvndvm solito castigatior factvs cvm figvris et tabvla vt iam legi et intelligi possit*, fig. 96).

¹⁷ *Ibidem*, págs. 60-61.

¹⁸ BONET, Antonio, *op. cit.*, págs. 739-741 y SEBASTIÁN, Santiago, «La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica», *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, núm. 7 (1967), págs. 63 y sigs. Ambos autores, y posteriormente Verle L. Annis, se remiten a un

tecto Diego de Porres, el acceso a los tratados de arte y arquitectura era algo común para los artífices del barroco. Las obras de Vitrubio, Alberti y Vignola eran suficientemente conocidas por los maestros de arquitectura y fueron citadas en el siglo XVII por los entalladores de retablos Agustín Nuñez y Sebastián de Carranza o aparecían consignadas, junto a las de Vicente Carducho y Juan de Arfe, en las bibliotecas de otros artistas como la del pintor Blas de Polanco²². No tenemos constancia documental de la utilización de las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo y de su existencia en las bibliotecas de Antigua, aunque por su carácter práctico, avalado por sus numerosas ediciones, y su operatividad como introductor del sistema de proporciones de Vitruvio y Alberti haya que pensar que fuera uno de los tratados de uso frecuente, como en otros lugares de América²³.

Pero, sobre todo, es el *III y IV libro de Arquitectura* de Sebastiano Serlio, en sus ediciones españolas, el más recurrido como fuente de referencia, por ser una obra eminentemente práctica, aportar una visión *licenciosa* de la ortodoxia clasicista y ser el primer tratado de arquitectura profusamente ilustrado que proporcionaba, por tanto, un magnífico repertorio de modelos²⁴. Fue Angulo el primero en señalar la influencia de este arquitecto en el arte americano, iniciando una serie de trabajos, que como los de Marco Dorta, Santiago Sebastián y los Mesa, han rastreado su huella en México, Perú, Colombia y Ecuador²⁵. En Antigua, como en otros lugares del continente americano, aparecen también algunos modelos decorativos ins-

pirados en otros del tratado de Serlio. Concretamente, una de las *inuenciones* reproducidas en las diversas ediciones del mismo, es utilizada como referente, con ligeras variantes, en el diseño de los esquemas compositivos de la decoración del techo de la portería y de los estucos de algunas zonas del claustro de San Francisco, así como en los *atauriques* del techo del refectorio de la Recolectión; obra esta última de Diego de Porres²⁶. Más interesante resulta, por lo que supone de reelaboración de una tipología anticuaria para destinarla a otros usos distintos a los proyectados, la utilización, por este mismo arquitecto, de otro de los diseños de Serlio para configurar la disposición del edificio circular del *claustro de novicias* o *torre del retiro* de las Capuchinas, uno de los dos edificios de planta centralizada de toda Centroamérica²⁷.

Pero donde se muestra Diego de Porres más creativo y audaz en la transformación de un modelo del arquitecto boloñés es en la utilización de la *pilastra-abalastrada*, que inspirada en uno de los grabados del Libro IV²⁸, el arquitecto traspuso como elemento ordenador de las fachadas, primero en la Escuela de Cristo (1720) y, con mayor éxito aún, en Santa Clara (1730), consiguiendo definir uno de los elementos más singulares y reiterados en la arquitectura de Antigua. Concebido como un balaustre en forma de dos SS, si-

²² CHINCHILLA, E., *op. cit.*, págs. 61 a 66; LUJÁN, L., *El arquitecto mayor...*, págs. 66 y sigs.

²³ MESA, José de y GISBERT, Teresa, *op. cit.*, págs. 8 y 9

²⁴ *Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñés...Agora nuevamente traduzidode Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto*, Toledo, 1552. Sobre las ediciones de Serlio, véase: SEBASTIÁN, Santiago, «la influencia de los modelos...», págs. 30 y sigs. Acerca de la influencia de este tratadista en la arquitectura europea, consúltase, además: THOENES, Christof, *Sebastiano Serlio*, Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura, a cura di..., Centro Internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio» di Vicenza, Electa, Milano, 1989.

²⁵ ANGULO, Diego, «La Capilla del Pocito de Guadalupe», en *Arte en América y Filipinas*, Sevilla, 1935, II, págs. 161-168. Vid., además de los trabajos de la nota 20: SEBASTIÁN, Santiago, *op. cit.* y MESA, José de y GISBERT, Teresa, «Un diseño de Bramante realizado en Quito», *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y estéticas*, Caracas, núm. 7 (1967), págs. 68 y sigs.

²⁶ Libro III, XIII. Citamos por la edición española de 1552. Ecos de la influencia de Serlio podemos encontrar en algunas obras precedentes en las que trabajó también su padre, José de Porres, y su maestro Juan Pascual, como en las portadas de la iglesia del Hospital de San Pedro, versión «vignolesca» y limitada de algunos arcos de triunfo reproducidos en el Libro III (sobre todo, LV, LVIII, LXII, LXIV, LXVI y LXVIII)

²⁷ LUJÁN MUÑOZ, Jorge, *El monasterio de N.ª S.ª del Pilar de Zaragoza en la Ciudad de Guatemala (1720-1874)*, Tesis inédita, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1963; MESA, José de y GISBERT, Teresa, «El convento de Capuchinas de Antigua», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, núm. 16 (1963). Aunque coincidimos con los Mesa en la dependencia de Serlio de los diseños de la construcción circular de las Capuchinas, pensamos que Diego de Porres, además, tuvo muy presentes los edificios de planta centralizada de la edición española de Vitruvio de 1582.

²⁸ Lib. IV, LXVI. Este mismo motivo, utilizado como balaustre, aparece formando las barandas, entre columnas salomónicas, que arman la arquitectura fingida de unas colgaduras bordadas del siglo XVII, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional (SÁNCHEZ AMORES, Juliana, «Las colgaduras bordadas del Convento de Santa Teresa de Jesús, de Madrid, en el M.A.N.», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, III (1985), 177 y sigs.).

métricas e invertidas, y compuesto de tres piezas, si contamos el dado central de forma ochavada, llegó a simplificarse con el tiempo convirtiéndose, en fachadas de poco relieve, en festones ondulados en forma de lira, como ocurre en la iglesia de las Beatas de Belén. En otros edificios, estos *estípites* de filiación manierista, modifican su formas para convertirse en una sofisticada combinación de curvas y contracurvas opuestas (torres de la Merced), o situados de perfil y segmentados a la mitad, como en las torres campanario de la Recolectión, se transforman en un elemento indiscutiblemente barroco, llegando a su más extremada estilización en los arriates del jardín de la casa Popenoe. Sin entrar en la polémica de su correcta denominación —*estípite*, *pilastr-estípite*, *pilasta serliana* o *pilastrón abalaustrado*²⁹ — podemos concluir que este elemento es uno de los recursos barrocos más comunes de Antigua, aunque no es un motivo exclusivo de la ciudad y de este artífice, ya que aparece también como recurso decorativo en otros lugares de Centroamérica (Ciudad Vieja, Chiquimula, Chiapas,...), y no con mucho éxito, en zonas aún más lejanas. Tal es el caso de los motivos ornamentales que flanquean los lunetos de la iglesia de la Compañía de Quito o los elementos decorativos del retablo rococó de la iglesia del hospital betlemita de la misma ciudad³⁰.

Sobre este particular, resulta paradigmático el uso que hace Diego de Porres, uno de los arquitectos más dotado de su generación, de estos elementos al interpretar, en pleno siglo XVIII, la tradición americana de integrar libremente las formas de procedencia diversa, despreocupándose de los problemas de originalidad y significado que las mismas podían tener en su contexto lingüístico original. Adaptándose a una idea general de conjunto, la utilización artificiosa y selectiva de elemen-

tos singulares —arcos conopiales rematados horizontalmente en la parte superior, de gran efectividad visual, *estípites* o *pilastras-abalaustradas* con funciones de orden, etc..., no polemizan con otros de más clara estirpe barroca con los que se combinan frecuentemente, con tal de que se sometan adecuadamente a la composición general. En ambos casos, no se trata de una vuelta deliberada a las formas del pasado, en su versión gótica o manierista, dado que la negación de la racionalidad de estos elementos tan variados y, en principio, tan contradictorios, los transforman en citas eruditas susceptibles de ser capitalizadas eficazmente con una efectividad típicamente barroca.

Con relación a la influencia de Vignola en el barroco americano y, más en concreto, en la arquitectura antigüeña, disentimos de la opinión de algunos autores que consideran este ascendiente sólo a partir de finales del siglo XVIII, en relación con el auge de la arquitectura neoclásica³¹. Sabemos que varios volúmenes de la *Regla de las cinco ordenes* se embarcaron en Sevilla rumbo a América, tan sólo tres años después de la edición castellana de Patricio Caxés, y que en Guatemala se conserva algún ejemplar de la edición de 1658³². Por otra parte, el conocimiento del tratado y su aplicación en la arquitectura española eran suficientemente conocidos en América de forma indirecta, pero eficaz, a través de las enseñanzas del *Arte y uso de arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás, sobre el que necesariamente tendremos que volver, y de las ilustraciones del *Sumario de la fábrica de El Escorial* de Juan de Herrera³³. Con seguridad, esta úl-

³¹ MESA, José de y GISBERT, Teresa, «los esquemas armónicos...», pág. 9.

³² *Regla de las cinco órdenes de Arquitectura de Jacome de Vignola. Ahora de nuevo traducida del Toscano en Romance por Patricio Caxesi, pintor y criado de su Magestad*, Madrid, 1593. Las ediciones del Vignola, incluidas las españolas, en: WALCHER CASOTTI, María, «Giacomo Barozzi da Vignola. Regola delli cinque ordini d'Architettura», en Pietro Cataneo. *Giacomo Barozzi da Vignola. Trattati*, Edizioni il Polifilo, Milano, 1985, págs. 539-577. Sobre el Vignola en América, además de la obra de los Mesa reseñada en la nota precedente, véase: TORRE REVELLO, José, *op. cit.*, pág. 6; LUJÁN, Luis, *El arquitecto mayor...*, pág. 68 y SEBASTIÁN, Santiago, «La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá (Colombia)», *Archivo Español de Arte*, núm. 151-152 (1965), págs. 321-326 y «La huella italiana...», págs. 47 y sigs.

²⁹ Sobre la adecuación del término y su polémica utilización: ANGULO, Diego, *op. cit.*, III, págs. 31 y sigs.; LUJÁN, Luis, *op. cit.*; BONET, Antonio, *op. cit.*, págs. 739-740 y SEBASTIÁN, Santiago, «la influencia de los modelos...», págs. 63 sigs.

³⁰ CASTILLO OREJA, Miguel Ángel, «Arquitectura y arquitectos de Antigua», en *La imagen histórica de Antigua Guatemala*, [en prensa]; SEBASTIÁN, Santiago, *op. cit.*, pág. 64. El primer ejemplo señalado, que hemos localizado recientemente con ocasión de una visita a las obras de restauración del templo, pasó desapercibido a S. Sebastián, que tan bien conocía este edificio.

tima obra era manejada por los arquitectos de Antigua, sobre todo por la familia de los Porres, como se evidencia en la composición de alzados de la fachada de la catedral, levantada por José de Porres, o en la planta y diseños del Santuario del Cristo de Esquipulas y de la Catedral de León, en Nicaragua, edificados por sus nietos Diego Joseph y Felipe, respectivamente.

La filiación vignolesca de algunas soluciones compositivas apreciables en los edificios en los que trabaja José de Porres con anterioridad a la fecha de reconstrucción de la catedral, en los que aparece asociado a obras trazadas por el mulato Juan Pascual, como el hospital de San Pedro o el convento de San Agustín, parecen responder a las enseñanzas clasicistas de este último y explican las continuas referencias al Vignola en las fábricas construidas por su discípulo con posterioridad, como las fachadas de San Francisco y de la iglesia del hospital de Belén. Si en el primer caso las columnas salomónicas y las pilastras almohadilladas de la torre nos remiten a la *columna torsa* y a las *pilastras fajadas* del tratadista italiano, los referentes son aún más claros cuando analizamos el segundo ejemplo. Aquí, el pórtico se dispone como un arco triunfal, con huecos de elegante dovelaje, coronado por un frontón clásico, ordenándose con unas pilastras de severas proporciones. A ambos lados, las torres, retranqueadas a la línea de fachada, se componen en su cuerpo bajo por un orden jónico gigante, roto en la zona central por un hueco con frontón curvo partido formando volutas³⁵, constituyendo, en su conjunto, uno de los ejemplos más clásicos y monumentales del barroco de Antigua.

³⁵ *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1589 [la edición facsímil se acompaña de un volumen de comentarios de Luis CERVERA VERA: *Las estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, 1954]. Sobre la fortuna de esta obra en América: MONTOTO, S., «Impresión y venta de la Fábrica del Escorial en las Indias», en *Arte en América y Filipinas*, Sevilla, 1933, III, págs. 107 y sigs.

³⁶ El frontón curvo partido con volutas, modelo de filiación miguelangelesca, aparece en la portada de varias ediciones del Vignola y es utilizado, igualmente, por fray Lorenzo de San Nicolás (*Arte y Uso de la Arquitectura... Con el primer libro de Euclides, traducido del Latín al Romance*, Madrid, 1639).

Sin necesidad de recurrir a otros ejemplos guatemaltecos asociados a fórmulas manieristas muy genéricas, como la iglesia de Rabinal, en la arquitectura de Antigua se pueden constatar algunos modelos de estirpe clasicista, inspirados en el Vignola. Aunque no se da en ningún edificio de Antigua Guatemala la disposición en planta del *Gesú*, en la obra de los arquitectos más «clásicos», como los Porres, se da un tipo de iglesia con disposición de tres naves, transepto ligeramente marcado y presbiterio rectangular con sacristías laterales, de filiación vignolesca, en relación con uno de los modelos de Francisco de Mora, que tanto éxito tuvo en el barroco clasicista español. Las iglesias de Santo Domingo, la Compañía o la Recolectión son un buen ejemplo de ello. Respecto a los alzados exteriores, el hecho de que las torres flanqueen la fachada de los templos, incorporándose a ella y resaltando de forma dominante el cuerpo central de la misma, impide, como es obvio, la utilización del modelo jesuítico, no muy frecuente, por otra parte, en tierras americanas³⁶. Sólo un ejemplo podemos señalar en Antigua con referencia a este tipo: la fachada de la iglesia de San Agustín, asociada a la obra de Juan Pascual y su discípulo José de Porres. En este caso, no obstante, parece claro que el referente italiano está más en relación con uno de los grabados del *Arte y uso de Arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás³⁷, que con el tratado de Vignola.

Por otra parte, tan importante como el libro del agustino descalzo debió de ser el uso del tratado de la *Carpintería de lo blanco* de Diego López de Arenas³⁸. Aunque no se ha encontrado ninguna edición en Guatemala del libro del sevillano y sólo conservamos en Antigua un ejemplo muy tardío con techumbres de madera —el refectorio de la casa de campo de San Ignacio de Loyola— tenemos constancia documental de varios edificios de los siglos XVI a XVIII que tenían armaduras de

³⁶ SEBASTIÁN, Santiago, *ops. cit.*

³⁷ BONET, Antonio, *op. cit.*, pág. 745; SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de, *op. cit.*, fols. 153 y 155. Las ediciones conservadas en Guatemala son las de Madrid de 1736 y 1796 (por la que citamos), lo que confirma su uso todavía a finales del siglo XVIII (LUJÁN, Luis, *op. cit.*, pág. 68).

³⁸ LÓPEZ DE ARENAS, Diego, *Breve compendio de Carpintería de lo blanco y Tratado de Alarifes*, Sevilla, 1633.

madera con alfarjes y artesonados, como la primitiva catedral de Santiago de los Caballeros, las iglesias de San Francisco, la Merced y el Calvario y la capilla de la Universidad de San Carlos³⁹, algunos de calidad similar o superior a los de la iglesia de Tecpán, lo que demuestra un uso muy generalizado de este tipo de cubiertas en la ciudad, en sintonía con el resto del área centroamericana, y el manejo inevitable del tratado de López de Arenas.

Para finalizar, podría completarse la lista de autores, libros y repertorios gráficos europeos, utilizados por los arquitectos barrocos más informados: Andrea Alciato, Giovanni Maggi —en cuya obra *Fontane diverse che si vedano nell'alma città di Roma...* (1618) se inspiró Diego de Porres para diseñar la Fuente de las Sirenas de la plaza mayor de Antigua⁴⁰— y otros de amplia difusión como la *Roma restaurata* y la *Italia illustrata* de Biondo, estas últimas de la biblioteca de la Compañía, o *Il nuovo teatro delle fabbriche et edifici...* di Roma, de Giovanni Battista Falda⁴¹, sin olvidar otros textos en relación con la arquitectura hierosolimitana. A los esfuerzos de Serlio y de otros humanistas por

cristianizar los dioses y templos de la Antigüedad pagana, se unieron otras propuestas tendentes a crear una simbología religiosa fundamentada en los textos bíblicos y de los padres de la Iglesia, a partir de lo que se creyó que fue el templo de Salomón⁴². Nada sabemos de la utilización en Guatemala de las obras del padre Villalpando, Martín Esteban y Caramuel⁴³, ni tenemos noticias de que algún ejemplar de sus obras estuviera en los fondos de las bibliotecas conocidas, pero la asociación de algunos motivos ornamentales, como los querubines de los frisos de las iglesias de Santa Rosa y de la Santa Cruz, con un original soporte, de basa bulbosa con palmas estilizadas, en las fachadas de este último templo y del Beaterio de Belén, atribuidas todas a José Manuel Rodríguez, hace pensar en un conocimiento de esta problemática, al menos por parte de este arquitecto.

Por todas estas razones, la arquitectura de Antigua se nos presenta como un original campo de experimentación de formas y modelos, muchos de ellos procedentes de la metrópoli o del sur de México, que fueron interpretados y reelaborados hábilmente por unos profesionales formados en las fábricas, pero que estimaron los tratados y estampas a los que tuvieron acceso, para configurar uno de los episodios más sugestivos del barroco americano.

³⁹ JUARROS, Domingo, *Compendio de la Historia de la ciudad de Guatemala*, Guatemala, Ignacio Beteta, 1810-1818, vol. II, pág. 236; VÁZQUEZ, VÁZQUEZ, Fray Francisco, *Chronica de la provincia del Santísimo nombre de Jesús de Guatemala*, Guatemala, Ymprenta de San Francisco, 1714, I, pág. 329; ANNIS, Verle L., *op. cit.*, págs. 88, 218, y 383-384. Son pocos los restos de mudéjarismo que se conservan en la arquitectura de Antigua, pero el claustro del hospital de Belén, con arquerías de medio punto y alfiz, constituye un buen ejemplo al respecto.

⁴⁰ El modelo utilizado por José de Porres está inspirado en un diseño de Giovanni Bologna para la fuente de la plaza mayor de Bolonia (LUJÁN, Luis, *op. cit.*, págs. 67 y 69 y 70).

⁴¹ Existe una edición facsímil de los tres libros de grabados que, por su amplia difusión, pensamos debió de ser un vehículo idóneo para el conocimiento de las formulas clasicistas a través de los edificios del barroco romano como la iglesia de Santa Susana de Carlo Maderno o la de los Santos Vincenzo y Anastasio de Martino Longhi el joven, modelos de referencia de las fachadas de la iglesia del hospital de San Pedro y del Carmen, respectivamente (FALDA, Giovanni Battista, *Vedute di Roma nel '600. Chiese, strade e piazze: la vita quotidiana a Roma nell'opera di un grande incisore*, introduzioni di Renata Piccininni, Roma, Dino Audino Editore, s.a.).

⁴² Sobre la arquitectura salomónica en América, véase: PALM, Erwin Walter, «Elementos salomónicos en la arquitectura del barroco», en *XXVII Congreso Internacional de Americanistas* (1966), Buenos Aires, 1968, vol. III, págs. 233 y sigs.; SEBASTIÁN, Santiago, «La significación salomónica del templo de Huejotzingo (México)», *Taza y Baza*, núm. 2 (1973), págs. 77 y sigs.; y MESA, José de y GISBERT, Teresa, *op. cit.* págs. 12 sigs.

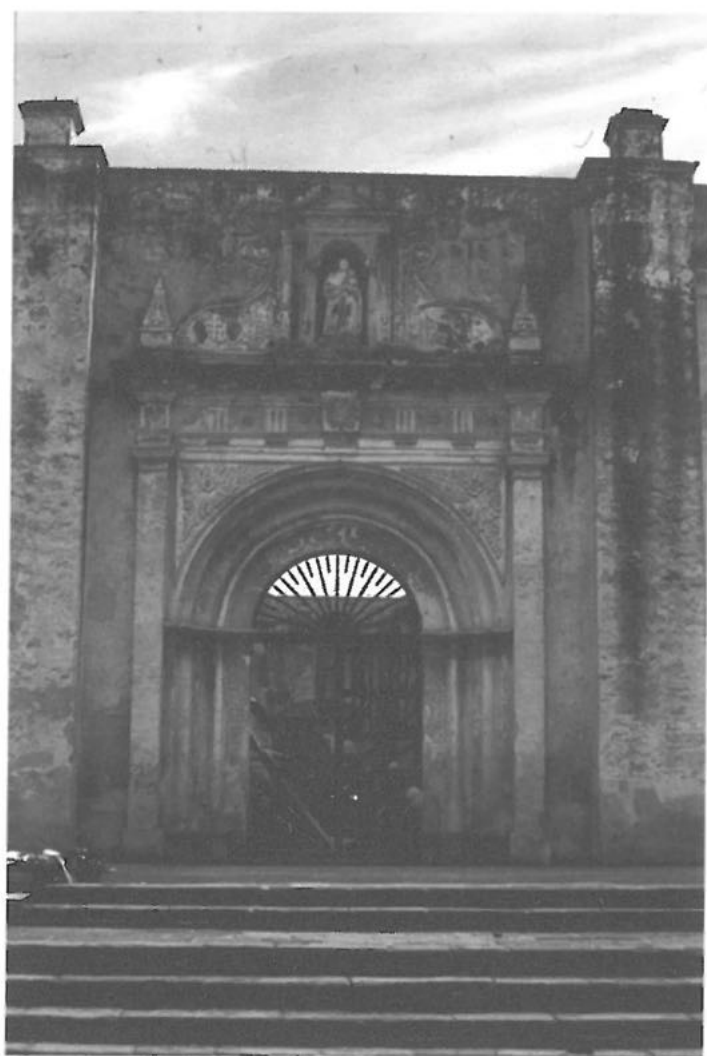
⁴³ *Hieronimi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societati Iesu in Ezequielem Explanaciones et Aparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani. Comentariis et Imaginibus illustratus. Opus tribus tomis distinctum...* 3 vols., Roma, 1596-1605; ESTEBAN, Martín, *Compendio del rico Aparato y hermosa Arquitectura del Templo de Salomón...*, Alcalá de Henares, 1615 y CARAMUEL, Juan, *Architectura civil, Recta y Oblicua. Considerada y dibujada en el Templo de Jerusalem...*, Vegeven, 1678 [Hay una edición facsímil con un estudio preliminar de Antonio BONET CORREA: Madrid, Ediciones Turner, 1984, 3 vols.].



1.—Juan Pascual y José de Porres. Iglesia del convento de San Agustín (1657).



2.—Juan Pascual y José de Porres. Iglesia del convento de San Agustín (1657). Detalle.



3.—José de Porres. Catedral (1680). Portada sur.



4.—Diego de Porres. Iglesia del convento de Santa Clara (1734). Detalle.



5.—José Manuel Ramírez. Ermita de la Santa Cruz (1744). Detalle.



6.—José Manuel Ramírez. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe (Beaterio de Belén).

Culto y configuración arquitectónica en el Obispado de Michoacán (siglo XVII)

GLORIA ESPINOSA SPÍNOLA

El siglo XVII es el periodo en el que se produce la consolidación de la sociedad virreinal en Nueva España. Durante toda la centuria anterior, la iglesia se había erigido en uno de los pilares básicos para la implantación del orden colonial, gracias al proceso de conversión y evangelización que las órdenes mendicantes realizaron de los distintos grupos étnicos de su territorio. Sin embargo, en las últimas décadas del Quinientos se inicia una fase de reestructuración del estamento religioso y sus ámbitos de influencia territorial, debido al afianzamiento de las distintas diócesis fundadas entre los años 1530 y 1540.

Por esta razón, desde finales del siglo XVI, lo habitual era la creación de beneficios, al mismo tiempo que se inicia la secularización de doctrinas hasta entonces administradas por los mendicantes. Esta tendencia continúa durante todo el Seiscientos y culmina en la orden real dada en 1749, por la que se establecía que todas las doctrinas regulares debían ser secularizadas a la muerte del fraile encargado¹.

Además de este proceso descrito, para analizar la realidad eclesiástica del siglo XVII, hay que tener en cuenta las disposiciones del III Concilio Provincial Mexicano, que se celebró el año 1585, convocado por el Arzobispo de México don Pedro Moya de Contreras. Sus decretos se basan en el Concilio de Trento y en las actas del III Concilio Limense, celebrado entre 1582 y 1583. Los temas

en los que se centraron sus disposiciones fueron los siguientes: «la formación del clero, la predicación de los sacerdotes, la catequesis de los naturales, el estudio de las lenguas por parte de los misioneros, la erradicación de la idolatría, el trabajo de los indios en las encomiendas y en las minas, y la guerra con los chichimecas»².

Estos temas habían sido tratados ya en las distintas Juntas Eclesiásticas y en el I y II Concilio Provincial Mexicano³. Por lo tanto, eran asuntos de gran transcendencia tanto para la evangelización de los naturales, asistencia a los españoles y demás grupos étnicos, como para el desarrollo y consolidación de la propia jerarquía eclesiástica. Evidentemente, la experiencia acumulada, así como las premisas derivadas del Concilio Tridentino, determinaron la convocatoria de este Concilio Provincial a fin de asentar unas bases comprensivas, coherentes y poderosas para la organización eclesiástica del territorio novohispano⁴, las cuales estuvie-

² LUQUE ALCAIDE, Elisa y SARANYANA, Josep Ignasi, *La iglesia católica y América*, Madrid, Mapfre, 1992, pág. 198.

³ Las Juntas Eclesiásticas tuvieron un carácter parecido al de los Concilios Provinciales y se celebraron de 1524 hasta que fue erigida la Archidiócesis de México en 1546. El I Concilio Provincial Mexicano se celebró en 1555 y el II en 1556. *Ibidem*, págs. 160-180.

⁴ Sobre la importancia de estos concilios véase POOLE, Stafford, «Incidencia de los Concilios Provinciales Hispanoamericanos en la organización eclesiástica del Nuevo Mundo», en *Evangelización y Teología en América (siglo XVI)*, X Simposio Internacional de Teología, vol. I, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, págs. 549-551.

¹ GERHARD, Peter, *Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821*, México, UNAM, 1986, pág. 22.

ron vigentes durante casi 200 años, pues no se celebró el IV Concilio hasta el año 1771.

Ahora bien, ¿cómo se aplicaron las disposiciones emanadas del III Concilio Provincial Mexicano y, en última instancia, del Concilio de Trento? En primer lugar, a través de la aprobación de la *Cartilla o Catecismo menor* y de la *Suma de la Doctrina Cristiana o Catecismo mayor* destinados a la educación moral y religiosa de toda la sociedad, y del *Directorio para confesores* dirigido a «los candidatos a las órdenes sagradas, a los sacerdotes y a los confesores, para ayudarles a cumplir su ministerio en servicio de Dios y con mayor aprovechamiento de sus almas (fol. 1v-2r)»⁵.

Además, a estos instrumentos debemos añadir las ordenanzas que los prelados promulgaban en sus diócesis y que suponían el último eslabón en la difusión de las actas conciliares. En ellas se plasman los preceptos más importantes para el correcto funcionamiento de las parroquias y doctrinas pero, también, introducen una serie de instrucciones por parte del obispo que intentan solucionar los problemas concretos que se plantean en su circunscripción territorial. El cumplimiento de estas ordenanzas exigió una revisión no solo del sistema litúrgico, sino también de los espacios arquitectónicos destinados al culto, lo que va a provocar una serie de intervenciones que, en muchas ocasiones, suponen importantes cambios conceptuales y estructurales en relación con los esquemas constructivos del siglo XVI.

Para analizar la evolución que sufre el estamento religioso por medio de los elementos mencionados, la presente comunicación plantea el estudio de las transformaciones litúrgicas y arquitectónicas que se producen en el siglo XVII en un ámbito eclesiástico particular, como es el Estado de Michoacán, basándonos en las ordenanzas promulgadas por diversos obispos de esta diócesis, las cuales se conservan en el Archivo General de Indias de Sevilla.

El primero de los documentos son las ordenanzas realizadas por el obispo fray Marcos Ramírez de Prado, que fueron dadas en la villa de Salamanca en día seis de enero de 1642⁶. Se basan en las que

dio fray Francisco de Rivera, su antecesor en el cargo entre 1630 y 1637, y se continúan en el segundo de nuestros documentos que son las ordenanzas dadas en 1685 por don Juan Ortega Montañés, obispo de Michoacán entre 1684 y 1700. Por tanto, con ambos manuscritos podemos estudiar la realidad eclesiástica de este obispado durante todo el Seiscientos.

Fray Marcos Ramírez de Prado, religioso de la orden de San Francisco, fue primero obispo de Michoacán entre 1639 y 1666 y después arzobispo de México, entre 1666 y 1668. La visita general que realiza en 1642 por todo su obispado le plantea la necesidad de realizar unas ordenanzas para, según sus palabras, la «reformación de costumbres»⁷. Se dividen en seis grandes apartados que tratan de los siguientes temas: la administración de los sacramentos, la enseñanza de la doctrina cristiana a los naturales, las iglesias, las obligaciones de los sacerdotes, las obenciones y el trato que se debe dar a los naturales.

Las ordenanzas dadas por don Juan de Ortega Montañés el 22 de febrero de 1685 continúan el mismo esquema que las anteriores y su contenido es prácticamente el mismo, salvo por la matización de algunos puntos concretos, de los que resultan especialmente interesantes los referidos a las iglesias⁸.

Ambas ordenanzas dirigidas tanto al clero regular como al secular, hacen especial hincapié en la administración de los santos sacramentos, estableciendo unos criterios básicos que son los siguientes:

A) La Confesión la debían practicar los creyentes al menos una vez al año, especialmente en tiempo de Cuaresma; naturalmente, los enfermos se confesaban en cualquier momento del año. Siguiendo lo establecido en los Concilios Mexicanos de 1565 y 1585, ningún padre sacerdote podía confesar por medio de intérprete, salvo «en el artículo cierto y evidente de la muerte». Por esta razón, y porque también los párrocos tenían la obligación de predicar en la lengua materna de su jurisdicción, las ordenanzas de fray Marcos disponen que «man-

⁵ LUQUE ALCAIDE, Elisa y SARANYANA, Josep Ignasi, *op. cit.*, pág. 209.

⁶ Testimonio autorizado de las ordenanzas que resultan de la visita general de Su Señoría Ilustrísima el Obispo de Michoacán. AGI, México 374, fol. 337r-346v.

⁷ *Ibidem*, fol. 338r.

⁸ Ordenanzas, preceptos y direcciones con que el Señor Obispo de Michoacán previene a los curas beneficiados, doctrineros, jueces eclesiásticos, su estado y feligresía, para el cumplimiento de las obligaciones que cada uno tiene. AGI, México 374, fol. 719r-773v.

damos que dentro de un año de la publicación de estas nuestras hordenanzas cada beneficiado propietario sepa la lengua materna de su partido para mas bien cumplir con las obligaciones de su oficio, lo qual hagan pena de çien pesos los quales aplicamos para gasto de guerra de Su Magestad contra ynfielos hasta que sepan la dicha lengua, y si fueren rebeldes y tardos en aprenderla daremos quenta al señor Virrey para que con orden de Su Excelencia se den por vacos»⁹.

B) El sacramento de la Eucaristía debía darse «a todos los naturales, hombres y mugeres de catorçe años arriua, siendo capaces de reçuirlo y estando bastantemente instruidos en la fe que deuen tener, y de parte de Dios Nuestro Señor les encargamos la fiel administración de este su santo sacramento de que no es justo sean excluydos los que le conocen y creen»¹⁰. El derecho de los indios a recibir este sacramento fue ya establecido en el Concilio de 1585 a fin de frenar el excesivo celo practicado por muchos religiosos que consideraban selectivo dicho sacramento¹¹.

C) La extremaunción se administraba «a todos los enfermos siempre que entendieren estar en artículo de muerte sin que en esto haya descuydo... y porque con mas comodidad se lleue a los enfermos el santo óleo mandamos que en cada beneficio se haga una ampollita de plata pequeña porque bayan todas las tres chrismeras, y de como este hecha se nos embie testimonio»¹². Con esta disposición se cumple lo establecido en el Concilio de 1585 de administrar este sacramento a todos los fieles y en sus casas, para evitar la crueldad de llevar a los enfermos a las iglesias, práctica muy habitual en el periodo anterior.

D) En el sacramento del matrimonio se debía tener «gran cuydado en los grados prohibidos y se haga siempre observando las condiziones del Santo Conzilio de Trento»¹³. Para su administración era necesario cumplir una serie de requisitos por parte de los contrayentes, los cuales eran: certificado ecle-

siástico de ser libres, conocimiento de la doctrina cristiana y recibir los sacramentos de la confirmación, confesión y eucaristía.

El segundo tema de interés que recogen las ordenanzas es el relacionado con la enseñanza de la doctrina cristiana a los naturales. Se establece que nunca se enseñe en latín sino en lengua castellana, siguiendo los preceptos de la cartilla que son: «las quatro oraçiones, los mandamientos, artículos y lo demás del cathesismo»¹⁴.

Por lo demás, las ordenanzas mantienen el sistema empleado durante todo el siglo XVI, que hacía especial hincapié en la enseñanza de los niños, agrupados por sexos, para que todos los domingos y días de fiesta recibieran su instrucción. Así mismo, disponen que en los pueblos grandes haya escuela donde también se les enseñe a leer y escribir «para que desde allí se entresaquen los que fueren a propósito para el seruiçio de las yglesias»¹⁵.

El tercero de los temas que plantean las ordenanzas es el relativo a las personas de los sacerdotes, tal como las actas del Concilio de Trento y del III Concilio Provincial Mexicano estipulan. La vida de los religiosos debía ser totalmente ejemplar, mandándose que «todos los beneficiados curas y vicarios y demás clérigos traten sus personas en sus casas, bestido y adorno con la autoridad y denzencia que su altísima y nunca bien merezida dignidad pide»¹⁶. El vestido sería de color negro, permitiéndose el uso de la seda a causa del calor que caracteriza a la región, y las medias debían ser negras, moradas o pardas. Todos los sacerdotes tendrían sobrepellices y bonetes propios.

Además, los sacerdotes debían tener mucho cuidado con las personas que se relacionaban; así, las mujeres que tuvieran en el servicio de su casa debían ser honestas y libres de sospecha. También se manda que ningún beneficiado «siente a su mesa persona que no sea muy onesta y conoçida de buena vida y costumbres, sino fuera manifestamente

⁹ AGI, México 374, fol. 340r.

¹⁰ *Ibidem*, fol. 338 vto.

¹¹ BOROBIO, Dionisio, *Evangelización y sacramentos en la Nueva España (Siglo XVI) según Jerónimo de Mendieta*, Murcia, Instituto Teológico Franciscano, 1992, pág. 148.

¹² AGI, México 374, fols. 338v-339r.

¹³ *Ibidem*, fol. 339r.

¹⁴ *Ibidem*, fol. 340vto. Según el breve contenido descrito, esta cartilla debe ser la *Cartilla o catecismo menor* aprobado por el III Concilio Mexicano, cuyo contenido básico era: la señal de la cruz, Paternóster, Ave María, Symbolum Apostolorum, Salve Regina, el Credo, Decálogo, mandamientos de la iglesia, sacramentos, las virtudes cardinales y los pecados capitales, véase LUQUE ALCAIDE, Elisa y SARANYANA, Josep Ignasi, *op. cit.*, pág. 204.

¹⁵ AGI, México 374, fol. 340r.

¹⁶ *Ibidem*, fol. 342vto.

pobre, cuya compañía es muy dezente en la mesa del sazerdote»¹⁷. También se les prohíben los juegos de naipes indecentes y se les amonesta para que mantengan buenas relaciones con los justicias reales.

Relacionado con el comportamiento sacerdotal se encuentra el tema de las obenciones, que deben ser moderadas aunque lo suficientemente cuantiosas para que el religioso lleve una vida digna. Por esta razón, no deben cargar a los indios con excesivos estipendios, ni permitir que sacerdotes pobres digan misa ni administren otros sacramentos en lugar del beneficiado y, sobre todo, se les exige que cumplan escrupulosamente con sus obligaciones litúrgicas en todo el territorio del beneficio, pues «hemos sydo ynformados que los beneficiados, por escusar el trauajo sin atender a su obligación, muchos meses no dizen misa en algunos pueblos de sus partidos porque son pequeños y tiene poca gente; mandamos que cada mes por lo menos se diga vna misa en cada pueblo, procurando que sea domingo de las fiestas que los naturales guardan, sobre lo qual les encargamos las conçiencias y adbertimos que con cuydado belaremos sobre este punto para ver si se guarda»¹⁸.

El quinto y último tema que tratan estas ordenanzas es el que concierne al edificio y los ornamentos religiosos. El primer precepto que deriva de nuestros documentos es el relacionado con el decoro y la decencia que debe tener toda fábrica y ajuar eclesiástico. Ambos conceptos emanan directamente del decreto XXV del Concilio de Trento que manifiesta la clara «intención, por parte de la iglesia, de ejercer un firme control sobre la producción artística destinada a dar realce y dignidad al culto, a través de una constante supervisión de los programas interpretados por los artistas, por medio del control obispal directo y en última instancia, arzobispal, conciliar y aun pontificio»¹⁹.

Decoro y decencia son dos teorías artísticas de vital importancia en el desarrollo del arte postri-dentino, que fueron recogidas por San Carlos Borromeo en sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico* de 1577 y aplicadas en Nueva Es-

paña durante el Seiscientos, con la finalidad de acabar con la provisionalidad que en esta materia existía desde el siglo anterior, derivada del proceso de conversión y evangelización de la población indígena²⁰.

Son varias las disposiciones que establecen las ordenanzas que podemos relacionar con los preceptos y recomendaciones de Borromeo, como por ejemplo:

1. Los objetos destinados al culto deben realizarse en un material noble, como la plata; en concreto, menciona que los portaviáticos, crismas y jarras bautismales «se hagan de plata pues de otra materia ynferior son yndezentes para tan alto ministerio y así mesmo se haga vn baso pequeño o jarro también de plata para baptizar»²¹.

2. El sacramento del bautismo debe dignificarse tanto en su espacio como en los objetos que requiere, tal como Borromeo establece en sus instrucciones, las cuales prescriben que la pila debe realizarse en mármol u otra piedra sólida, su capilla debe contener un armario para los objetos litúrgicos y debe estar cerrada por rejas²².

De igual modo las ordenanzas mandan que «las pilas de bautismo se procuren hazer de la mejor y mas permanente materia que se hallare y se escuse el que sean de barro, para mayor deçençia de tan alto sacramento como en ellas se exerçita; y todas tengan sus sumideros para que se consuma el agua, y para este efecto se haga vna bara de madera con un garabato de hierro que llaman sacatrapo; y las dichas pilas estén en lugar deçente y reseruado para lo qual se haga alrededor vna reja de madera con su puerta y cerradura, y dentro haya vna alaçena con su llaue en que se guarden las chrismas, los libros y demás cosas nezesarias para este santo ministerio»²³.

²⁰ Sobre la influencia de la obra de San Carlos Borromeo en el arte novohispano véase KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, págs. 260, 309, 310, y 526; ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, «Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana», en *Historia del arte mexicano*, vol. IV, México, Salvat Editores, 1982, pág. 28, y TERAN BONILLA, José Antonio, «El templo cristiano: su simbolismo durante el periodo colonial», en *Mensaje de las imágenes. Homenaje al doctor Santiago Sebastián*. In memoriam, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, págs. 86-87.

²¹ AGI, México 374, fol. 341 vto.

²² BORROMEO, Carlos, *op. cit.*, págs. 51, 52 y 54.

²³ AGI, México 374, fol. 341 vto.

¹⁷ *Ibíd.*, fols. 342vto-343r.

¹⁸ *Ibíd.*, fol. 349r.

¹⁹ BORROMEO, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y ajuar eclesiástico*, introducción, traducción y notas de REYES CORIA, Bulmaro, México, UNAM, 1985, pág. XIX.

3. Las ordenanzas mandan que los altares «se hagan y edifiquen en proporción, ygual con los frontales, aduirtiendo que la desyqualdad es fealdad e yndezença, y las aras se aseguren y asienten dentro del mismo altar»²⁴. Nuevamente aparece el concepto de decencia borromiano, si bien no hacen referencia ni a los materiales ni a las medidas concretas que recomienda el arzobispo de Milán en sus instrucciones.

Sin lugar a dudas, el mandato más importante de las ordenanzas, tanto de fray Marcos Ramírez de Prado como de don Juan Ortega Montañés, es el que se refiere a la clausura de los recintos religiosos, pues se dispone que «todas las yglesias, hermitas y capillas tengan puertas y cerraduras y a la oraçion se cierren y no se abran hasta que salga el sol; y se procure que todas las capillas de los hospitales donde se çelebra el sacrificio de la misa se çierren con verjas de madera que no se pueda entrar en ellas mas que para çelebrar las fiestas... y mandamos que se ponga mayor cuydado en la guarda de las yglesias y capillas de los lugares pasajeros pues en estos ay mayor riesgo de que los que pasan se ban a dormir a ellos por estar más solos»²⁵.

Esta orden manifiesta claramente un cambio en relación con el concepto de culto extrovertido y con la arquitectura de la evangelización que habían dominado las prácticas religiosas del Quinientos²⁶. En este periodo, la conjugación de atrio, capilla abierta y capillas posas dio lugar a un recinto sagrado multifuncionar, basado en el culto al aire libre, característico de la religión prehispánica del área mesoamericana. Además, debido a que sólo se edificaba en piedra una parte mínima de la iglesia, como era el presbiterio, se podían realizar construcciones dignas destinadas a los naturales en un corto periodo de tiempo.

Las ordenanzas michoacanas anulan la esencia de esta arquitectura de la evangelización al disponer su cierre y evidencian como han cambiado las circunstancias —conversión urgente y numerosa de la población— y los agentes que la llevaron a cabo —los religiosos mendicantes—. Estos cambios afec-

tan de igual forma a la función de esta arquitectura pues, si en el siglo anterior alojaba todas las actividades litúrgicas, ahora tiene limitado su uso como especifica esta orden: «Para que siempre los feligreses reconozcan su pharroquia y cauezera de sus partidos mandamos que en ninguna hermita ni capilla de las estanças y haziendas se pueda administrar ni administren el santísimo sacramento del baptismo con la solemnidad sino fuere en las que tubieren nombre de pharroquia o espeçial lizençia nuestra.... y para que las dichas pharroquias estén más frecuentadas mandamos que en ninguna hermita ni capilla se diga misa ni se çelebren los ofiçios diuinos desde el domingo de ramos hasta la domínica in aluis porque mejor se pueda cumplir con el prezepto de la yglesia»²⁷.

La actividad constructiva en el Estado de Michoacán durante el siglo XVII es relativamente más reducida que la desarrollada en el Quinientos. Las obras que emprenden los distintos grupos que conforman el estamento religioso se adecuan a las tipologías recomendadas por el Concilio de Trento y recogidas por San Carlos Borromeo. Salvo la construcción de la capilla abierta y atrio del hospital de Tzintzuntzán que data del año 1619, el resto de edificios utilizan plantas de cruz latina y, sobre todo, de una sola nave.

Como ejemplos de templos con planta de cruz latina podemos citar la iglesia de San Juan de Dios, la Iglesia de la Compañía de Jesús y la Capilla del Calvario, todas en la ciudad de Pátzcuaro. Las iglesias de una sola nave son las que van a predominar durante este periodo pues con esta disposición no se obstaculiza la visión de las prácticas religiosas oficiadas por los sacerdotes, porque como señala el investigador Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: «Evidentemente, uno de los principios medulares de la reforma de la arquitectura religiosa a raíz del Concilio de Trento que determinó la tipología de iglesia de nave única, la elevación mediante gradas del altar mayor y el secuestro de los altares secundarios en la penumbra de las capillas-hornacina, fue la potenciación de la visibilidad de las ceremonias litúrgicas durante la celebración de la misa y exposición del Santísimo en el altar mayor»²⁸.

²⁴ *Ibidem*, fol. 342r.

²⁵ *Ibid.*, fol. 341r.

²⁶ Sobre este tema véase ESPINOSA SPINOLA, Gloria, *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1999.

²⁷ AGI, México 374, fols. 341r-341 vto.

²⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de

El empleo predominante de esta tipología además continúa la práctica constructiva que había sido desarrollada por los religiosos de las órdenes mendicantes, tanto en el territorio michoacano como en el resto del virreinato novohispano²⁹, por lo tanto se erige en el modelo más adecuado al no suponer una ruptura con los planteamientos constructivos y funcionales anteriores, al tiempo que se amolda a las exigencias derivadas de los concilios de Trento y mexicano de 1585.

Ahora bien, si en cuanto a la tipología de iglesia se mantiene el esquema precedente, la innovación constructiva se va a concretar en el tipo de cubiertas empleadas. Así, si durante el siglo XVI las techumbres que se realizan son prioritariamente alfarjes, como el de la iglesia del convento de Erongarícuaro, en el Seiscientos se opta por bóvedas de cañón realizadas en madera, como por ejemplo las de las iglesias de la Soledad en Tzintzuntzán y Santa

Fe de la Laguna. Evidentemente, esta es una alternativa que se emplea en las zonas más marginales o rurales, porque en los centros más desarrollados se utilizará la cantería para las soluciones abovedadas³⁰.

En definitiva, como hemos señalado a lo largo de estas páginas en el Estado de Michoacán, durante el siglo XVII, el estamento eclesiástico se mueve entre la renovación y la tradición, tanto en el aspecto litúrgico como arquitectónico, a fin de adaptarse a las necesidades que plantean las nuevas circunstancias. La renovación se centra en la adopción de los principios del Concilio de Trento y del III Concilio Provincial Mexicano que se materializan en los conceptos de decoro y decencia, y que en arquitectura se manifiestan en la progresiva obsolescencia de la arquitectura de la evangelización. En cambio, la tradición se mantiene en la enseñanza de la doctrina cristiana a los naturales y en el empleo del tipo de iglesia de nave única como modelo más adecuado para las parroquias michoacanas.

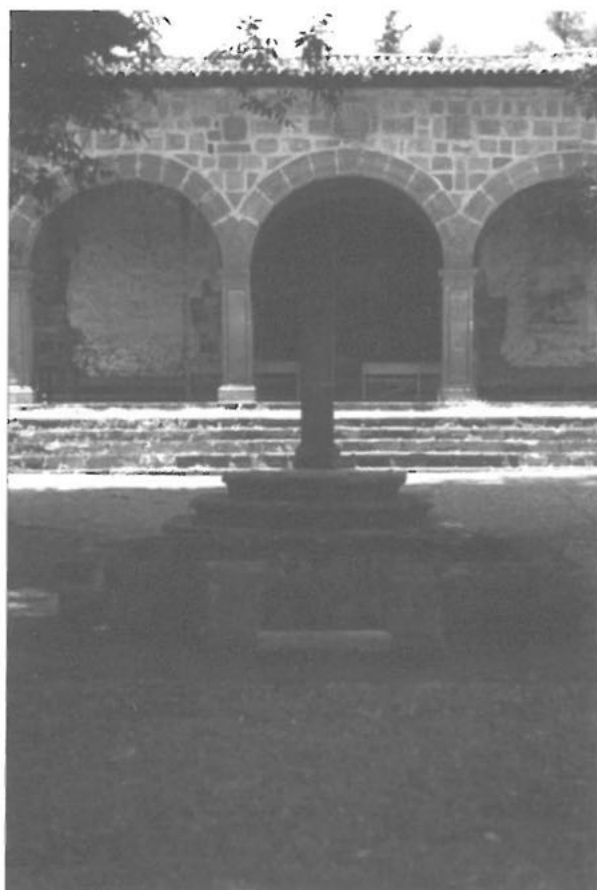
México durante los siglos XVII y XVIII», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* (Zaragoza), XLVIII-IL (1992), págs. 287-307.

²⁹ Sobre las tipologías de las iglesias mendicantes durante el Quinientos véase KUBLER, George, *op. cit.*, págs. 241-430.

³⁰ Sobre las cubiertas de madera durante el siglo XVII véase LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, «Desarrollo y alternativas de la carpintería de lo blanco en el barroco mexicano», *Cuadernos de Arte*, (Granada), XXIV, (1993), págs. 57-66.



1.—Tarímbaro. Convento de San Miguel. Capilla abierta.



2.—Tzintzuntzán. Capilla del hospital.



3.—Erongarícuaro. Convento de la Asunción de Nuestra Señora. Fachada de la iglesia.



4.—Erongarícuaro. Convento de la Asunción de Nuestra Señora. Interior de la iglesia.



5.—Tzintzuntzán. Iglesia de la Soledad. Interior.



6.—Morelia. Convento de San Francisco. Fachada.

El intercambio comercial de cerámica en el siglo XIX. De Castellón a América

JOAN FELIU FRANCH

LA INFRAESTRUCTURA

El desmembramiento de los sistemas reguladores del periodo colonial, y de la administración pública en el siglo XIX perturbó, e incluso detuvo, algunas de las corrientes comerciales internacionales, así como las interregionales entre los ya nuevos países americanos. La política comercial existente se vio sustituida por la expansión comercial del Atlántico Norte, ayudando a este trasvase económico la difícil integración de los nuevos países en la economía mundial, los repetidos golpes de estado y levantamientos militares, así como la inseguridad de los nuevos sistemas monetarios, que terminaron con los escasos conatos de modernización de la tecnología local impulsada por las coronas europeas¹. Además, España, y en concreto la zona comercial valenciana, no tenía demasiado que ofrecer a cambio de las materias americanas. El auge de la producción azulejera valenciana se estaba traduciendo en un progresivo aumento de las exportaciones, pero el comercio con América de la azulejería valenciana era difícil, y no sólo por los condicionamientos de la producción en España. A los naturales inconvenientes había que añadir la competencia de la azulejería autóctona, aunque ésta fue la mayor de las veces incapaz de extender su venta más allá de un mercado regional.

A pesar de todo, algunas situaciones impulsaron

el comercio azulejero en tierras americanas: la navegación a vapor redujo a la mitad el tiempo del trayecto, y los ferrocarriles abarataron diez veces el coste de los carruajes, al tiempo que resultaban treinta veces más rápidos con mercancías pesadas y a la vez de manejo delicado. El comercio español se incorporó, no sin ciertas dificultades, a las líneas navales francesas y británicas que eran las que llegaban con más asiduidad a Veracruz, Colón, Cartagena, La Guajira y La Habana desde 1860. Recordemos que desde 1778, con el decreto de comercio libre en España desmonopolizando el puerto de Cádiz, la oferta española actuó como comisionista de la extranjera². En España la modernización de la marina mercante no llegó hasta la Restauración. Tras la crisis provocada por la guerra de la independencia y por la emancipación de las colonias americanas, la navegación española cayó en un profundo decaimiento por la introducción de la navegación a vapor y el casco de hierro. En 1858, los artilleros de la Costa de Levante prácticamente desaparecieron, incapaces de competir con los barcos de vapor. El desarrollo del comercio español con América sólo progresó tras la ley del 22 de noviembre de 1868 que supuso el derecho diferencial de banderas y permitió la presencia de buques extranjeros con mercancías españolas en los puertos nacionales³.

² *Ibidem*.

¹ Vid. FONTANA, J., PONTÓN, G., *Historia de América Latina*, Barcelona, ed. Crítica, tomo 7, 1986.

³ SOBRINO, J., *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, Madrid, ed. Cátedra, 1996, págs. 59-67.

Veamos qué condiciones ofrecía la producción española. La industria azulejera del siglo XIX se ubicaba principalmente en la provincia de Castellón, especialmente en las ciudades de Onda y Castellón de la Plana. Pero para su venta la industria cerámica, principalmente ondense, debía llegar hasta la costa para así embarcar la mercancía en alguna de estas líneas comerciales citadas. El tranvía «La Panderola» permitía el acceso a Castellón, no obstante las mercancías debían trasladarse en los trenes de la Compañía del Norte de España (propietaria del ferrocarril costero desde Valencia a Castellón en 1860 y hasta la frontera francesa desde 1890) hasta el puerto de Valencia, debido a que Castellón no contaba con un puerto idóneo. El Ayuntamiento de Castellón ya lo solicitó en 1865⁴, y aunque no terminó de construirse hasta 1904, en 1878 ya eran más de doscientos cincuenta buques los que fondeaban en Castellón⁵. La imposibilidad de embarcar azulejos en el puerto de Castellón queda demostrada por el escaso porcentaje de exportaciones que se realizan desde el Grao. Entre 1842 y 1844 un 99,6% de las embarcaciones eran de pequeño tamaño y se dirigían a otros puertos españoles cargados con alquitrán, cobre viejo, lienzos, mantas, papel o pieles, pero no con azulejos, y aunque estos aparecen claramente antes de 1904, el porcentaje que representan aumenta muy lentamente⁶.

También se embarcaban azulejos, junto con naranjas, en el puerto de Burriana, que a iniciativa de Isaacs & Jons comenzó a funcionar en 1889, aunque no fue realmente operativo hasta 1931, pues los cargamentos se realizaban en barcas que debían de llegar hasta los buques fondeados mar adentro.

LA OFERTA

En contra de lo que popularmente se cree, con anterioridad a 1847 no se conoce ninguna referencia que certifique la fabricación de azulejos en

Castellón. La primera noticia sobre la ubicación de una posible empresa azulejera en Onda data del 30 de diciembre del año 1847, no obstante, la producción aún estaba muy lejos de ser exportada⁷. Se trata de la fábrica de Manuel Guinot, fundada en 1778 y dedicada, al menos hasta entonces, a la producción de loza. Las noticias que más frecuentemente se referían a las fábricas de cerámica arquitectónica en Onda, en los archivos de actas municipales, las encontramos en alusiones a denuncias de terceros, o bien de otras fábricas, por irregularidades en la manufacturación. Estas quejas suelen derivarse de la ubicación urbana de las fábricas, aprovechando la acequia mayor de la villa para estar cerca de una toma de agua necesaria abundantemente para la manipulación de arcillas y la fabricación de azulejos (además de aparecer denuncias por la ocupación indebida de la vía pública, fueron numerosas las que hacían referencia a la apropiación de aguas comunales de la acequia mayor)⁸. Por esta documentación deducimos que las primitivas fábricas de loza fina comenzaron a fabricar también azulejos con lo que pasaron a denominarse de loza ordinaria, y fueron el germen de la fundación de otras empresas que ya optaron únicamente por la fabricación de cerámica arquitectónica que ofrecía un mayor rendimiento económico. Este cambio productivo no pudo realizarse inspirado en la fábrica del Conde de Aranda, como se ha pensado, por lo que tuvo que tomar como referente los sistemas productivos y la oferta artística que hasta entonces se había realizado predominantemente en la ciudad de Valencia⁹, atendiendo, en un principio, a un mercado regional o nacional que muy difícilmente se podía extender a ultramar.

Las constantes negativas del consistorio ondense a las peticiones de agua y leña de las fábricas de azulejos nos revelan la escasa importancia económica y política de los fabricantes de cerámica. Años más tarde, la preponderancia de la industria azulejera en la economía de la población, y aún más su progresivo acceso al poder político local, haría cam-

⁴ AAVV, *Historia de Castellón*, Prensa Valenciana, Castellón, 1992, págs. 576-577.

⁵ *Ibidem*, pág. 577.

⁶ FELIU, J., *La cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX*, Col. CD Magna, núm.1, Univ. Jaume I, Castelló, 1999, pág. 147.

⁷ Onda, año 1847. *Libro de acuerdos de su Ayuntamiento*, Acta del 30 de diciembre de 1847, A.H.M.O., pág. 104.

⁸ FELIU, J., *op. cit.*

⁹ Esta hipótesis queda demostrada por los evidentes paralelismos de los motivos decorativos de la cerámica de Onda y Valencia, analizados en el libro citado en la nota anterior.

biar notablemente la actitud del Ayuntamiento. Después de todo, en 1849, según la referencia a la industria y el comercio de Pascual Madoz, sólo se situaban en Onda «(...) tres fábricas de loza fina; 2 alfarerías; 2 telares; 2 máquinas de barniz (...)»¹⁰.

En 1849 se tiene constancia por primera vez de una nueva fábrica. Debemos pensar que se trataba de una fábrica de loza, según atestigua Madoz en la cita anterior, pero creemos que el cambio a la producción azulejera era inminente como lo demuestra que sea considerado ya un establecimiento fabril: «en atención a estarse edificando un establecimiento fabril en la puerta de Tales hermoseará mucho la entrada en la población si se derribase el lienzo de muralla que hai hasta la batería»¹¹. Aluden a la fábrica de Antonio Aguilera, que posteriormente se denominaría La Glorieta. Se trata por tanto de la fundación de la primera fábrica dedicada exclusivamente a la producción de cerámica arquitectónica, que iniciaría un nuevo período marcado por la progresiva implantación de este tipo de fábricas. La prosperidad que comenzaba a alcanzar la fabricación de azulejos posibilitó la realización de obras de mejora en los caminos y calles de Onda y Castellón, que necesitaban soportar cierto tráfico provocado por las mercancías primarias para la fabricación y la leña para la cocción, así como las cargas de productos a la venta. Paulatinamente, los consistorios comenzaban a volcarse en obras que facilitaran la industria cerámica. No obstante, el primer gran logro provocado por la necesidad de exportación de productos cerámicos fue la solicitud de construcción de una carretera suficiente a Vila-real, acaecida el 3 de septiembre de 1852¹². Pero no sólo el Ayuntamiento hizo esfuerzos para garantizar la continuidad y el progreso de la industria, también los propios empresarios debieron de adaptarse a las normas internacionales del comercio. Uno de los condicionamientos técnicos que mayor repercusión tuvo en la fabricación de azulejos y en su posterior venta, fue la aceptación uni-

forme del Sistema Métrico Decimal. La correcta medición internacional de los modelos tardó en producirse, y a lo largo de casi todo el siglo XIX fueron constantes los intentos de cambio de los moldes con la medición valenciana. La primera vez que se intentó implantar el Sistema Métrico Decimal en Castellón fue el 19 de septiembre de 1852 mediante la *Circular del Boletín Provincial* núm. 110 y núm. 111¹³. La nueva medición no se hizo efectiva hasta 1880, cuando por fin, el Ayuntamiento de Onda compró las necesarias romanas y medidas para establecer el nuevo sistema métrico¹⁴.

La red industrial cerámica se iba tejiendo con relativa rapidez. Las industrias auxiliares no sólo se reducían a la fabricación de barnices para aquellas empresas que no eran autosuficientes; de hecho, la actividad exenta a las fábricas que más se desarrolló fue la de la extracción de arcillas. Las arcillas del término de Onda resultaban insuficientes ya a finales del siglo XIX, y la exploración de nuevas canteras queda demostrada por las peticiones que así figuran en las actas consistoriales¹⁵.

Con el devenir del siglo, las noticias sobre manufacturas cerámicas comenzaron a ampliarse. La tasación de los locales fabriles empezaba a crear problemas de contribución, y poco a poco se hicieron más comunes las peticiones de licencias de construcción y fabricación, o las denuncias por la inexistencia de éstas¹⁶.

A la vez que crecía la industria cerámica, aumentaba el dominio de la economía local, el olvido de la producción de loza y la exclusividad azulejera. El siguiente paso sería el acceso al poder político y la construcción de un sistema fabril que pudiera acceder a los mercados internacionales. Los años 1876 y 1877 fueron claves para la industria azulejera de Castellón. En estos dos años se produjeron cierres y traspasos de propiedad, pero sobre todo la creación de nuevas industrias, en una clara progresión de los niveles de producción y ca-

¹⁰ MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. XII, s.e., Madrid, 1849, págs. 274-275.

¹¹ Onda, año 1847. *Libro de acuerdos de su Ayuntamiento*, Acta del 11 de mayo de 1847, A.H.M.O., s.p.

¹² Onda, año de 1852. *Libro de acuerdos del Ayuntamiento*, Acta del 3 de septiembre de 1852, pág. 83.

¹³ *Ibidem*, Acta del 19 de septiembre de 1852, pág. 90.

¹⁴ Villa de Onda. Año de 1880. *Libro de Acuerdos de su Ayuntamiento*, Acta del 9 de julio de 1880, A.H.M.O., núm. 0695423.

¹⁵ Onda, año 1853. *Libro de acuerdos del Ayuntamiento*, Acta del 30 de abril de 1853, A.H.M.O., pág. 31.

¹⁶ Onda, año 1857. *Libro de acuerdos del Ayuntamiento*, Acta del 13 de noviembre de 1857, A.H.M.O., pág. 109.

lidad¹⁷, pero sobre todo estos años fueron realmente problemáticos a causa del aumento de la contribución industrial y comercial. El total de la contribución ascendió a 2914 pesetas y 75 céntimos. El dato es alto y exagerado en proporción con las industrias de la localidad. Se justificó ante la necesidad de emprender obras públicas que facilitarían la exportación de los productos y la propia fabricación de los mismos, pero algunos propietarios abandonaron la producción de las industrias el último trimestre por dejar de pagar por completo el año, si bien se impuso una matrícula adicional¹⁸. Pensemos que el sector industrial estaba todavía muy lejos del agrario, puesto que ocupaba tan sólo el 23,3% de la riqueza total, y sin embargo contribuía en un 37,8% al total de los impuestos¹⁹.

Toda una conjunción de elementos propiciadores del comercio exterior provocó un período de expansión en el que las fábricas azulejeras comenzaron a proliferar, como se podía aventurar desde el inicio de la década de 1880²⁰. Las noticias sobre los ceramistas ondenses comenzaron a multiplicarse cuando la villa empezó a ordenarse urbanísticamente y eran necesarias las líneas de construcción decretadas por el Ayuntamiento para ampliar construcciones industriales. Por la proliferación de estas instancias podemos certificar que la época de expansión de la azulejería había comenzado a producirse, llegando a su mayor apogeo en los años siguientes con la irrupción del Art Nouveau Internacional.

El dominio económico de los fabricantes de azulejos debía de traducirse necesariamente en un ascenso en el plano político. En el año 1895 se produjo el acceso a la política de un industrial cerámico. Se trataba del señor Peris, propietario de la fábrica de su mismo nombre, que comenzó a proteger los intereses de estos industriales cerámicos. Su primera acción desde el gobierno muni-

cipal fue la de involucrar a otros propietarios de fábricas en las obras necesarias para el mejor funcionamiento de la industria azulejera y sus vías de comunicación para las posibles exportaciones de una producción cada vez más abundante²¹.

EL APOYO INSTITUCIONAL

Un hecho clarificador de la insistente revalorización del comercio valenciano, dedicado principalmente a la exportación, fue la labor desempeñada a partir de la década de 1880 por el Ateneo Mercantil de Valencia, creado en 1879²². En 1776 se había fundado la Real Sociedad de Amigos del País Valenciano, contando entre sus objetivos las mejoras en fábricas y manufacturas, comercio, navegación y marinería, y a la que se debieron las exposiciones regionales de 1867 y del 21 de julio de 1883, donde la azulejería valenciana y especialmente de Onda comenzó a darse a conocer de manera importante. En 1861 se fundó, también en la ciudad de Valencia, el Ateneo Científico, Literario y Artístico, y en 1876 el Ateneo Casino-Obrero, que en 1883 organizaba un importante congreso sobre cuestiones de trabajo y capital, y en julio de 1881 la Exposición Industrial y Artística, donde la cerámica arquitectónica comercial manifestó ya una clara tendencia exportadora. En 1876 se constituía la Dependencia Mercantil, con el fin de defender los intereses de los dependientes de comercio, asociación que acabaría integrándose el 24 de septiembre de 1871 en el Ateneo Mercantil. La creación del Ateneo Mercantil, que dotaba de los conocimientos necesarios a los comerciantes, facilitó especialmente el trato comercial con el continente americano. Entre las primeras cátedras del Ateneo Mercantil se encontraban la de geografía comercial y legislación mercantil, ambas introducidas desde un punto de vista exportador. Fue el Ateneo Mercantil quien impulsó las obras del puerto de Valencia, y más concretamente la activación de las

¹⁷ *Libro de acuerdos del Ayuntamiento. 1876*, Acta del 28 de febrero de 1876, A.H.M.O., s.p.

¹⁸ *Libro de Actas de los años 1877 y 1878*, Acta del 1 de noviembre de 1878, A.H.M.O., núm. 0660628.

¹⁹ Datos aproximados a partir de las cifras de DOMÍNGUEZ, E., «La economía castellanense en los últimos 200 años», en *La Cámara Informa*, núm. 80, Cámara de Comercio de Castellón, Castellón, 1998, págs. 14-19.

²⁰ *Villa de Onda. Año 1883. Libro de acuerdos municipales*, Acta del 17 de agosto de 1883, A.H.M.O., núm. 0415539.

²¹ *Villa de Onda. Provincia de Castellón. Año natural de 1895. Libro de actas de las sesiones que celebre el Ayuntamiento de esta villa durante el expresado año*, Acta del 1 de febrero de 1895, A.H.M.O., s.p., núm. 0060320, f.14, sig. 8.

²² MARTÍ SOTO, José. *Crónica del Ateneo Mercantil (1879-1978)*. Ateneo de Valencia, Valencia, 1978, págs. 11-89.

dragas «Valencia» y «España» en 1884, así como amparó la creación de la Cámara de Comercio el 17 de abril de 1886, con las secciones de comercio, industria y navegación (además de agricultura). La obra más significativa del Ateneo Mercantil fue la Exposición Regional de Valencia de 1909, donde en el fastuoso palacio de la Industria la cerámica arquitectónica ocupaba un lugar destacado por su alta consideración en el extranjero.

La labor asociativa también tuvo éxito en Castellón. En 1876 se constituyó la Liga de los Contribuyentes; en 1886 se estableció la sucursal del Banco de España; en 1896 nació el Gremio de Labradores San Isidro; a finales de 1899 se autorizaba la fundación de la Cámara de Agrícola y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad; un año antes se dieron los primeros pasos para la creación de la Cámara de Comercio que se constituía oficialmente el 22 de diciembre de 1901; en 1903 el volumen comercial aconsejó trasladar la Administración principal de Aduanas al Grao de Castellón desde Vinaròs, gracias a las gestiones de la Cámara de Comercio; y también en 1903 nació la Caja de Ahorro Popular, hoy Caja Rural²³.

La tendencia exportadora de la cerámica arquitectónica se vio reflejada en la modificación de tasas de la Real Orden del 15 de abril de 1895²⁴ que afectaba a las exportaciones de loza, porcelana y barro fino, refiriéndose a la cerámica arquitectónica. Según esta modificación de los aranceles, la cerámica transportada en canastas (comúnmente la loza) pagaba un 16%, mientras que la que lo realizaba en cajas o barricas, se cargaba con un 30% de renta de aduana. A pesar del gravamen que suponía esta medida, se promulgaron otras más favorecedoras para la exportación cerámica. Así, el Ministerio de Fomento pretendió mediante la Real Orden del 16 de septiembre de 1895²⁵ garantizar el legítimo origen nacional de las mercancías que como tal se presentasen en los despachos de aduanas, disponiendo que en los documentos que expidieran dichas aduanas sobre la circulación de las mercancías se expresasen la legitimidad de las marcas de las mismas. Tales reformas en la legislación

evidenciaban la importancia que comenzaba a adquirir la exportación de cerámica arquitectónica: los productos cerámicos llegaron a ocupar por sí solos un grupo de la clase 1.^a del arancel.

La exportación de cerámica arquitectónica se realizaba a «Cuba, Argentina y otras repúblicas americanas, para el norte de África, Canarias y Fernando Póo y otros países. Inglaterra es compradora de ladrillos comunes»²⁶. Sin embargo, «las exportaciones son escasas para las lozas finas, ordinarias y porcelanas, y siempre muy inferiores a la importación, sobre todo en servicios de mesa y de tocador, material de saneamiento y refractario, tubería de gres, figuras y objetos artísticos etc., procedente de Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica, etc., como proveedores más importantes»²⁷.

EL DESTINO

Pese a que cada país tuvo un trato comercial diferente con España, lo cierto es que la cerámica española llegó a prácticamente la totalidad de ellos, aún a pesar de que hoy en día se encuentre sin clasificar o con atribuciones erróneas. Las fábricas de azulejos decimonónicas basaron su producción en una constante innovación tecnológica condicionante de los resultados artísticos. De hecho, la norma común a estas industrias consistió en una cada vez mayor importancia concedida a la calidad de los diseños que se entendía como una consecuente disminución de la aportación manual de los operarios. Fue pues una característica esencial de la cerámica de aplicación arquitectónica del siglo XIX lo que podríamos llamar la prefabricación en contraposición a la elaboración más artesanal de la producción cerámica. Esta prefabricación condicionó el repertorio productivo, que debía de ser lo más amplio posible, para garantizar un nivel de ventas adecuado para la supervivencia de la empresa. De lo que se trataba, al fin y al cabo, era de posibilitar la máxima consistente en que siempre se podía hallar una fábrica adecuada para asumir el reto de cualquier demanda.

Estas características fueron el resultante de un cambio de la demanda de la producción. Las ma-

²³ FELIU, J., *op. cit.*, pág. 149.

²⁴ MARTÍNEZ ALCUBILLA, M., *op. cit.*, pág. 423.

²⁵ *Ibidem*, págs. 662-663.

²⁶ *Ibidem*, pág. 288.

²⁷ *Ibidem*.

nufacturas reales estaban condicionadas por un sector del mercado con alto poder adquisitivo, mientras que las fábricas azulejeras miraban en sus inicios hacia un amplio y heterogéneo mercado, consumidor de un producto realizado con materias primas de bajo costo y de sorprendentes resultados en cuanto a su durabilidad, impermeabilidad, ligereza, brillantez, versatilidad y atractivo artístico.

Podemos concretar por tanto, que si algo caracterizó a la cerámica del siglo XIX fue sin duda cierta carencia de «estilo de época», entendiendo éste como un ideal estético unitario en un marco geográfico y temporal acotado. Esto, sumado a los importantes cambios comerciales y tecnológicos y a los variados valores estéticos de la arquitectura en el siglo XIX, propició una diversificada oferta de estilos dentro de la producción cerámica, así como el convencimiento, cada vez más acusado con el devenir del siglo, de que la decoración cerámica era algo más que un valor añadido al edificio.

Si bien en la zona de producción valenciana los catálogos impresos de las fábricas tardaron en aparecer, existe una prueba de esta diversidad estética y estilística de las ofertas que aludíamos, en la participación de estas industrias azulejeras en las exposiciones regionales, nacionales e internacionales, donde la cerámica jugó un papel importante en el corpus expositivo con la principal intención de promocionar el producto²⁸. El producto cerámico encontraba en estas exposiciones una salida al aumento progresivo de la oferta, que asimismo solucionaba el problema del aumento demográfico traducido en continuos ensanches de los núcleos urbanos. Fue esta una época en que el producto artístico seriado sustituyó definitivamente a la obra exclusiva, favoreciendo un carácter uniforme en la nueva arquitectura de la ciudad. Además, la utilización del azulejo era perfecta para solucionar las nuevas normas de higiene surgidas a raíz del uso del agua corriente. A parte de la utilización generalizada del azulejo en los hospitales y demás dependencias sanitarias, los cuartos de baño y las cocinas se convirtieron en lugares de imprescindible revestimiento cerámico. No debemos tampoco de-

jar de lado la utilización de cerámica arquitectónica en el espacio urbano, en forma de fuentes, bancos, rotulaciones e incluso, en la incipiente publicidad urbana.

Gracias a esta diversidad de oferta, la cerámica arquitectónica de Castellón pudo avanzar en el uso de la trepa y la producción cada vez más industrial, hasta que, con el fin de siglo, y sin abandonar el eclecticismo de sus catálogos, se encontró en condiciones de convertirse en una de las mayores vías de representación modernista y, junto con las producciones de fábricas de Manises y Valencia principalmente, fue capaz asimismo de asumir una sorprendente actividad exportadora de cerámica arquitectónica a Europa y sobre todo a América. La arquitectura americana, en especial la argentina o la uruguayana utilizó la azulejería con un criterio eminentemente funcional, y aunque no descartamos los fines decorativos, lo cierto es que se buscó un recubrimiento económico para interior: patios, escaleras, baños y cocinas. Así, la cerámica académica de Castellón propia del siglo XIX encontró su espacio americano, aunque muy pronto la utilización de la cerámica para revestir y modificar los espacios interiores con una ambientación diferente hizo muy comercial la cerámica de estilo Art Nouveau. El nuevo gusto, y el reconocimiento social que significaba revestir una habitación con azulejos, aumentó la demanda y difundió este último estilo, aunque los modelos producidos por las fábricas azulejeras fueron muy abundantes en número y variados entre sí.

Los problemas de la conservación del patrimonio han hecho que la salvaguarda de la azulejería del siglo XIX en América esté prácticamente en manos de coleccionistas. Entre estos estudiosos de la cerámica se ha extendido el interés por la azulejería francesa, dentro de la estética más imperante de la sociedad independiente decimonónica. No obstante, toda la cerámica importada no fue gala. En concreto, el centro productor más importante de Francia, respecto a la exportación americana, fue Desvres, que inició la invasión del mercado americano alrededor de 1830, principalmente en Uruguay y Argentina, pero en ningún caso traspasó claramente la década de 1850. A partir de entonces debemos replantear el origen de la cerámica importada en América, pues la hipótesis de reutilización de azulejos de la primera mitad del siglo XIX en edificaciones posteriores, se cae por su propio peso

²⁸ PORCAR, J.L. y OTROS, *Manual-guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos*, Instituto de Promoción Cerámica. Diputación de Castellón, Castellón, 1987, pág. 42.

si analizamos además la evolución estilística de las piezas.

Podemos afirmar que la azulejería de Castellón desbancó a la de Desvres, a la escasa presencia napolitana y a la valenciana y catalana, de forma rotunda a partir de la década de 1880. Se ha identificado azulejería castellanense ya de la década de 1860 en el barrio antiguo de la ciudad de Montevideo (como la casa núm. 669 de la calle del Cerrito, la núm. 1522 de la calle de Ituizangó, calle Zabala esquina con Rambla Portuaria, Hotel de la Paix, calle Canelones, calle de los Andes, calle Yaguarón, avenida Agraciada, la torre de los Panoramas, etc.), en colecciones privadas de esta ciudad y de Buenos Aires, en el Museo Histórico Saavedra de Buenos Aires, en el Museo Histórico de Luján, el Fuerte de Buenos Aires, en la Colonia de Sacramento, el convento de la Merced y la iglesia de San Miguel de Buenos Aires, casco antiguo de San Juan de Puerto Rico, la casa de Alejo Carpentier en La Habana (más dudosos pero en todo caso españoles), o la casa Pedroso de la capital cubana²⁹. La azulejería de Castellón, como se ha dicho, se asentó en un mercado preparado por las primeras exportaciones europeas, especialmente las de Desvres (Pas de Calais), de las cuales se conservan numerosos ejemplos en las cúpulas de iglesias de del sur de América Latina³⁰. La

cerámica napolitana se concentró sobre todo en Buenos Aires, donde se puede constatar la presencia de producciones de los talleres de Amato, Gustinian o Ricciardi, con su característica decoración en verde con grandes manchas negras. Por último, precedente de la llegada de la cerámica castellanense, encontramos un gran mercado de cerámica catalana, fundamentalmente de talleres de Barcelona, aunque se localizan ejemplos de Lleida y Girona, e incluso de Palma de Mallorca³¹. Tenemos que referirnos también a la cerámica valenciana, que se ha localizado muy escasamente, pero que tiene una presencia testimonial en forma de azulejos de flores sueltas en algunos edificios de principios del siglo XIX de las capitales de México, Argentina y Uruguay, aunque es muy probable que su difusión fuera mayor que la evidenciada por sus restos.

Entre la cerámica arquitectónica de Castellón en América³² destacan los azulejos con decoración de doble cinta enroscada en disposición diagonal; los azulejos con decoración de cinta enroscada rayada en posición diagonal esquinada y residual, y perfilado de líneas volumétricas perpendiculares al rayado; los azulejos con decoración de cintas rayadas curvadas en rombo y tallos de menudismo foliar en los medios; y los azulejos con decoración de sección de ancha cinta a modo de grueso tallo sinuoso que se forma al colocar los azulejos dibujando canales paralelos con el diseño, todos ellos fabricados en estarcido en azul de cobalto (20,5 x

²⁹ Un caso paradigmático lo constituye la colección Mazzoni de Montevideo, formada por azulejos catalogados como de la fábrica de Maldonado del canario Francisco Aguilar. Este luchador independentista y comerciante de todo tipo de productos, pero especialmente de salazones, fabricó azulejos de calidad bastante deficiente entre 1838 y 1840. Lo curioso es que entre las piezas de esta colección hemos identificado azulejos fabricados en la manufactura ondense de Novella y Garcés a partir de la década de 1860 (algunos de los cuales realizados con una técnica de prensado única patentada por Novella), y que debieron ser importados por las empresas de Aguilar. Por poner otro ejemplo de errores de atribución, citaremos los azulejos de una colección privada de Montevideo, provenientes de una casa destruida entre las calles Soriano y Canelones de la capital, consignados como franceses o catalanes de la década de 1820, cuando proceden de Onda y datan de la década de 1860, fecha que coincide con la construcción de la casa.

³⁰ Se trata de azulejos de 15 por 15 cms. y 23 por 23 cms. con decoraciones de puntos, pequeñas líneas, motivos arquitectónicos y humanos esquematizados, paisajes y animales domésticos pincelados a mano libre, etc. Encontramos ejemplos en colecciones privadas del Río de la Plata y Buenos Aires, que coinciden con la decoración del Hôtel de la Gare de Desvres.

³¹ Ya desde el siglo XVII, junto con las producciones sevillanas y talaveranas, llegaron a América azulejos catalanes de 13 por 13 cms., conservados en colecciones privadas de Buenos Aires, en la iglesia del Pilar y en el Museo Histórico Saavedra de esta misma ciudad, en colecciones del Río de la Plata, en la antigua sede del Ejército de Salvación de la calle de Ituzaingó de Montevideo, en varias casas de las calles de Maciel, Reconquista, Cerrito, Lavalleja, Zabala y Rambla Portuaria de esta ciudad, etc. Ya en el siglo XIX, y de forma contemporánea a la exportación castellanense, encontramos azulejos catalanes en el Museo Histórico Saavedra de Buenos Aires, en el Museo Histórico de Luján, en el cementerio de Los Ranchos (Argentina), en el claustro de la Merced y las iglesias de Santo Domingo y Montserrat de Buenos Aires, en la Colonia de Sacramento, en construcciones de las calles Canelones, Andes y Agraciada de Montevideo, y en varias colecciones particulares de Buenos Aires, Montevideo y México D.F.

³² La privacidad de estas colecciones nos impide dar más datos sobre su propiedad.

20,5 x 2 cms.) entre 1848 y 1860, y mayoritariamente en la fábrica La Glorieta (1848-1966) o La Valenciana³³.

Otra serie americana la constituyen los azulejos de cuarto ornato con decoración de banda de secciones curvas con perlario encerrando otra con rallado medio en dientes de sierra, tallo sinuoso diagonal con zarcillos y cuarto de corona floral en esquina contraria; los azulejos de «a uno» para panel abierto con decoración de cuádruples bandas mixtilíneas; y los azulejos de «a uno» para panel abierto con decoración de cuádruples bandas quebradas (azul de cobalto predominante, 20 x 20 x 2 cms., y fabricación a trepa posterior a 1883)³⁴.

Una tercera serie estaría formada por azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de cardo de perfil divergente entre rameados y enlaces de medias rosetas alargadas; azulejos de cuarto ornato de diseño completo con decoración de hojas de cardo de perfil divergente marginal y rameado diagonal; cenefas esquineras con decoración de hojas de cardo en ese; y azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de acanto convergentes, rameados foliares y enlaces de cuartos de roseta marginal, (trepa, policromía preferentemente en verde oliváceo, rojo de cuarcita «rojet d'Onda» y amarillo de antimonio, 20 x 20 x 1,6 cms. aproximadamente, y fabricados por La Valenciana o alguna imitadora al-

rededor de 1883). Dentro de esta misma serie también hemos identificado evoluciones ornamentales tendentes a la abstracción por la mecanización de su producción, y especialmente azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de cardo muy simplificadas en aspa, realizados en trepa en la década de 1890 (azul de cobalto, marrón o naranja ferrosos y verde oliváceo, y de 20 x 20 x 1,5 cms.)³⁵.

Un cuarto grupo lo ocuparían los azulejos de cuarto ornato con decoración de rameado y enlaces geométricos (trepa con policromía azul de cobalto, verdes, naranja y negro; 20 cms. x 20 x 1, fabricados en la década de 1890 y atribuibles a la fábrica La Esperanza u otras fábricas imitadoras —la fábrica de Segarra Bernat los produjo a partir de 1910).

Por último, destacamos los azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica, generalmente en rombos, círculos y aspas (trepa en azul de cobalto, verde y amarillo ferroso, 20 cms. x 20 x 1,7 cms., fabricados en la década de 1880 por La Valenciana de Onda)³⁶.

³³ La serie ornamental de azulejos de cintas constituye la decoración más característica de la azulejería ondense, y de la valenciana en general, en la segunda mitad del siglo XIX, siendo su función más usual la de remate o cenefa. La ornamentación de cintas se había utilizado en la cerámica arquitectónica valenciana desde mediados del siglo XVIII, como una decoración característica de las producciones en serie, y también a modo de filacterias con inscripciones en los paneles devocionales a partir de 1780, dentro de los repertorios de rocallas, pero en un momento de evidente regularización clasicista. Su ornamento estaba constituido por un diseño simple en forma de cinta helicoidal, casi siempre monocroma azul, aunque con gradaciones cromáticas básicas que le conferían al dibujo cierta volumetría.

³⁴ El grupo de azulejos caracterizado por el uso destacado de las bandas de franjas debe de estudiarse estrechamente ligado al repertorio ornamental de cintas, tanto por su similitud cromática y morfológica, como por su común origen. Este motivo decorativo estuvo muy extendido entre las producciones de cerámica arquitectónica valenciana en torno a 1750, y llegó a la fabricación ondense con muy pocas transformaciones. La disposición de la banda más usual fue la de diagonal de dos o más fragmentos curvos formando un cuarto de círculo, completándose la superficie del azulejo con detalles de menudismo foliar que solían formar un nuevo sistema de enlaces contrapuesto.

³⁵ Las hojas de cardo y acanto fueron uno de los motivos ornamentales más exitosos entre las decoraciones de la cerámica arquitectónica valenciana durante todo el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, por lo que es lógico pensar que este motivo se reinterpretó en las producciones ondenses. La mayor responsable de la introducción de este tipo de decoración fue la fábrica La Valenciana a partir de 1857, aunque sus diseños debieron de ser pronto copiados por el resto de fábricas ondenses. El acanto adoptó distintas estructuras morfológicas, siendo la más común la de las hojas de perfil convergentes sobre un eje diagonal. También aparecieron las hojas grandes en horizontal o diagonal con sentido de giro, los diagonales estáticos de hojas simétricas tomando como eje el nervio central y las composiciones con cuatro ejes de simetría. Excepto casos aislados, el acanto se presentaba simplificado y notablemente geometrizado, abandonando las pautas naturalistas precedentes. La simetría obligó a la utilización masiva de los enlaces esquineros, común a toda la decoración vegetal, lo que provocó, como en los azulejos de cuarto ornato de varios enlaces multidireccionales creadores de varios dibujos, una trama cuadrangular secundaria superpuesta a lo que consideramos el motivo central, más compacto. En los azulejos de esta última serie, encontrados en América, los cardos y acantos son el tema primordial, sea cual sea su morfología y su presencia, o al menos, el resto de decoración que les pueda acompañar en el diseño no es lo suficientemente ejemplar como para constituir una serie propia.

³⁶ La progresiva subsidiariedad de los diseños cerámicos a las reglas de la industrialización hizo que proliferaran los modelos ornamentales abstractos geometrizados. Esta geometrización fue en gran parte resultado de la seriación, que comenzó a simetrizar y provocar enlaces sencillos en la producción de cerá-

Para finalizar debemos destacar la aparición de un gran número de azulejos castellonenses en Brasil. Pese a que la presencia de la azulejería portuguesa o de inspiración lusa u holandesa es predominante, en los últimos años del siglo XIX, la oferta económica de la azulejería seriada de Onda y Castellón consiguió hacerse un hueco entre las edificaciones brasileñas³⁷.

mica arquitectónica ondense. Las primeras formas derivaban del repertorio fitomorfo tradicional, sintetizadas hasta el punto de ser irreconocibles. En segundo lugar, la geometrización coincidió con los historicismos, y especialmente con el Neoárabe en sus modelos ornamentales de alicatados de paneles abiertos. En cualquier caso, estas series supusieron un importante logro en cuanto a la creación de un repertorio de diseños propios ondenses. Este lenguaje reflejó la madurez y originalidad que alcanzó la cerámica arquitectónica ondense a partir de la década de 1880, especialmente en cuanto al abandono de las expresiones plásticas valencianas precedentes y el desprecio hacia la emulación pictórica.

³⁷ El ejemplo más claro lo constituye la ciudad de Olinda, en Pernambuco. El noroeste brasileño recibió cerámica evidentemente portuguesa, pero de la misma forma que hemos encontrado restos de cerámica francesa de Desvres, e incluso de valenciana, catalana y napolitana, también en estos lugares la cerámica castellonense logró ocupar su espacio en las postrimerías del siglo XIX. En el pequeño Museo de Cerámica de Olinda se exponen al menos tres grupos de azulejos de a cuatro coincidentes con otros tantos conservados en el Museo del Azulejo de Onda.

La evolución de la cerámica arquitectónica ha sido, en cierta manera, una consecuencia social, en cuanto a que ciertos modelos de la sociedad se sintieron identificados y generaron a la vez unos determinados gustos artísticos. La cerámica arquitectónica dependió del mercado al que podía acceder, y no cabe duda de que la producida en Castellón gustó por mucho tiempo a la sociedad demandante de arte funcional. La cerámica arquitectónica fue tanto un negocio como un arte, y fue esta faceta económica la que posibilitó el éxito de la azulejería castellonense, quizá no por su calidad, pero sí por su economía.

Destacamos la serie perteneciente al grupo de derivaciones ornamentales en base a cardos y acantos ya aludida, y el concreto los azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos simétricos y tallos foliados, fabricados a trepa en azul de cobalto en la década de 1880 (20 x 20 x 1,5 cms.). También en la ciudad de Salvador (Bahía) hemos encontrado cerámica castellonense. Esta ciudad es una de las más ricas en la decoración cerámica de su arquitectura, conservando excelentes muestras de azulejería portuguesa en numerosos conventos e iglesias, entre los que destaca el de San Francisco. No obstante, la cerámica seriada económica a partir de 1880 es en gran número castellonense. En el Museo Uddo Knoff de esta ciudad, que recoge la colección de este investigador, se conservan numerosos ejemplares de diseños similares a los referidos en el caso de Olinda, lo que prueba la incursión de la azulejería seriada española también en el mercado brasileño.

Arte español, arte iberoamericano. Intercambio cultural e interés político durante el franquismo (1950-1965)

M.^a BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO

Un rasgo fundamental del Régimen español durante el franquismo sería su acentuado hispanismo que por una parte, podría enlazarse con el desarrollo de la pretendida noción de «imperio» y, por otra, venía dada por la evolución de las difíciles relaciones internacionales del momento. En cualquier caso, será un rasgo que marque las relaciones artísticas españolas al ofrecer un primer campo de apertura internacional de relativo fácil acceso, tal como se reflejará especialmente en los años cincuenta con la organización de la bienales hispanoamericanas o los certámenes posteriores de Arte de América y España, por ejemplo. Pero también en los difíciles años cuarenta este rasgo tuvo su precedente político.

El único apoyo exterior con que pudo contar España al término de la guerra procedía de algunos gobiernos latinoamericanos. El 2 de noviembre de 1940 se había inaugurado el Consejo de la Hispanidad con 74 miembros procedentes del Gobierno, Ejército y la Falange para fomentar relaciones más estrechas con los países latinoamericanos. A partir de 1944 se impulsaron los contactos culturales y diplomáticos en unos momentos de enorme rechazo internacional. El Consejo de la Hispanidad se reorganizó en 1946 y se le cambió el nombre por el de Instituto de Cultura Hispánica. También se modificó la doctrina de la Hispanidad en la que ahora se incluiría la cooperación con Estados Unidos. Como manifestaciones de esta nueva orientación se celebra a fines de 1947 la exposición de «Arte Español Contemporáneo»¹ en Buenos Aires en la que se presentó, por una parte a los artistas académicos y por otra, ese grado in-

termedio entre la tradición y la vanguardia; o en 1948 Joaquín Ruiz Giménez, entonces Director del Instituto de Cultura Hispánica, apoya la propuesta de subvencionar a la galería Macarrón para organizar una exposición de arte contemporáneo en México como un medio para impulsar la presencia de la cultura española en dicho país². Si México era uno de los países más hostiles al régimen español, no era éste el caso de Argentina cuyo nuevo Gobierno *socialnacionalista* de Juan Perón fue el que prestó más ayuda al Régimen español especialmente en los difíciles años de 1946-48. La asistencia latinoamericana empezó a hacerse más eficaz cuando un grupo de representantes trabajó en Estados Unidos para acabar con la política de ostracismo.

En 1954 el entonces Director del Instituto de Cultura Hispánica Alfredo Sánchez Bella tras «un largo y fructífero viaje (por América) durante el cual ha llevado a cabo una estimable labor para unir

¹ Exposición organizada a través de la Dirección General de Bellas Artes y del Instituto de Cultura Hispánica. Los encargados de la selección fueron Eduardo Llorent, director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, Fernando Álvarez de Sotomayor, pintor y director del Museo del Prado y el pintor José Aguiar. Participaron, entre otros, los pintores Salvador Dalí, Julio Moisés, José Gutiérrez Solana, Pedro Pruna, Pedro Bueno, Joaquín Vaquero Palacios, Rafael Zabaleta... y los escultores Ángel Ferrant y José Planes.

² DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La «oficialización» de la vanguardia artística en la postguerra española*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1998, pág. 78.

aún más los lazos entrañables que ligan a la madre Patria con los países de la Hispanidad» declaraba respecto al «principio de la Hispanidad» que «se tiende a una comunidad de países iberoamericanos. Pero hay que tener en cuenta que esta unión de países puede realizarse de dos formas: con el ideal españolista, católico, o con otros ideales, por desgracia, heterodoxos. La lucha ha de tender a conseguir esta unión bajo nuestro sano ideal»³.

Como medio para la realización de esta unión se impulsa la fundación en casi todos los países iberoamericanos de Institutos de Cultura Hispánica, subvencionados por sus respectivos Gobiernos y dotados de autonomía.

Ruiz Giménez en el discurso que pronunció en la inauguración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte confirma estos planteamientos y manifiesta además, la postura del Estado ante el Arte:

«... máximo respeto para la autonomía creadora del artista, el respeto del alma, puesto que el alma es de Dios. Lo único que cabe exigir al artista es la autenticidad y al propio tiempo hay que estimularle para vincular su propio trabajo al tiempo en que vive y a su tierra. Hay el peligro del provincianismo al creer que el arte está únicamente en ciertas zonas europeas. La forma superior de colaborar con los artistas es meter dentro de su espíritu los conceptos de Patria y de fe, inyectándoles la preocupación del servicio a la Patria y de la fe cristiana. (...) Los jóvenes artistas miran con fe y esperanza a su Caudillo, seguros de que la belleza presidirá todos los actos de la política, siendo una realidad la verdad, la belleza y el bien»⁴.

Leopoldo Panero fue otra de las figuras destacadas en la organización de la I Bienal Hispanoamericana de Arte junto a Alfredo Sánchez Bella, entonces Director del Instituto de Cultura Hispánica cuyo discurso en la inauguración de este certamen resulta también altamente significativo, centrado éste en el concepto de hispanidad:

«La Hispanidad es (...) sobre todo, una solidaridad cultural basada en la identidad de concepción de vida, de religión y de lengua y en la comunidad de sentimientos (...). Respecto a la institución que dirige en esos momentos —continúa el artículo de

prensa— rinde «justo homenaje a los Reyes Católicos, haciendo voto ante su Excelencia el Jefe del Estado de continuar en la labor iniciada por aquellos. Trata brillantemente del paso de acercamiento dado por España y coincidente con el resurgimiento actual nacional siguiendo las directrices marcadas por José Antonio y Ramiro de Maeztu y recogidas por el generalísimo en su sentido universal de la Hispanidad y su visión política»⁵.

En los primeros años cincuenta la vida cultural española se fue consolidando y definiendo en distintos campos, desde el religioso —afianzado en las Conversaciones Católicas Internacionales de San Sebastián y las Nacionales de Gredos o el Curso sobre el Catolicismo Español celebrado en la Universidad de Verano de Santander en 1953—, hasta el político-ideológico en busca de una fórmula de convivencia de cara al futuro especialmente en el terreno cultural. Con Joaquín Ruiz Jiménez al frente del Ministerio de Educación Nacional se inició una lenta apertura que finalizaría con su destitución tras los sucesos de 1956: «España está necesitada de integración (...) de todo lo que sea valioso, intelectual o afectivamente, en la vida nacional (...) para bendecirlo con la gracia de Cristo». Palabras de Ruiz Jiménez que definen tanto su punto de vista como su adhesión a los principios sobre los que se construyó el régimen si bien teniendo presente la necesidad de un cambio de actitud en sus actuaciones de cara a favorecer el desarrollo de la vida nacional.

Es ahí donde se inscriben los cambios que se realizan en esos años en la política exterior española —Reanudación de las relaciones con Estados Unidos, Concordato con la Santa Sede—. España necesitaba cambiar su imagen también de cara al exterior. Duperier vuelve a España, Aranguren gana la Cátedra de Ética, vacante desde la muerte de García Morente; Eugenio D'Ors es nombrado Catedrático Extraordinario de «Ciencia de la cultura»; se celebran homenajes a Ortega, Unamuno, Menéndez Pidal... Surgen nuevas publicaciones y Laín, en un informe sobre la juventud universitaria de España, hablaba de la posibilidad de que se inclinase por «camino muy diversos de los que hoy ofrece nuestro movimiento».

³ SÁNCHEZ BELLA, A. Declaraciones, *Madrid* (Madrid), 2-I-1954, pág. 4.

⁴ RUIZ JIMÉNEZ, J. Discurso de inauguración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, *ABC* (Madrid), 13-X-1951, pág. 13.

⁵ SÁNCHEZ BELLA, A. Discurso de inauguración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, *Arriba* (Madrid), 13-X-1951, pág. 7.

RENOVACIÓN E HISPANISMO

Antes de la caída de Ruiz Jiménez —tras los sucesos de 1956— se habían producido hechos artístico-culturales relacionados con esa deseada apertura. Paulatinamente se irá reflejando en las actividades desarrolladas en los centros de exposiciones que estaban bajo control oficial y que habían seguido una línea escasamente renovadora desde su progresiva puesta en marcha al finalizar la Guerra Civil. Así lo apuntaba Figuerola-Ferretti: «El arte viene experimentando una lenta pero segura ascensión a Dios sabe qué certezas definitivas. (...) Ningún año, desde hace mucho tiempo, pudo registrarse en esa órbita una floración más espléndida: dos grandes exposiciones oficiales, la Bienal —intento de apertura de nuevos horizontes— y la Nacional, que acaba de cerrar sus puertas suponen un compendio definitorio de la amplitud ganada a la inercia y al escepticismo»⁶.

El hispanismo constituyó uno de los elementos explotados desde la oficialidad para la realización de este cambio de imagen y actitudes en el arte español. Para ello uno de los instrumentos fundamentales fue la labor desarrollada desde el Instituto de Cultura Hispánica en cuya filosofía rectora se insertaba el modelo de Estado que se deseaba crear. En 1957 Alfredo Sánchez Bella, entonces Embajador de España en Ciudad Trujillo (República Dominicana), publicaba un amplio artículo en el número 94 de *Cuadernos Hispanoamericanos* sobre «Finalidades, organización y orientación de los Institutos de Cultura Hispánica» que aclaraba los rasgos de este organismo.

Inicialmente se plantea el papel de España y dentro de éste se inserta la función de los institutos del que el español constituía el más adecuado ejemplo a seguir: «Del mismo modo que España pudo acometer la ciclópea empresa de la conquista del Nuevo Mundo, precisamente por haber conseguido constituir, antes que ningún otro pueblo, lo que después se ha llamado el Estado Moderno, 'una patria unida y en orden', superadora de los antagonismos feudales y con todas las clases sociales sometidas a la autoridad única de un monarca que reúne en sus manos las fuerzas coordinadas, dóci-

les, de una sola voluntad y orientadas en un solo sentido, maravillosa empresa que consiguieron forjar, en primer lugar, los Reyes Católicos, y después llevar al cenit de su gloria el César Carlos y el gran Felipe II, la grandeza actual de los Estados Unidos (...) sólo ha sido posible porque su Estado, su industria, su economía, las fuerzas todas de la nación, han trabajado a una escala hasta ahora desconocida, reuniendo todo su inmenso poder en unos órganos únicos...». Partiendo de esta consideración razonaba cómo todas las grandes ideas del mundo habían necesitado de instrumentos adecuados para su desarrollo. El Mundo Hispánico precisaba de éstos para llegar a ser una gran Comunidad de Naciones Hispánicas. Por ello, los Institutos de Cultura Hispánica deberían ser, ante todo, «instrumentos adecuados para la formación de hombres con una nueva mentalidad, que sean luego capaces de crear un nuevo estado de conciencia. Tras ese quehacer esencial, los Institutos de Cultura Hispánica deben ser organizaciones de vinculación profesional, porque en el mundo actual es la profesión lo que más une. Sólo cuando ambas tareas hayan dado cima se podrá dar el tercer paso y planear una profunda y difusa campaña publicitaria para hacer llegar a todo el pueblo, o al menos a sus capas más selectas e ilustradas, esta nueva mentalidad, este superior y más completo estado del espíritu, no meramente nacional, sino hispanoamericano. (...) El esquema ideal del contenido que debieran tener los institutos está trazado por lo hecho, y en gran parte ya desarrollado, en el Instituto de Madrid». De este modo se señalaban las líneas esenciales de la labor planteada desde este organismo a la que se confería cierto carácter mesiánico al concluir, ante las dificultades que podía llevar en sí esta empresa, que se debía tener presente que, «cuando el espíritu surge potente, uno y uno no son dos, sino once, y once fueron los atrevidos iluminados que dieron vida un día a toda la cristiandad».

LA ACCIÓN DEL INSTITUTO
DE CULTURA HISPÁNICA

Entre las tareas desarrolladas con los fines señalados por el Instituto de Cultura Hispánica se encuentran las Bienales Hispanoamericanas de Arte para «... la formación de un criterio homogéneo sobre los acontecimientos del mundo actual y (...)

⁶ FIGUEROLA-FERRETTI, L. *Arriba* (Madrid), 19-VII-1952, pág. 13.

el contacto permanente entre las diferentes fuerzas intelectuales y culturales que actualmente existen en todos nuestros pueblos». Las Bienales Hispanoamericanas buscaban un doble cauce. De una parte, ofrecer la posibilidad de un enlace firme entre artistas hispánicos de las dos orillas del Atlántico. De otra, sirvieron para romper, dentro del panorama artístico español, el monopolio ejercido por un agobiante academicismo que, salvo contadas excepciones, llevó al arte por un camino rutinario, conformista y escaso de inquietudes y contribuyó a hacer casi incompetente a la crítica por falta de comprensión hacia la novedad; a invalidar en gran medida las recompensas artísticas nacionales y a llevar a la salida hacia el extranjero de importantes valores plásticos nacionales.

La I Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en 1951-1952 fue la más significativa por la ruptura que supuso dentro de la línea que hasta entonces venía siguiendo, desde el punto de vista oficial, el arte español. Supuso un intento de dar cauce a las artes españolas e hispanoamericanas hacia una recuperación del tiempo perdido «un tiempo de prevalecimiento de lo inánime, llamado conservador por lo que de corrupto y embalsamado con fruición oleaginosa contenían tantas fórmulas y volúmenes repetidos desde aquel punto y momento en que se creyó vencer al impresionismo volviendo la habilidad, más que a la inspiración, al uso de los viejos cánones». Con las limitaciones propias de todo primer certamen, la Bienal Hispanoamericana permitió dar cauce a un sector de la joven pintura, arrinconada por los vetos oficiales: «la libertad oficial que se le acaba de reconocer al artista debe ser aprovechada para el hallazgo de esa fisonomía de la personalidad cuyo único secreto radica en la sinceridad espontánea y libre de todo complejo de actualidad»⁷.

Finalizada la I Bienal Hispanoamericana se organizó desde el Instituto de Cultura Hispánica la 1.^a Exposición Antológica Hispanoamericana de Pintura. Gaya Nuño en la conferencia inaugural habló de la necesaria ratificación de los valores manifestados, con mayor amplitud de la acostumbrada, en la recientemente clausurada Bienal. «... Las determinantes en aquel certamen, al desterrar el prejuicio contra lo actual, más que por su nove-

dad, por su franca rebeldía contra las normas academicistas no valederas más que en términos sumarios de manual apredizaje para la ulterior conquista de otros y posiciones de continuidad»⁸.

El Instituto de Cultura Hispánica también dirigió su campo de actuación hacia la Universidad, actuación muy en la línea de los principios inicialmente definidos y que movían a la institución. En 1952 se celebraba en Santander, por la acción conjunta de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el Instituto de Cultura Hispánica, el VI Curso de Problemas Contemporáneos que contó con una sección especial dedicada al arte. El curso estuvo apoyado además por la celebración de una exposición. Este Curso se inscribía dentro de los Cursos de Problemas Contemporáneos organizados por el Instituto de Cultura Hispánica desde 1949 en el Real Palacio de la Magdalena convocando a profesores y graduados de las Universidades españolas, hispanoamericanas y europeas. Los dos primeros años —1947 y 1948— se celebraron en el Seminario de Monte Corbán, pero, a partir de 1949, el Instituto, y posteriormente el Rectorado de la Universidad «Menéndez Pelayo», conseguía de su propietario, el conde de Barcelona, una cesión que se fue renovando sucesivamente.

Artistas, críticos y arquitectos cambiaron impresiones sobre los nuevos rumbos del arte. La apertura oficial, cercanos todavía los ecos de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, quería dejar oír su voz desde la universidad prestando su apoyo a los artistas abstractos —«Allí la voz autorizada, con ansias de futuro de los artistas abstractos han hecho oír los fundamentos de su filiación, y los pros y contras del picassianismo se han desmenuzado, desentrañando porqués, razones y causas»⁹— y señalando el retroceso en su favor de los academicismos que hasta entonces habían llevado la batuta del arte oficial: «Afortunadamente, de esta forma, podemos construir un sólido edificio pictórico que no tenga como signo las voces huera de tanto y tanto pintor sometido únicamente al oficio y a la fórmula manida»⁹. En el discurso de clausura del Ciclo Europeo del VI Curso de Proble-

⁸ FIGUEROLA-FERRETTI, *Arriba* (Madrid), 15-IV-1952, pág. 13.

⁹ *Pueblo* (Madrid), 12-VII-1952, pág. 9.

⁷ *Ibidem*.

mas Contemporáneos, Martín Artajo, Ministro de Asuntos Exteriores, expresaba las pautas por las que se desarrollaba la política exterior española, sus deseos de vincularse a una tarea común con Europa dentro de su catolicismo constitutivo y anticomunismo¹⁰.

La II Bienal Hispanoamericana se celebró en La Habana de mayo a agosto de 1954. Se expusieron 1800 obras de las que 825 eran españolas y 725 cubanas. La composición del Jurado estaba de acuerdo con la proporción de obras presentadas, un tercio de los miembros eran españoles, un tercio cubanos y el resto de los demás países participantes, Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, Filipinas, Honduras, Jamaica, Nicaragua, Panamá, Perú, República Dominicana y Venezuela. Algunos sectores de la crítica comentaron la necesidad de cambiar los términos de cantidad por los de calidad. España se llevó cinco de los siete grandes premios —Gran Premio de Pintura a Ortega Muñoz, un 2.º Premio de Pintura a Pedro Flores, un Gran Premio de Escultura a José Clará, un 2.º Premio de Escultura a José Planes y un Gran Premio de Acuarela a José Humbert—, un sinnúmero de otros de diversas categorías y el Gran Premio a la obra de un pintor. Desde el punto de vista artístico, el conjunto español se movía en un clima de ponderación. En lo que a pintura, dibujo y cerámica se refiere la crítica señala dos sectores, el del realismo academicista y el del surrealismo y la abstracción. En grabado y escultura el tradicionalismo era casi completo. En el apartado del surrealismo, abstracción y, en general, tendencias de vanguardia del momento, era mayor la cantidad que la calidad. Se consideró a Tapies, con tres lienzos, la principal figura del surrealismo representado. Y en la abstracción figuras destacadas como Mampasso, Ciruelos, Planasdurá, el grafitismo de Manrique y las pictografías de Millares. Sin embargo, si en las salas españolas privaba el realismo, en los demás lo hacía la abstracción.

Al comenzar la III Bienal Hispanoamericana, Alberto del Castillo hacía una valoración del conjunto de los certámenes y sus logros: «Llegó la Bienal en el momento histórico preciso para recoger

aquellas ansias renovadoras y al mismo tiempo para demostrar a los demás que España había dejado de ser aquel país entristecido y alicortado, sin ambiciones presentes en arte. Somos en pintura hoy tanto como el que más. Tenemos nervio para crear sin necesidad de pedir auxilio a nadie, sin recurrir a elucubraciones enfermizas y sin echar mano de la anécdota, usando de la bendita pasión que nos ha hecho grandes en el espíritu, del profundo sentido humano de nuestro pueblo y también del insuperable horror al ridículo, ante la pirueta estrafalaria en público, de que, por fortuna, estamos dotados. Comenzamos en la I Bienal a sentir este convencimiento, lo reafirmamos en la II y nos aseguramos, libres de duda ya, en esta III con que ha abierto sus puertas el regio Palacio Municipal de Exposiciones del Parque Barcelonés de la Ciudadela...»¹¹.

La III Bienal Hispanoamericana de Arte se celebró en Barcelona en 1955 y fue clausurada ya en enero del 56. Guayasamín recibió el Gran Premio de Pintura. Ferrant y el uruguayo Serrano compartieron el Gran Premio de Escultura y se dio relieve a la figura de Tapies tan significativo dentro de la plástica de tendencia abstracta. A pesar de las críticas a la anterior convocatoria sobre la necesidad de reducir la cantidad de obras presentadas, se aumentó notablemente la cifra respecto a la anterior convocatoria quedando en 3.000 las 5.000 presentadas. En la Bienal, a pesar de su deseado y defendido aire renovador, se admitieron de nuevo todas las tendencias. Entre los españoles había una veintena aproximada de abstractos, la mayoría de ellos menores de treinta años. Con ellos dos pintores alemanes afincados en España, Will Faber (Saarbrücken, 1901) y Erwin Bechtold (Colonia, 1925). Tenían salas monográficas José Cañas, Ángel Ferrant, Joaquín Sunyer, Ortega Muñoz, Benjamín Palencia y José Clará. Hubo también una sala de escultura española y otra dedicada a la Escuela de París. A Faber se le relacionaba estéticamente con la línea pictórica de Paul Klee y a Bechtold con Baumeister y Miró. Participaron Filipinas, Guatemala, Honduras, México, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. Los premios se concedieron, entre otros a Ferrant, Pablo Serrano, José

¹⁰ MARTÍN ARTAJÓ, Discurso de clausura del Ciclo Europeo del VI Curso de Problemas Contemporáneos, *ABC* (Madrid), 8-IX-1952, pág. 10.

¹¹ CASTILLO, Alberto del, «La pintura española en la III Bienal», *Goya* (Madrid), núm. 8 (1955), pág. 84.

Hurtuna, Guayasamín, Zabaleta, Miguel Villá, Francisco Lozano, Tápies, Sebastián Badía, Emili Bosch-Roger, Delhi Tejero, Jordi e Ignacio Mundó, Carretero, José M.^a Labra, Capdevilla, Manchu Gal, Xabier Valls, Juan Roda y Tharrats. Además la revista *Goya* recibía un Gran Premio de Honor de Información y Crítica, sobre la III Bienal Hispanoamericana de Arte por el número dedicado a esta exposición. Como actividades complementarias se organizó un Festival Documental de Arte, una exposición de fondos del MOMA de Nueva York y una exposición de Precursores del Arte Moderno. Coincidió además con la celebración del VIII Salón de octubre. Al concluir la Bienal, en agosto de 1956, la revista *Goya* agradecía el premio recibido a la vez que hacía una positiva valoración del certamen: «La labor de la Bienales promovidas por el Instituto de Cultura Hispánica, la consideramos trascendental, pues ella ha dado lugar a exponer y contrastar la interpretación de las formas en todo el ámbito de los países de raíz española. Si en España la modernidad aparece más mediatizada por la tradición, en América se encuentra conformada por una versión más potente y directa de la naturaleza. Los dos mundos unen y vitalizan estas Bienales, demostrando un fraterno destino en la sensibilidad estética, subrayado por una unidad de lengua y cultura».

En 1959 se anunciaba la convocatoria de la IV Bienal Hispanoamericana de Arte bajo el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y la Secretaría General de la IX Conferencia Interamericana. Se inauguraría en Quito (Ecuador) el 1 de marzo de 1960. La participación española estaría limitada a doscientas cincuenta obras en razón de la capacidad del recinto. Doscientas se distribuirían en las secciones de pintura, pintura al agua y pastel como sección especial, dibujo y grabado. Las cincuenta restantes formarían parte de las secciones de arquitectura-urbanismo y escultura. Como artes decorativas serían admitidos tejidos artísticos de artesanía. Para la representación española se limitaba la admisión a artistas que habían sido galardonados previamente en Exposiciones Nacionales, Bienales Hispanoamericanas de Arte, Bienales de Venecia y Sao Paulo, concursos Guggenheim, Canergie de Pittsburg... y certámenes provinciales como el Salón de mayo de Barcelona, etc. Cada artista debería presentar tres obras como mínimo y cinco como máximo. El plazo de

presentación de obras era hasta el 15 de diciembre de 1959. La Comisión organizadora de la aportación española y a la vez Jurado de Selección estaba formada por Blas Piñar, presidente del Instituto de Cultura Hispánica y presidente de la Bienal, los Directores Generales de Bellas Artes y Relaciones Culturales, Gallego Burín y Ruiz Morales y los Directores de los Museos de Arte Moderno y Arte Contemporáneo, Lafuente Ferrari y Chueca Goitia, respectivamente.

Mientras están en curso todo tipo de gestiones con los artistas, se produjo el aplazamiento indefinido de la celebración de la XI Conferencia Interamericana, lo que arrastró consigo la celebración de la Bienal de Quito, aunque inicialmente esto no significaba el abandono definitivo del proyecto de celebración por parte de Ecuador.

El retraso producido a finales de 1959 no frenó la insistencia ecuatoriana. En abril de 1960 se producía un nuevo intento estableciéndose como posible fecha de celebración de ambos eventos el mes de marzo de 1960. Miguel Cabañas en su investigación sobre el tema¹² afirma que España había renunciado ya a intervenir en la organización del certamen en Quito limitándose únicamente a esperar el desarrollo de la actitud ecuatoriana como un posible participante más. Desde España se consideraba ya un fracaso la organización del certamen en Ecuador y se buscaban otras posibilidades para el futuro desarrollo del certamen al que se veía necesitado de nuevos planteamientos. Leopoldo Panero barajaba la posibilidad de que la Bienal regresara de nuevo a España y se estableciese con sede definitiva en Barcelona llegando a elaborarse un proyecto en este sentido. El patrocinio del certamen estaría entre el Instituto de Cultura Hispánica, La Dirección General de Bellas Artes y el Ayuntamiento de Barcelona. En palabras de Miguel Cabañas, «el proyecto en realidad, alteraba muy sensiblemente, volcándolo hacia el interior, un instrumento concebido para la política exterior. Por otra parte, llegaba en un mal momento, pues, por un lado, los intereses políticos españoles comenzaban a mirar más hacia Europa, y, por otro, la misma Bienal

¹² CABAÑAS BRAVO, Miguel, *El ocaso de la política artística americanista del franquismo. La imposible continuidad de las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

Hispanoamericana, con tantos años a cuestas sin conseguir realizar su cuarta edición, había perdido crédito y era difícil de relanzar; hechos por los que finalmente el proyecto debió ser desestimado. De este modo, lo que se hizo en el Instituto de Cultura Hispánica fue tomar la medida de sustituir las Bienales Hispanoamericanas; o, mejor, recurrir a transformarlas en un nuevo certamen, el cual daría comienzo en 1963 bajo el nombre de exposiciones de «Arte de América y España». El mismo autor señala como causa de aquel final de las Bienales Hispanoamericanas la hostilidad de muchos artistas hacia el mismo alegando la falta de categoría del régimen de Franco para convocar un certamen de este tipo. A pesar de todo hubo artistas que adoptaron una postura interesada utilizando la muestra para promocionarse. Otra causa importante de su desaparición, sería el uso político que se hizo del mismo que acabó ahogándolo con el tiempo, también porque se abrían nuevos campos en este terreno, tanto en Norteamérica como en el resto de Europa.

A las no reanudadas Bienales Hispanoamericanas parecen querer sucederlas distintos intentos de mantener vigente la relación con Hispanoamérica a través del arte si bien a estas alturas, las necesidades políticas no eran tan perentorias como inicialmente.

En febrero de 1962 el Instituto de Cultura Hispánica celebraba el I Salón de Arte Hispanoamericano¹³ con el fin de difundir la producción plástica de los artistas jóvenes hispanoamericanos que seguían estudios de su especialidad en España. Podrían presentarse los artistas nacidos en cualquier país de Hispanoamérica, Brasil y Filipinas, menores de treinta y cinco años y residentes en España en el transcurso del año académico 1961-1962. Se establecían dos secciones, pintura y dibujo, y un único premio para cada una de ellas de cinco y dos mil pesetas respectivamente. La conclusión de algunos sectores de la crítica al hacer la valoración artística de este Salón coincide en señalar la falta de una adecuada preselección de las obras y, por tanto, falta de ajuste en éstas «a lo que un Salón de Arte Hispanoamericano debe ser... El supuesto contenido de un Salón Hispanoamericano de Arte —que suena realmente a mucho y bueno— es casi

inagotable. Pero lo que se expone es más bien nimio»¹⁴. Y quedaba reflejado —junto a la situación que atravesaba el arte en esos momentos— en las afirmaciones de Sánchez Camargo:

«En el Instituto de Cultura Hispánica se exhiben las obras de artistas hispanoamericanos y filipinos que cursan sus estudios en España, bien en las escuelas oficiales de Bellas Artes, bien en los estudios de los artistas españoles(...). El Salón refleja las múltiples tendencias en que se mueve la pintura de nuestros días, y en él podemos constatar la presencia de dos academicismos que, a semejanza de polos o centros de atracción, escinden el campo de creación en nuestros días: formalismo e informalismo. Tendencias que, sin entrar en el terreno de la polémica, quedan testificadas en la muestra, como prueba evidente de la liberalidad con que se atiende a lo que es el movimiento vivo de la pintura de nuestros días(...) aliciente: contemplar el academicismo formalista(...) y el nuevo academicismo informalista en el que a veces se aprecian signos miméticos(...) El Salón es una prueba más de un tiempo difícil para el arte, y más difícil para el artista(...) La convocatoria oportuna de este Salón nos hace pensar en la Bienal Hispanoamericana de Arte, incomprensiblemente ausente durante varios años, ya que dio ocasión a dar estado oficial a las nuevas tendencias del arte y en ella puede encontrarse el antecedente feliz del actual florecimiento artístico de España. No nos explicamos como un éxito puede ser suprimido y como un camino que tantos vínculos ha abierto a la hermandad hispana puede haber sido cerrado aunque sea temporalmente»¹⁵.

En la misma línea, se inauguró en la segunda quincena de mayo la exposición de «Arte de América y España», certamen también organizado por el Instituto de Cultura Hispánica y que se celebró, a la usanza de las mejores exposiciones oficiales —veintisiete países, ciento noventa y cinco artistas, seiscientos setenta y tres obras de pintura, grabado y dibujo, tres por artista— en los Palacios de Velázquez y el Retiro.

Tras el agotamiento de las Bienales Hispanoamericanas, González Robles planteó la posibilidad

¹⁴ *Artes* (Madrid), núm. 22, 30-VI-1962.

¹⁵ SÁNCHEZ-CAMARGO, M. *Hoja del Lunes* (Madrid), 2-VII-1962, pág. 17.

¹³ *Informaciones* (Madrid), 6-XII-1962.

de un certamen más a tono con otras convocatorias similares como las Bienales de Sao Paulo, París y Venecia —Arte Actual de América y España— aunque sin el compromiso explícito de una convocatoria bienal, dirigido a jóvenes valores y con la posibilidad de realizar una gira por Europa¹⁶.

Inaugurada en Madrid a principios de mayo de 1963, permanecería hasta el 14 de julio para ser posteriormente trasladada a Barcelona con el objetivo de realizar después un recorrido por las principales ciudades europeas: «Con esta exposición, la citada entidad continúa en la línea de mostrar el arte joven de los países de Hispanoamérica»¹⁷. Venancio Sánchez Marín destacaba en su comentario, por una parte la magnífica organización del certamen, y, a la vez, señalaba la continuidad que se advertía respecto a las Bienales Hispanoamericanas: «El Instituto de Cultura Hispánica y el comisario de esta gran exposición se apuntan un éxito indiscutible, cuya significación tal vez supere, para la futura trayectoria del arte español y del americano, al obtenido por la memorable Bienal de 1951. Lo que aquella muestra del arte hispanoamericano supuso de decisiva apertura oficial a las tendencias del arte de nuestro tiempo, lo tiene ésta de confirmación definitiva de unas formulaciones plásticas que ya nadie puede confundir con meras vanguardias experimentales, porque, en realidad, son estilo de época»¹⁸.

La edad establecida para los artistas participantes estaba entre veintiuno y cuarenta años. La exposición fue instalada y seleccionada por Luis González Robles que recorrió numerosos países hispanoamericanos para la selección de artistas y obras. Sánchez Camargo la definió como una exposición «de gran trascendencia (...) porque pone en comunicación países y artistas que forman parte de un gran comunidad (...) y porque ya es hora de una independencia artística que comenzó en las Bienales hechas por y para los pueblos hispáni-

cos»¹⁹. Se establecieron premios para cada una de las secciones. Las obras premiadas pasarían a ser propiedad del Instituto de Cultura Hispánica. Las expuestas y no premiadas podrían ser vendidas a los precios establecidos por cada uno de los artistas, reservándose la entidad organizadora un porcentaje del quince por ciento de la venta. En el mes de abril de 1963 se falló el premio al concurso de carteles anunciadores de la exposición. Dotado con 20.000 pesetas, fue concedido a Julián Santamaría.

Aunque no faltaba la representación figurativa, se pretendió dar al certamen una impronta predominantemente abstracta. Era significativa en este sentido la representación española, Cuixart, Álvaro Delgado, Máximo de Pablo, Feito, Zobel, Vela, Guinovart, Mompó, Genovés, Barjola, Brotat, Suárez, Manrique, la nueva Escuela de Madrid... Dieciocho españoles, con predominio madrileño en lo figurativo y catalán en lo abstracto»²⁰. A pesar de todo no hubo premiados entre los españoles si bien el jurado presidido por el crítico belga Mauritz Bilcke se inclinó por las tendencias abstractas. Sirva de ejemplo la Medalla de Honor concedida a José Antonio Fernández Muro por su obra *Círculo azogado*; o *Luz I* de Rodolfo Abularach, Medalla de Plata de dibujo.

Coincidiendo con los principios inicialmente definidos por Sánchez Bella como inspiradores de la actividad del Instituto de Cultura Hispánica, se quiso destacar como rasgo notable de la exposición el de la unidad: «Aunque se reúnan hoy las obras representativas de muchas tendencias, de diversas civilizaciones, de diferentes latitudes y de distintas razas; aunque cada uno de los 197 artistas tengan su propia personalidad, la exposición tiene como nota más característica la unidad. Unidad basada en un principio universal de cultura y unidad basada en un sistema unitario de selección»²¹.

¹⁹ SÁNCHEZ CAMARGO, M. *Hoja del Lunes* (Madrid), 20-V-1963.

²⁰ *Ya* (Madrid), 19-V-1963, pág. 5.

²¹ «Gregorio Marañón, Director del Instituto de Cultura Hispánica», *Artes* (Madrid), núm. 38 (1963). La propia revista en su comentario resaltaba esta UNIDAD partiendo de la consideración de España como núcleo unificador: «El hecho de que sea precisamente España en donde se reúnan estas obras representativas de tendencias, civilizaciones, latitudes y razas diferentes, no deja de ser significativo. España ha sido siempre el país unificador por excelencia, pese al espíritu de independencia de sus gentes y, siempre, los encuentros culturales que se han realizado a lo largo de su historia, han producido excelentes resultados».

¹⁶ Cabañas Bravo, en su valoración del certamen señala que «significó una puesta al día que, si bien redundó positivamente en el mundo artístico español, no dejaba de ser la readaptación del mismo útil político, que ahora —apoyado en el prestigio y audiencia internacional que había ido consiguiendo el arte español— se pasearía por toda Europa (...) para presentarse como mediadora e interlocutora con lo latinoamericano».

¹⁷ *Ya* (Madrid), 6-V-1963, pág. 18.

¹⁸ SÁNCHEZ MARÍN, V. *Goya* (Madrid), núm. 54 (1963), pág. 376.

Dentro de la diversidad de artistas seleccionados y partiendo de principios culturales unitarios, se pretendió mantener un criterio selectivo coherente con éstos. Esto dotaba a la muestra de una cohesión señalada desde el punto de vista de la crítica y cuyo origen podía estar, tanto en una «homogeneidad tendenciosa» como en la existencia de una determinada actitud compartida entre la mayoría de los artistas seleccionados, ante la problemática fundamental del arte del momento o «arte de nuestro tiempo».

Sin salirse de esta «unidad» en la que «lo diferencial dimite en una apariencia de universalidad», se definen dos actitudes consideradas como núcleos clasificadores dentro del arte considerado entonces más avanzado: esteticismo y vitalismo.

El arte condicionado por la actitud vitalista era aquel que se mostraba como rebelde a los principios tradicionalmente ensalzados por la estética occidental. Ahí explicaban los críticos sus abundantes gestos agresivos contra la belleza y la perfección, su cierta renuncia a universalizar sus expresiones para centrarse en particularismos de orden geográfico, social, ideológico o humano. Sin ese carácter universal o, dicho de otro modo, con su base de índole particular y subjetiva actúa en una constante búsqueda de contenidos ideológicos. Esto le induce a «excitar el gesto de la inarmonía y la disparidad para proclamar su desacuerdo. Su preocupación lo muestra más bien ético. Su propósito le lleva a exceder al propio arte, a rebasarlo con la violencia de su vitalidad. No aspira a insertar —como el esteticismo— todo el arte en la vida, sino a incluir toda la vida en el arte. Tiene tal vez, como misión más urgente, denunciar al hombre sus imperfecciones. Tiene, sin duda, como pasión el hombre mismo»²².

Como podría deducirse por oposición a la actitud anterior, el arte condicionado por la *actitud esteticista* universaliza sus conceptos. Permanece fiel —a pesar de las innovaciones que pudiera introducir en él la experimentación contemporánea— a los principios culturales de la perfección y la belleza, convirtiéndolos en conceptos que se elevan sobre un plano mental que elimina, por innecesaria,

toda referencia local. Para ello crea un lenguaje de expresiones universalistas adecuadas. «El arte condicionado por la actitud esteticista tiene como pasión el propio arte. Tiene como misión universalizar fórmulas de entendimiento y símbolos culturales. Aspira a colocar el arte en la vida, a integrarlo en la sociedad. Se preocupa por su perfección y por su pureza. Es armónico y conformista con las orientaciones sociales, bajo el imperio de las cuales desarrolla un gran espíritu de coincidencia. Desde cierto punto de vista es académico»²³.

Para Sánchez Marín la unidad lograda en esta exposición se sustentaba principalmente en la abundancia de obras condicionadas por la actitud esteticista, dirigido hacia la universalidad de unas formulaciones cuyo arranque inicial no sería la diversidad de la vida directa, la pluralidad del hombre y su cambiante entorno inmediato, sino «el poso decantado y uniforme de la cultura de nuestro ámbito, o bien, voluntariamente, se han excluido aquellas obras artísticas condicionadas por la actitud vital, cuya irrupción perturbadora comprometería el sólido espíritu unitario que esta exposición se ha propuesto manifestar». El crítico señala que dicha característica se debe al criterio selectivo y que se manifestó en aspectos externos como la propia colocación de los cuadros, para lo cual no se siguió un criterio «discriminador de nacionalismos. Las salas no están ni siquiera numeradas. Se ha cuidado la entonación general y algunos —pocos— agrupamientos tendenciosos. El arte de América y España se presenta al espectador como un bloque»²⁴.

Ángel Crespo plantea esta característica de unidad dentro del certamen —«su relativa limitación y, en contrapartida, su relativa unidad»— como determinada por otros factores. Apunta que ya en la Bienal de Venecia —1962— se pudo observar lo que él y otros críticos empezaban a denominar con frecuencia como la «fatiga del informalismo» que de nuevo reaparecía en este certamen de Arte de América y España lo que podría ser la causa de ese carácter unitario de las obras predominantemente seleccionadas clasificables en esa corriente universalista que definía Sánchez Marín como

²² SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, «Arte de América y España. Comentarios sobre su unidad», *Artes* (Madrid), núm. 38 (1963), pág. 8.

²³ *Ibidem*.

²⁴ SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, «Arte de América y España», *Goya* (Madrid), núm. 54 (1963), pág. 379.

«desde cierto punto de vista, acedémico». Así pues, en palabras de Ángel Crespo, «no puede extrañar que tal artista y otros de su tendencia no estén representados en nuestra exposición, porque, naturalmente, este cansancio o fatiga ha sido advertido por bastantes más personas que habrán advertido también cosas que a mí se me han escapado. Pero, ¿y nuestros maestros informalistas?, ¿y los hombres de nuestra primera y más trascendental vanguardia?...».

Los críticos coincidían en señalar que algo estaba cambiando en el arte «tal vez más deprisa de lo que parece». Para Ángel Crespo es importante buscar una solución, nuevos caminos en el arte. Por una parte se podría reunir a los artistas más representativos de las tendencias básicas que habían dominado el panorama artístico hasta el momento y analizar posibles fuentes para el futuro próximo. O, adelantarse a reunir a los artistas que, en plena vanguardia investigadora, «se hayan despegado de los principios de aquellas tendencias básicas, tratando así de prefigurar dicho inmediato porvenir». Hay por tanto, desde su punto de vista, una doble vertiente: «la del arte actual y aquella que dicho arte está engendrando. ¿Qué aportan a ellas España y América? O mejor, ¿qué nos muestra de ellas esta exposición?...»²⁵.

Desde los organizadores se señalaba la presencia de todas las tendencias plásticas: «expresionismo figurativo, expresionismo abstracto, ingenuísmo, pop-art y nueva figuración». Un hecho enorme significativo lo constituyó la representación de obras de «la más moderna escuela que acaba de aparecer en nuestro panorama artístico» señalado desde distintos sectores de la prensa. El Pop-Art en esos momentos no pasaba de ser un experimento más en las búsquedas que se desarrollaban para sustituir a lo abstracto que ya empezaba a aburrir: «Una vez que el arte abstracto ha caído en un vicioso academicismo era necesario volver a un realismo renovado, con nuevos elementos expresivos» que fueron los que quizá desconcertaron más al público en general, no entendido en arte, que «ha aceptado de mejor grado las pinturas abstractas,

cuidadosamente trabajadas por los procedimientos tradicionales...» y al que «posiblemente no ha llegado a convencer la incorporación de nuevos materiales en las obras plásticas»²⁶.

Para Sánchez Marín, «los más interesantes se proponen una nueva figuración, un tanto revisionista» a través de la cual se podrían manifestar sus diferencias y la incomodidad con un ámbito cultural en el que imperaban unos conceptos artísticos con los que ya no se sentían identificados. Señala como destacables «en este reencuentro que los pintores estadounidenses están realizando con la figuración, sin duda cansados del informalismo que ellos, más que nadie, han mantenido en auge durante los últimos años»²⁷, posibilidades como el expresionismo de Nathan Oliveira, la «neorromántica humanización a gran escala» de Narotzky, el figurativismo insólito de James McGarrell, «entre modernista y metafísico» o las posibilidades de «Robert Rauschenberg, muy interesante, muy norteamericano, cuya pintura gris con mezcla de ampliaciones fotográficas es agitada por manchones grises o negros, manifestando su desprecio por la perfección formal».

Si bien la exposición recordaban a las Bienales Hispanoamericanas y de hecho pretendía ser su continuación, Ramón Faraldo aclaraba la diferencia entre aquellas y éste certamen: «Los organizadores pensaron que una manifestación tan vasta y tan ambiciosa no puede ni debe hacerse obligatoriamente cada dos años. Las Bienales venecianas y brasileñas, en plena decadencia, demuestran que esa movilización a plazo fijo acaba haciéndose monótona, pobre y negativa en sus resultados: el arte no da para tanto. (...) El concurso dentro de dos, cuatro o seis años, cuando interese hacerlo por circunstancias de valoración artística»²⁸.

En conjunto el interés español por los artistas hispanoamericanos fue constante como constante fue el deseo de estrechar lazos con estos países a través de todas las vías posibles. La actitud del Instituto de Cultura Hispánica fue selectiva según el momento histórico y cultural que se estuviese viviendo y siempre haciendo hincapié en el hispa-

²⁵ CRESPO PÉREZ, Ángel, «Arte de América y España», *Artes* (Madrid), 8-IV-1963, pág. 3.

²⁶ SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, art. cit., pág. 377.

²⁷ *Ibidem*, pág. 379.

²⁸ FARALDO, R. *Ya* (Madrid), 19-V-1963, pág. 7.

nismo vínculo entre España y estos pueblos «hermanos»: «Sabida es nuestra predilección por estos artistas, a los que siempre pedimos su autenticidad racial, su alejamiento de las influencias francesas, que les domina en 'obligados' viajes; su vuelta a sí mismos, ya que en el origen de sus culturas —y de

la nuestra— tienen la mejor raíz sin que tengan que pedir préstamos extraños...»²⁹.

²⁹ SÁNCHEZ CAMARGO, M. *Hoja del Lunes* (Madrid), 1-I-1962, pág. 8.

Paisaje urbano, arquitectura, forma y función en el proyecto de recuperación de una Ciudad Patrimonio de la Humanidad: La Habana Vieja

CONCHA FONTENLA SAN JUAN

INTRODUCCIÓN

La recuperación de las ciudades históricas surge en España a finales de los años 70, alentada desde reducidos sectores, vinculados a la denominada izquierda urbanística; desde entonces, se ha iniciado una lenta pero progresiva concienciación social que redundará actualmente en la revalorización y puesta en valor de estos centros neurálgicos del paisaje urbano. En Cuba, donde el protagonismo del Estado es absoluto, la recuperación de la ciudad histórica se obvia, consciente y premeditadamente, en las primeras décadas de la Revolución del 59 en pos de la regularización de desequilibrios heredados que ponen de manifiesto tanto la escasa calidad de vida de las ciudades periféricas como del campo; pero, sobre todo, La Habana Vieja, «se abandona a su suerte» al pasar a asumir el papel de símbolo de la aristocracia (criolla primero, americanizada después).

Esta situación, negativa en principio, ha convertido a La Habana en una didáctica acumulación de vestigios del pasado que, desplegados en una sucesión de calles y plazas, han llegado a la actualidad bajo la sutil pátina del tiempo pero cuyas viviendas, deterioradas lenta y sutilmente, aparecen ante nosotros, a pesar de su alto nivel de degradación, potencialmente recuperables y constituye, además, su gran diferencia con respecto a otras ciudades históricas que, en los años setenta, han sufrido las consecuencias del desarrollismo económico y la especulación inmobiliaria subsiguiente que conllevó la sustitución de elementos significativos

por arquitecturas de nuevo cuño, más modernas y rentables.

Uno de los criterios que los expertos tienen en cuenta, en el momento de realizar una incorporación al Listado de Ciudades Patrimonio de la Humanidad, es el requisito de «constituir un ejemplo eminente de asentamiento humano o de ocupación tradicional del territorio, representativo de una o varias culturas, sobre todo *cuando* sea vulnerable bajo los efectos de mutaciones». En base a este planteamiento se establece como primera línea argumental de este trabajo el conocimiento y desarrollo de La Habana Vieja, espacio simbólico por excelencia de la ciudad, y depósito testimonial de la memoria colectiva que, a lo largo del tiempo, ha modificado arquitecturas, plazas o espacios para responder a los cambios de funciones y necesidades de sus habitantes y usuarios, creando unas señas de identidad absolutamente peculiares.

La ciudad histórica se define como tal tras la superposición de etapas constructivas, sedimentos estilísticos que, en su mixtificación, alcanzan un lenguaje único e inigualable. Con objeto de conocer la evolución de las viviendas y comprender así los problemas añadidos que conlleva su restauración se esbozan, siguiendo un orden cronológico, las funciones desempeñadas por esta ciudad que, terciaria desde su fundación, ha multiplicado los espacios de habitabilidad disponibles en sus edificios hasta niveles insospechados. Este hacinamiento en el centro histórico surge en el siglo XIX debido a la ocupación de los esclavos liberados, tras el éxodo de la burguesía o aristocracia criolla a la colina del Cerro

o al Vedado, y el arrendamiento de habitaciones o viviendas; situación que, heredada por la Revolución, se ha visto agravada en un segundo abandono de la ciudad por la burguesía en el año 1959 y su ocupación por un proletariado que accedía a estas viviendas como derecho revolucionario.

En 1981 la Oficina del Historiador recibe la primera dotación económica del Estado junto con la responsabilidad de su correcta inversión para la recuperación de una ciudad que, al año siguiente es incluida en la lista de Ciudades Patrimonio de la Humanidad y que corría el riesgo inminente de «limpieza» y «modernización». La opinión de no pocos políticos y militares giraba en torno a esta idea que, avalada por las profecías de los urbanistas teóricos de la primera mitad del siglo, consideraba que la solución más racional para La Habana Vieja consistía en la eliminación de los tugurios y manzanas deterioradas con objeto de planificar nuevamente la ciudad y construir viviendas dignas. Finalmente, se plantea el análisis de los criterios del Plan Maestro, desde las actuaciones desde un primer bloque de obras centradas en la Plaza de Armas, Plaza Vieja y calles comerciales que parten de ellas: Oficinas, Mercaderes, Obra Pía y cuya utilización es fundamentalmente turística o cultural, así como las medidas de tipo social emprendidas paralelamente. En la restauración de la Plaza Vieja se inicia un tipo de trabajo que continúa en el Barrio de San Isidro y contempla la inserción del ciudadano en un proceso de recuperación de una ciudad histórica con la que se siente identificado. El objetivo final es satisfacer las necesidades de los ciudadanos, sin obviar el potencial económico que supone el turismo; sobre todo, teniendo en cuenta la libertad de gestión ejercida por el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal, y su posibilidad de reinvertir los beneficios de este sector en la recuperación de nuevas calles y viviendas, y teniendo en cuenta asimismo que estamos hablando de un territorio que recibe el 90% de los turistas que llegan a Cuba.

HACIENDO UN POCO DE HISTORIA...

LA CIUDAD PREHISPÁNICA Y LAS APORTACIONES DE LA METRÓPOLI

El carácter simbólico que conlleva la fundación de una ciudad se concreta una vez comprobada la

idoneidad de su emplazamiento. Así, el convencimiento casi místico de que la búsqueda de la *tierra profetizada* debía continuarse hacia el oeste, contribuye a ratificar la definitiva y privilegiada situación geográfica de San Cristóbal de La Habana, capital de facto desde 1519 aunque se reconoce como tal hasta 1607. La Habana se convierte, prácticamente desde su fundación, en una *ciudad de servicios*, en una estación de tránsito entre las colonias de la Tierra Firme y la metrópoli: su población¹, formada por indígenas, negros, mulatos e hispanos, proporciona alojamiento y manutención a los marineros, de la reparación de los navíos y del abastecimiento de las tropas para el largo viaje de regreso así como del suministro de instrumentos de navegación, la vigilancia de las zonas marítimas, la custodia de los tesoros reales, o la construcción de la zanja de abastecimiento de agua, edificaciones urbanas, castillos, fortalezas y murallas. Se sientan así las bases para la formación de una oligarquía local que, a partir del siglo XVIII, cambia por completo la estructura social preestablecida.

FORTIFICACIÓN DE LA CIUDAD Y CONSTRUCCIÓN DEL RECINTO AMURALLADO

La protección de las riquezas procedentes de México o Perú provoca la necesidad de fortificar la ciudad; por ello, los monumentos más importantes, desde el punto de vista constructivo, fueron las majestuosas fortalezas levantadas, a partir del siglo XVI a la entrada del puerto que, se convierte en punto de mira de los piratas tanto por su privilegiada situación geográfica como por los tesoros acumulados. La fortificación de la ciudad se inicia en 1555², con la construcción del Castillo de La Real Fuerza, seguido de las obras en los castillos de San Salvador de la Punta, los Tres Reyes de El Morro y San Salvador de La Cabaña, tarea que se prolonga algo más de dos siglos. Estas for-

¹ En el padrón de La Habana de 1582 se especifica que la población de la villa ronda los 5.000 habitantes: unos 150 vecinos, unos 200 maestros, oficiales, aprendices y peones, alrededor de 2.000 indios, y una cantidad aproximadamente igual de negros y mulatos, esclavos y libres.

² Se comprueba la fragilidad de las defensas con el ataque del pirata Jacques de Sores.

talezas poseen una importancia decisiva para el desarrollo arquitectónico de la urbe ya que introducen el lenguaje renacentista en la isla de la mano de ingenieros y arquitectos, así como constructores y artesanos de diferentes oficios que, además de realizar su labor, elevan el bajo nivel profesional de los trabajadores locales.

LA ARQUITECTURA COLONIAL

Los bohíos, viviendas de los primeros pobladores de la isla, dada su perfecta adaptación al medio, todavía se conservan actualmente en determinadas zonas agrícolas; si bien, esta arquitectura provisional ha sido sustituida por un tipo de construcción más consistente: muro de mampostería, revestido con mortero de cal y una estructura de madera que sirve de apoyo a una cubierta de palma. La casa de una planta se convierte en la solución del primer periodo colonial que puede tener o no zaguán de acceso. La arquitectura doméstica colonial evoluciona hacia una tipología organizada alrededor de un patio central, de tradición medieval, que supone la transición del plano primitivo de espacio único a una distribución cada vez más compleja, diseñada para un tipo de vida basado en el autoabastecimiento. La inicial escasez de vanos en la primera planta reviste un carácter defensivo. Las habitaciones de la planta baja, distribuidas en torno al patio central, se destinan a almacenes, oficinas y otros servicios relacionados con el negocio familiar, mientras que las habitaciones de los criados y los establos se sitúan en la parte posterior. Una gran escalera comunica este espacio con la primera planta en donde se ubican las dependencias familiares.

CONSECUENCIAS DE LA OCUPACIÓN BRITÁNICA Y EVOLUCIÓN TIPOLOGICA DE LA VIVIENDA COLONIAL

La toma de La Habana por los ingleses en 1762 conlleva la ruptura temporal del monopolio comercial español y pone de manifiesto la posibilidad de la participación cubana en la economía internacional que se materializa en la conversión de la isla como colonia de servicios además de principal productora mundial de azúcar. Cuando se recupera el territorio, el gobierno colonial acepta este régimen de li-

bertad comercial que coincide con la progresiva liberalización del comercio entre España y sus colonias americanas y la desaparición del sistema de flotas. El puerto de La Habana pierde su papel de estación de tránsito para convertirse en centro de exportación de materias primas. La composición social cambia totalmente con la importación masiva de esclavos para servicio de la clase dominante, los criollos, convertidos en hacendados terratenientes³. A partir de este momento, la ciudad adopta un nuevo perfil marcado por intereses económicos que se mezclan con otros de tipo étnico, cultural y político. Tras el regreso del poder español a La Habana, el Marqués de la Torre emprende la política urbanística más ambiciosa de toda la época colonial. Es la primera vez que se concibe la ciudad histórica como un conjunto integrado: se urbaniza la Plaza de Armas y se introducen mejoras como el alumbrado público o la pavimentación de aceras.

El auge económico conlleva la inmigración a la ciudad de artesanos especializados —modistos, sastres, ebanistas, joyeros y cocineros— de distintos países que se establecen en pequeñas tiendas exclusivas donde la alta sociedad cubana puede adquirir productos suntuarios al tiempo que abandona los mercados públicos, produciéndose así una especialización comercial de las distintas calles. Los deseos de modernización y planificación urbanística continúan durante el mandato del capitán general Tacón (1834-1838); se desbordan los límites marcados por la muralla de la ciudad histórica y se configura un paisaje urbano codificado como la alineación de las fachadas mediante la cadencia rítmica marcada por los soportales.

En paralelo a esta remodelación urbana se produce un enriquecimiento de la casona palaciega colonial, que evidencia el nuevo *status* económico y social de la oligarquía criolla. A pesar de las aparentes analogías con la tipología ya señalada se detectan cambios tanto estéticos como funcionales: así, los imponentes portales evidencian la riqueza de sus dueños, por sus proporciones y ornamentación, adoptando la impronta de un pseudo-barroco acriollado que se manifiesta en las complejas molduras de las portadas y en los arcos de los zaguanes. Se incluyen elementos mudéjares como re-

³ Alrededor del año 1840, época del apogeo de la producción azucarera, había más de 400.000 esclavos, que suponían aproximadamente la mitad de la población total de la isla.

jas de madera torneadas, balcones colgantes y, en el interior de la casa, se incorporan alfarjes de madera, puertas entabladas y decorativos baldosines de cerámica en el suelo. Por lo que se refiere a la distribución espacial, en el entresuelo y una vez atravesado el zaguán, se disponen las habitaciones de esclavos y criados, las cocheras y caballerizas; se alquilan, en algunos casos, dependencias para vivienda o comercio, lo cual provoca la progresiva compartimentación en planta, alcanzando límites insospechados en el futuro. Se accede a las dependencias familiares o piso noble a través de una escalera monumental. El patio central se dota de galerías perimetrales. Las antiguas fachadas coloniales en las que predominaban los macizos sobre los vanos, se abren en la planta baja para ofrecer la mercancía a los transeúntes y así, las columnas de fundición y puertas metálicas reemplazan a los antiguos muros. Las ventanas se cierran con arcos de medio punto adornados con cristalerías coloreadas que se convierten en uno de los elementos más típicos de la arquitectura colonial cubana. Colores como el añil, ocre o rosa completan la peculiar «colonial» imagen de la ciudad. En paralelo con este proceso urbanístico, desde principios del siglo XIX las familias cubanas influyentes se desplazan desde el centro histórico a las afueras de la ciudad en busca de condiciones de vida más saludables y se inicia su desplazamiento hacia los nuevos barrios de El Cerro y El Vedado.

Las casas señoriales del centro histórico se convierten en casas vecinales denominadas *cuarterías* que proliferan desde mediados de siglo, dando lugar a un fenómeno típico de especulación que lleva consigo su fragmentación en pequeños cuartos que se alquilan a las familias más modestas, ocasionando gran número de modificaciones respecto a sus primitivas condiciones espaciales y constructivas. Surge también el curioso fenómeno de la construcción de nuevos edificios, denominados solares o *ciudadelas*, que siguiendo la tipología de la casona palaciega son edificadas con la exclusiva finalidad de su alquiler; se trata de pequeñas viviendas, en torno a un patio central en el que se ubican unos aseos colectivos.

LA HABANA REPUBLICANA

El estallido de la guerra de la Independencia de 1868 marca el principio del fin del período colo-

nial español que finaliza treinta y cinco años más tarde. Cuba logra su anhelada independencia pero el Tratado de París de 1898 designa al gobierno norteamericano como supervisor de la transición y así los cubanos asisten a la ocupación del ejército estadounidense ya que no alcanza la independencia real hasta 1902. La guerra arruina a la aristocracia criolla, que es sustituida por una oligarquía de empresarios y comerciantes con amplios intereses financieros en Estados Unidos. Este hecho, unido a la instalación en la isla de miles de ciudadanos norteamericanos y al control de la producción y del mercado azucarero por este país, suponen la casi total dependencia de su economía respecto a los intereses norteamericanos, lo que se traduce asimismo en una marcada influencia cultural. En esta etapa se construyen edificaciones destinadas a la instalación de compañías de capital extranjero que, por su factura neoclásica, neohistoricista y neocolonial, contrastan con la genuina arquitectura colonial. La concentración de bancos, compañías aseguradoras y despachos mercantiles que se produce en calles como Obispo o Aguiar, vale a estas arterias el sobrenombre de Wall Street.

Desde los años veinte —y con un evidente retraso sobre los centros artísticos europeos— se introducen nuevos lenguajes arquitectónicos que enriquecen el aspecto multiestilístico de la ciudad. Los encargos de comerciantes españoles enriquecidos insertan en la trama urbana un *Art Nouveau* pasado por el tamiz del peculiar Modernismo catalán.

El auge del comercio con los Estados Unidos incrementa la actividad portuaria y, con ella, la función habitacional inicial es paulatinamente sustituida por estructuras propias del sector terciario, consolidándose la instalación de comercios especializados —mayoristas en la calle Muralla y minoristas en la calle Oficios— al tiempo que la progresiva depreciación del sector residencial provoca la transformación de las tipologías domésticas a almacén en su planta baja. La Habana Vieja, abandonada por las clases privilegiadas, modificada su estructura social y ocupacional, sufre así una degradación progresiva de sus espacios, que conllevan la amenaza del diseño de sofisticados planeamientos urbanísticos que modernicen la ciudad histórica. Sin embargo, en paralelo con este proceso, la intelectualidad habanera inicia la reivindicación de estos espacios urbanos, producto de la acumulación de vivencias, huellas materializadas en pie-

dra, códigos o símbolos icónicos que configuran un «todo», una identidad propia y perfectamente equilibrada, a pesar de la diversidad de las propuestas. Entre las primeras actuaciones públicas de reinvindicación del patrimonio heredado cabe destacar la adoptada en el año 1923 por un grupo de arquitectos e intelectuales, conocida como la Protesta de los Trece y encabezada por Emilio Roig Leuchsering, con motivo de la adquisición estatal del Convento de Santa Clara para su reutilización como Secretaría de Obras Públicas y la dura intervención realizada para llevar a cabo este inadecuado cambio de función.

LA HABANA REVOLUCIONARIA

Cuando el 1 de enero de 1959 Fidel Castro toma el poder, el gobierno revolucionario con objeto de equilibrar el binomio campo-ciudad y evitar la concentración de actividades en La Habana, se vuelca en el desarrollo de la producción agroindustrial. Se nacionalizan la industria, la banca y las grandes plantaciones, se confiscan las propiedades extranjeras. Las propuestas de la Revolución condenan, asimismo, el turismo que pasa a ser considerado como un símbolo imperialista y de este modo, al tiempo que se confiscan la mayoría de los hoteles transformados para otros fines, se limita una posible forma de ingresos económicos. Los pocos burgueses que todavía residen en La Habana Vieja abandonan la ciudad y el país; de este modo, a partir de 1961 se lleva a cabo otra migración masiva al centro histórico, marcada en esta ocasión por el hecho de que los nuevos pobladores son campesinos procedentes de las provincias de Oriente, desarraigados geográfica y culturalmente y sin hábitos urbanos de vida. Por otro lado, la Ley de Reforma Urbana al considerar que las *cuarterías* y solares de la Habana Vieja son inadecuadas convierte a sus arrendatarios en usufructuarios gratuitos.

Este nuevo *status* legal, el crecimiento familiar y la emigración masiva hacia la capital hacen que, en las habitaciones de las casas señoriales donde antes sólo se permitía la residencia a una o dos personas, se instalen familias completas. Se generaliza así la construcción de *barbacoas*, entrepisos que aprovechando la altura de las viviendas duplican el área de habitabilidad con tabiques efímeros. Los aseos comunes, ubicados inicialmente en el patio

central, se sustituyen por baños y cocinas para cada familia que los construyen con sus propios recursos y sin orientación técnica, ocupándose para este uso patios y galerías.

Se produce así un auténtico proceso de tugurización de la ciudad, que acarrea graves problemas como falta de ventilación y soleamiento y la sobrecarga de estructuras que, unidos a la falta de mantenimiento, provocan un acelerado deterioro de la ciudad histórica. Bien es cierto que si esta situación no fue originada por la Revolución, la exención de alquileres y el olvido sistemático de La Habana Vieja por la necesidad de invertir en el campo y las connotaciones burguesas que se le atribuyeron, hace que la situación, lejos de solucionarse, se agrave en esta etapa de manera alarmante. A pesar de esta situación, el gobierno crea la Comisión Nacional de Monumentos, de la que dependen las Comisiones Provinciales y las Subcomisiones Regionales y se adoptan diversas medidas de protección, aplicadas exclusivamente a casos puntuales. Una vez reconocido su valor documental, se inicia una investigación sistemática del patrimonio cultural que contempla la utilización de los monumentos y se estudian las posibilidades concretas de cada uno de ellos para que las funciones a las que son destinados sean las adecuadas. La rentabilización social del patrimonio es, pues, una de preocupaciones planteadas.

La revolución aborda, hasta los años ochenta, la restauración de La Habana Vieja con la elaboración de un plan de trabajo que abarca la recuperación de los tres centros más importantes de la ciudad: la Plaza de Armas, la Plaza de San Francisco y la Plaza de la Catedral. La dirección de las obras se encarga a la Sección de Monumentos, creada especialmente por el Ministerio de la Construcción para realizar el plan propuesto por la Comisión Nacional de Monumentos. En la Plaza de Armas, además de la dotación de fuentes, adecuación de la jardinería e iluminación, se retorna y cuestiona la rehabilitación del Castillo de la Fuerza, iniciada en el año 1958 para tratar de devolver al edificio su forma primitiva, para convertirlo en el actual Museo cuyos espacios habían sido parcialmente remodelados. En el Palacio del Segundo Cabo se ubica la sede de la citada Comisión⁴.

⁴ LÓPEZ, Fernando. «Labor de restauración realizada por la Comisión Nacional de Monumentos durante el año 1963» en *Arquitectura*, Cuba, 1964, págs. 7-17.

LA RESTAURACIÓN DE LA HABANA VIEJA

La Oficina del Historiador de la Ciudad fue creada en 1938 bajo la dirección del citado Emilio Roig Leushenring, quien inicia una importante labor de divulgación del patrimonio cultural de La Habana Vieja. Museos, exposiciones, bibliotecas, archivos, publicaciones, la organización de congresos y conferencias contribuyen a crear los fundamentos teóricos que servirán para estimular la sensibilización social sobre el valor de la ciudad histórica y, en consecuencia, de la responsabilidad de su conservación. Esta labor es continuada, y profusamente ampliada, por su discípulo Eusebio Leal Spengler, actual historiador de la ciudad. Este cargo, sin paralelo en nuestro país, corresponde a la evolución de las tareas desempeñadas por el tradicional cronista de las villas fundadas por la corona de Castilla, al que se asignaba el papel de guardián de la memoria social de la historia y custodio de las actas del Cabildo.

En 1977 se promulga la Ley de Monumentos Históricos, Arquitectónicos y Arqueológicos que establece la creación de la Comisión para Monumentos, Edificios y Lugares Históricos y Artísticos de La Habana, lo que supone, en cierto modo la superación de la identificación de la ciudad como símbolo del capitalismo prerrevolucionario, confirmada por la dotación de fondos a la Oficina del Historiador en 1981. Esta inicial provisión de fondos estatales para iniciar la restauración del Centro Histórico y con ella la responsabilidad de gestionar las posibles inversiones, recae sobre el Historiador de la Ciudad Eusebio Leal quien, además, supervisa la restauración de obras puntuales como el Palacio de los Capitanes Generales⁵, edificio que albergaba la propia sede de la Oficina. De este modo, se inicia un tipo de gestión cultural, arriesgada, imaginativa y, a pesar de la escasez de recursos disponibles, con unas posibilidades de desarrollo no sólo sorprendentes sino difíciles de reproducir en otros lugares. Para ello, se crea la Empresa de Restauración de Monumentos y el Taller de Arquitectura y se elabora el Plan de restauración del centro histórico. En 1982 la UNESCO deter-

mina la declaración de La Habana Vieja como Ciudad Patrimonio de la Humanidad y en ese mismo año se crea el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, el CENCREM, con el fin de servir de guía metodológica para la restauración.

A principio de los años noventa, dentro del Convenio de colaboración entre la Agencia Española de Cooperación Iberoamericana y la Oficina del Historiador, se funda la Escuela Taller *Gaspar Melchor de Jovellanos* con objeto de rescatar oficios, prácticamente perdidos, pero necesarios para la restauración. Esta nueva década se inicia con graves problemas económicos derivados de la desintegración del Bloque Socialista, coyuntura que interrumpe las ayudas que, procedentes de la Unión Soviética, habían colaborado estrechamente al desarrollo de la Cuba revolucionaria. Esta situación provoca una crisis económica y de aislamiento que el Estado denomina «Período Especial en Tiempo de Paz» y en él la obtención de materiales para la rehabilitación resulta casi imposible ya que depende exclusivamente de la importación; circunstancia que, además de incrementar los costes de los proyectos, ralentiza su ejecución, llegando incluso a su paralización en ciertas ocasiones.

En medio de esta grave situación Eusebio Leal Spengler propone al Consejo de Estado un plan de carácter autogestionario para detener la destrucción que amenazaba la ciudad e iniciar su proceso de recuperación sistemática. Esta propuesta —considerada irrealizable por ciertos sectores del *establishment revolucionario*— se evalúa como única alternativa posible ante la inexistencia del soporte económico necesario para garantizar el coste de las labores de restauración. El propio Fidel Castro demuestra tal confianza en el plan presentado, que el 30 de octubre de 1993 se publica el Decreto Ley 143 en el que se otorgan a la Oficina del Historiador de la Ciudad las amplias facultades solicitadas por Leal.

Para llevar a cabo esta compleja labor, se reestructura la Oficina del Historiador. A la Empresa de Restauración de Monumentos y al Taller de Arquitectura, creados en 1981 tras la primera transferencia de presupuesto, se añade la Compañía HABAGUANEX, encargada de administrar el sistema hostelero y comercial, así como otras inversiones consideradas rentables para la autofinanciación del territorio. Así se inicia la rehabilitación de

⁵ En 1968 Eusebio Leal asume la responsabilidad de las obras de la Fortaleza de San Carlos de la Cabaña y los Tres Reyes de El Morro.

edificios públicos para nuevas funciones comerciales y administrativas, y se crea un sistema de tiendas en la tradicional arteria comercial de la calle Obispo, así como dependencias para rescatar elementos tradicionales de manufacturas, artes aplicadas y servicios especializados como restauración de vitrales, relojería o encuadernación.

La Oficina del Historiador ha sido autorizada para cobrar impuestos a las entidades radicadas en el territorio y a los trabajadores por cuenta propia que ejercen actividades comerciales en la zona. Los fondos generados y los que recibe la oficina como contribución de donantes, incluyendo entidades internacionales y organizaciones no gubernamentales, incrementan su capacidad para llevar a cabo nuevas iniciativas. A pesar de que en el año 1995 el Centro Histórico fue declarado Zona de alta significación para el Turismo, Eusebio Leal afirma constantemente que en La Habana Viena no se trabaja exclusivamente para el turismo. Admite la enorme repercusión económica que tiene sector al que pretende controlar, reduciendo el impacto que produce el turismo masivo, no ya en la conservación de los monumentos sino en los hábitos y costumbres de la población, y potenciando el interés por un segmento turístico de un nivel cultural que le permita apreciar los valores de la ciudad.

A partir del Decreto de Consejo de Estado se centralizan las actuaciones siguiendo las líneas de trabajo del *Plan Maestro de Revitalización Integral de la Habana Vieja*⁶ que, redactado por un equipo interdisciplinar en diciembre de 1994, se coordinan desde la Oficina del Historiador de la Ciudad. La recopilación y sistematización de los trabajos de investigación, inventario y catalogación dispersos fue una de las primeras preocupaciones en la elaboración del Plan Maestro. Tomando como modelo de inventario la propuesta presentada por el CENCREM en el que a cada bien inventariado se le asigna un número de identificación, se realiza un levantamiento fotográfico y un análisis del deterioro y las transformaciones sufridas. La finalidad de esta tarea, además de formar parte de la realización del Catálogo de Monumentos, es la de servir de soporte inicial al trabajo de

rehabilitación y como elemento fundamental de análisis para los estudios de viabilidad económica. Uno de los objetivos principales que se persigue a través de este trabajo es el de evitar la musealización del Centro Histórico de la ciudad, garantizando las funciones de residencia tradicionales además de la promoción de instalaciones turísticas, comerciales o de servicios. Éste es uno de los puntos de este proyecto global que resulta más cuestionable ya que, hasta el momento, la mayor parte de los proyectos realizados tienen como finalidad prioritaria la recuperación de monumentos para usos culturales —fortalezas, conventos y edificios religiosos—, la utilización de edificios singulares para actividades de tipo social, o la rehabilitación de grandes mansiones coloniales y antiguas instalaciones hoteleras con fines turísticos.

Por el contrario, son todavía minoritarias y puntuales las obras de adecuación de *cuarterías* y solares o la eliminación de las inhabitables barbacoas, debido a los problemas de ubicación temporal o definitiva de sus habitantes que conllevan este tipo de intervenciones.

Mediante la integración de las actuaciones arquitectónicas y urbanísticas se trata de lograr la rehabilitación integral del territorio a través de la mejora de diversas infraestructuras urbanas. Así aunque se han llevado a cabo importantes mejoras en el abastecimiento de agua potable a las viviendas, aunque todavía está apartado requiera modificaciones importantes ya que, al menos, una tercera parte de ellas no recibe agua y la situación de los aseos, sobre todo en las *cuarterías*, es nefasta. En la parte norte de la ciudad el cableado aéreo del alumbrado público se ha sustituido por instalaciones subterráneas, pese a que en la mayor parte del territorio urbano se mantengan las antiguas instalaciones. La mayor preocupación actual se centra en solucionar los problemas de alcantarillado y la evacuación de las aguas pluviales. Sin embargo, la reactivación de las actividades comerciales y hoteleras tras la rehabilitación, al igual que la revalorización de la ciudad llevada a cabo por la Oficina del Historiador de la ciudad a través de programas de difusión en televisión y radio, a través de cursos y conferencias, o mediante la creación de nuevos puestos de trabajo relacionados con el sector turístico ha potenciado la sensibilización social y revalorizado el territorio. Los habitantes manifiestan el orgullo de vivir en la zona más prestigiada

⁶ LEAL SPENGLER, Eusebio. «Viaje a la memoria. Apuntes para un acercamiento a La Habana Vieja» COAVN, Pamplona, 1996.

de la ciudad, pese al mal estado de sus viviendas, de la falta de higiene comunal, de las dificultades del abastecimiento de aguas y electricidad o del estado precario de las calzadas. Esta situación hace francamente difícil una planificación racional de las actuaciones.

La Habana Vieja es y ha sido, desde su configuración una ciudad de servicios y desde mediados del siglo XVIII, momento en el que integra

en la economía mundial, inicia un camino que la conduce inevitablemente a la fragmentación de sus viviendas que, si bien, no revisten las condiciones de salubridad indispensables para la vida han contribuido a consolidar un tipo de poblamiento mixtificado y bullicioso que constituye, en buena medida, uno de los valores más atractivos de esta ciudad y casi podría decirse que conforman su esencia.

Colón en sus pedestales

MANUEL GARCÍA GUATAS

Pocos monumentos han alcanzado tanta unanimidad en los acuerdos de su dedicación y construcción a lo largo de los siglos XIX y XX como los levantados a Cristóbal Colón en las nuevas naciones americanas, en España e Italia. No cabe duda que el descubrimiento de América ha sido el acontecimiento más trascendental de la historia de España y también para la mayoría de estas naciones, a la misma altura que los libertadores y héroes de su independencia de la metrópoli. Sin embargo, hoy día apenas suscitan interés, pues en la mayoría de las guías artísticas o turísticas de las ciudades con monumentos colombinos ni se les cita siquiera.

No disponemos por ahora de un catálogo de todos ellos, pero han sido muchos y de pretensiones y resultados monumentales en casi todos los lugares. La mayoría fueron erigidos para los espacios más relevantes de las capitales y ciudades de ambos lados del Atlántico. En algunas, los monumentos a Colón aparecen relacionados con el progreso y las nuevas comunicaciones que representaba el ferrocarril (Panamá y México), o están colocados en las proximidades de sus estaciones, como en Génova, en la plaza *Acquaverde*, frente a la *Stazione Principe* y al puerto, o junto a la del Norte en Valladolid.

Pero antes de fijarnos en sus aspectos formales e iconográficos, conviene conocer las circunstancias políticas que los propiciaron en cada país o ciudad y los conceptos historicistas y culturales que manejaron promotores, artistas, asesores o articulistas y configuraron cada proyecto.

También es interesante aproximarnos desde la perspectiva histórica a los promotores de estos monumentos, que en la mayor parte fueron iniciativa de asociaciones e instituciones políticas. Pero hubo algunos que se debieron al impulso o mecenazgo de prohombres benefactores.

Estrechamente vinculado a estas decisiones de los promotores, se puso en marcha en cada monumento de las naciones americanas un sistema de encargos a los artistas (escultor para las efigies y arquitecto para los pedestales) mediante concurso internacional o designación personal.

Es significativo que la mayoría los realizaron escultores italianos, especializados en monumentos históricos y en la talla del mármol, que trabajaban en Génova o Roma, como el renombrado Vincenzo Vela (para el de la ciudad de Colón en Panamá), Salvatore Revelli (para Lima), Achille Canessa (para el de San Juan de Puerto Rico), Cesare Sighinolfi (que trabaja en Bogotá desde 1884), Arnaldo Zocchi (para el de Buenos Aires), etc.

En gran medida se debió esta selección a la iniciativa de las muy activas comunidades de emigrantes italianos que decidieron pagar por suscripción y regalar a sus nuevas patrias de adopción monumentos, algunos de grandes dimensiones, a su célebre compatriota navegante y precursor. Por ejemplo, el que costearon los italianos que vivían en el estado de Pensilvania para la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, o los de Nueva York en 1892 y algunos años después, los residentes en Argentina para el monumento de Buenos Aires. Sólo tres, de los que comentaré a continuación,

recayeron en los escultores españoles José Piquer, Jerónimo Suñol y Antonio Coll, y uno le fue encargado al escultor francés Charles Cordier. En las naciones donde estaba consolidada una tradición artística autóctona, como México y Venezuela, los encargos se harán a artistas nacionales.

El trabajo que ahora presento se circunscribe, obligadamente, a monumentos conocidos *in situ* o a obras que tienen alguna relación con ellos por la referencia de copia y original, por proximidad cronológica o por otras coincidencias formales y compositivas¹.

LOS PRIMEROS MONUMENTOS A COLÓN

Es muy interesante desde la perspectiva histórica conocer cuándo y por qué se erigieron los más antiguos monumentos al gran descubridor.

De entrada, se deben establecer dos épocas principales de edificación de estos memoriales colombinos en espacios urbanos.

Una muy temprana en la década de 1860-70 y otra en torno a los años del IV centenario. Consisten los primeros en estatuas sobre pedestales sencillos, en forma de paralelepípedo, con relieves de escenas alusivas a su biografía o alegorías, de efectos más pictóricos que de mucho bulto.

Si comparamos algunas de estas estatuas de Colón con los monumentos que se construirán décadas después bajo los fastos culturales de la celebración del IV centenario de 1892, podemos establecer una primera característica que es la de su sobriedad y ausencia de énfasis retórico en la estatua y en el pedestal.

Estos, los más antiguos de América, que he elegido como ejemplos significativos, fueron erigidos

además por motivos diferentes y hasta personales de sus promotores, que no tenían que justificar la gesta del célebre navegante ni la epopeya del Descubrimiento. Por eso presentan una imagen de Colón más humana y humanista e incluso religiosa.

Seguramente el monumento público más antiguo que se levantó en América y en Europa fue el que se inauguró el 3 de agosto de 1860 en la escultórica y recién reformada Alameda de los Descalzos en Lima.

Aunque poco después será trasladado a la entrada del nuevo palacio de la Exposición y más tarde al cercano paseo de Colón, es una pieza escultórica que por sus proporciones y refinada ejecución tan italiana encajaba mejor en el entorno de las esculturas clásicas de la señorial Alameda².

Efectivamente, escultura y pedestal fueron realizados en mármol de Carrara y en Génova por el malogrado Salvatore Revelli (probablemente su obra póstuma), quien por esos mismos años colaboraba en uno de los relieves del pedestal del monumento a Colón que se estaba esculpiendo en Génova pocos años antes de llegar la fecha del centenario de su nacimiento, pero se retrasará tanto su ejecución que no será inaugurado hasta dos años después del de Lima.

La imagen y atuendo de este monumento público de Colón en Lima resulta ser como la de sus coetáneos más antiguos la más humanista y diferenciada de los monumentos posteriores del centenario.

Fijar la iconografía y vestimenta que habría usado el célebre navegante había preocupado mucho en Génova y en Madrid. El erudito romántico Valentín Carderera recibirá el encargo de la Real Academia de la Historia de elaborar un informe, presentado en 1847 (que convirtió en una exhaustiva investigación) sobre los retratos colombinos existentes en España, Europa y América, para atender a la solicitud que había hecho la capital genovesa a través del cónsul español para dedicarle un monumento³.

¹ Para una aproximación a los principales monumentos públicos colombinos, véase: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo y GUTIÉRREZ, Ramón (coords.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1997, págs. 113-118.

Agradezco a la Dra. Ana María González Mafud, rectora del Instituto Superior de Arte de La Habana, a Ramón-Darío Molinary, presidente de la Casa de Puerto Rico en España y al Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales las informaciones documentales que me han proporcionado respectivamente sobre los monumentos de Cárdenas, de Mayagüez y Buenos Aires, así como otras referencias bibliográficas de monumentos colombinos en Sudamérica que me ha facilitado el Dr. Gutiérrez Viñuales, de las que hago uso con creces en este trabajo.

² CASTRILLÓN-VIZCARRA, Alfonso. «Escultura monumental y funeraria en Lima», en *Escultura en Perú*. Banco de Crédito del Perú, 1991, págs. 330, 331 y 333; CUBILLAS SORIANO, Margarita: *Lima. Monumento histórico*. Lima, edición de la autora, 1996, pág. 63.

³ CARDERERA, Valentín. *Informe sobre los retratos de Cristóbal Colón, su traje y escudo de armas leído a la Real Academia de la Historia*. Imprenta de la Real Academia de la Historia, vol. VIII, 1852, págs. 5-29. Lo había presentado el 20 de noviembre de 1847.

Va tocado con una gorra adornada con plumas y vestido con rico traje y una amplia capa que concentra en sus pliegues todo el efecto y ritmo escultórico de la imagen. Coincide en parte con el atuendo talar de la estatua de Colón que otro italiano, Arnaldo Zocchi, esculpirá bastantes años después.

Colón aparece acompañado de la figura semiarrodillada a su lado derecho, que muestra con gesto protector, de una india con una cruz en su mano derecha y rechazando con la otra una de las flechas de su carcaj. Una alegoría, por tanto, de la cristianización de América.

La exquisita ejecución de los relieves ornamentales del pedestal evocan en territorio tan alejado la sólida tradición escultórica italiana del academicismo del siglo XIX.

Pero esta composición de Colón coincidiría, como ha señalado Gutiérrez Viñuales, con la de su monumento en la citada plaza *Acquaverde* de Génova, que es del que —de ser así— tomaría el modelo Revelli.

Hizo fortuna, pues volvemos a encontrarla en otros dos monumentos de esta década de 1860, ambos en dos ciudades estratégicas del golfo del Caribe.

En la nueva ciudad de Colón, en la actual Panamá, se colocó una estatua que representa al navegante en una composición iconográfica bastante parecida a la de Lima, aunque destocado y con la figura de la india inclinada a su costado. Se sabe que fue modelada en Italia por Vincenzo Vela, uno de los escultores más considerados entonces en Europa, y fundida en bronce. Llegó hasta aquí para ser colocada en la parte de la población donde se había instalado una influyente colonia francesa. Por eso se entiende que fuera un regalo político de la emperatriz Victoria Eugenia a la república de Colombia en 1866, para respaldar los poderosos intereses económicos de Francia en la construcción del ferrocarril del istmo, que desembocarán una década después en la concesión de los derechos para la construcción del famoso canal.

También se observan parecidas coincidencias iconográficas, aunque no tanto formales ni de indumentaria, en el monumento que se alza en el centro de la plaza de la Aduana en Cartagena de Indias. Colón va vestido con tabardo, tiene a su derecha una india en cuclillas, mientras que a la izquierda sostiene una enorme ancla. Pero no dis-

pongo por ahora de más información sobre la génesis y autor de este monumento en la histórica ciudad de Colombia.

Una motivación y sistema de encargo diferentes presidieron la colocación del primer monumento a Colón en el territorio de soberanía española de Cuba.

Según parece, fue el primer monumento que se le dedicó en la isla y se alzó en la plaza principal (llamada entonces del Recreo de Isabel II) de la villa de Cárdenas. La iniciativa partió del letrado José Zabala, que fue secundado entusiásticamente por sus conciudadanos.

Enviaron a España dos notables para gestionar el encargo del monumento, para el que eligieron al artista José Piquer, a la sazón escultor de Cámara. Modeló la estatua en Madrid, pero se fundiría en bronce en Marsella. Se inauguró con un solemne acto cívico en Cárdenas el 26 de diciembre de 1862. Para el acto la famosa poetisa y esposa del gobernador militar de la ciudad, Gertrudis Gómez de Avellaneda, compuso una oda a Colón.

Su figura presenta un mayor parecido con la efigie que en lo sucesivo se seguirá en la estatuaria monumental, tomada probablemente de la pintura de historia española que desde 1852 venía representando y exhibiendo en los certámenes de las Exposiciones Nacionales los episodios más anecdóticos de la biografía de Cristóbal Colón⁴. Pero el académico Piquer le dio un sesgo alegórico a su efigie por el doble gesto de sus manos al desvelar con la izquierda el globo terráqueo a sus pies y señalar con la derecha el destino del nuevo mundo. Esta alegoría se complementa con la representación de la Fe en el relieve delantero del pedestal⁵.

⁴ REYERO, Carlos. *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, págs. 267-297. También en Italia la pintura de historia trató, pero con adversa intención hacia España, algún pasaje de la biografía de Colón, como en el cuadro del pintor Niccolò Baravino: «Cristóbal Colón ridiculizado por los doctores de Salamanca» (Galería Orsini de Génova).

⁵ ZAMBRANA, Antonio. *Folleto descriptivo de las fiestas conmemorativas efectuadas en Cárdenas el 26 de diciembre de 1862 para desvelar la estatua de Colón de aquella ciudad*. Habana, 1862. PORTELL VILÁ, Herminio. *Historia de Cárdenas*. La Habana, Talleres gráficos Cuba intelectual, 1928.

LOS MONUMENTOS DEL IV CENTENARIO

Frente a estos sencillos monumentos de la década de los años sesenta, se producirán en las proximidades del IV centenario sucesivas iniciativas de las instituciones promotoras o ciudades de las diferentes naciones por dedicarle al gran almirante el monumento más cargado de citas históricas, que visto desde nuestra perspectiva nos parecen una especie de rivalidad artística. El prototipo que se pondrá de moda en España y en América será el de la columna acanalada con su capitel más o menos transformado y sobre él la estatua de Colón, todo ello sobre pedestales arquitectónicos a modo de plataformas escalonadas.

Pero el puente estético y cronológico entre los monumentos a Colón de los años sesenta y los de finales del siglo XIX podría ser el inaugurado en agosto de 1877 en el nuevo paseo de la Reforma de la capital de México, célebre por el conjunto de monumentos a los héroes nacionales mexicanos que se irán erigiendo en las décadas finales del siglo.

Fue el resultado de un mecenazgo personal derivado de la fortuna y del fervor colombino y religioso del industrial mexicano Antonio Escandón, el principal accionista del ferrocarril de la capital a Veracruz, que lo había enriquecido. Será, por tanto, un regalo de agradecimiento a su patria, casi póstumo, pues fallecerá al año siguiente en España⁶.

Alcanza con su doble pedestal una altura de 14 metros y alberga cinco grandes estatuas en bronce. En el inferior, octogonal, a modo de meseta, se ubican las estatuas sedentes de cuatro frailes; dos franciscanos: fray Juan Pérez de Marchena, guardián del convento de La Rábida, y Diego de Deza, confesor de la reina Isabel, y dos dominicos: fray Bartolomé de las Casas y el que acompañó a Colón en el primer viaje. En el centro se eleva sobre un pilar la estatua del Descubridor (de 3'70 m.) que desvela el globo terráqueo a sus pies, mientras que con su brazo derecho levantado ofrece el descubrimiento del nuevo mundo al cielo⁷.

A pesar de una cierta coincidencia iconográfica con el de Cárdenas, aunque más movida y declamatoria, sin embargo es una obra que había encargado personalmente en París en 1872 al escultor francés Charles Cordier, buen intérprete, como es sabido, del gusto escultórico neobarroco del Segundo Imperio.

Desde la antigüedad, la columna ha tenido un significado político por excelencia. Representa, como es sabido, la firmeza y pervivencia de las decisiones del poder. En los monumentos colombinos, no tanto por servir de pedestal para encumbrar la efigie del gran Descubridor, sino por ser expresión de la voluntad y anhelos de los que promovieron estos monumentos.

Podemos entender como precedentes de las que se construirán en algunas ciudades de América las dos que casi al mismo tiempo se erigieron en Madrid y Barcelona. Ambas columnas fueron levantadas algunos años antes de la efeméride del centenario.

El monumento de la corte, consistente en una columna como pedestal de la estatua, fue promovido por la nobleza y se colocó primitivamente en el centro del paseo de Recoletos al que daban sus palacetes residenciales.

Pero aunque desde 1864 había publicada una disposición legal para edificarle a Colón una columna monumental en Madrid⁸, sin embargo ésta la dedicaron las casas nobiliarias para honrar a los jóvenes monarcas Alfonso XII y María de las Mercedes.

Se encargó la estatua a Jerónimo Suñol, que lo representó con sayo y tabardo, apoyando el pendón de Castilla sobre un globo terráqueo, y el diseño del pedestal y los relieves históricos al erudito Arturo Mélida. Comenzó su construcción en 1881 y estaba ya dispuesto para su inauguración a comienzos del año 1886, pero la muerte del monarca unos meses antes suspendió los actos y será entregado en 1892 al ayuntamiento de Madrid sin ceremonial alguno⁹.

⁶ *Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana*. José Espasa, Barcelona.

⁷ *La Ilustración Española y Americana*, 30-VII-1875. Se reproduce en primera página un buen grabado del monumento y se comenta en páginas interiores.

⁸ REYERO, Carlos. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1999, pág. 287.

⁹ SALVADOR PRIETO, María del Socorro. *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, editorial Alpuerto, 1990.

Es el monumento de España con más proyección colombina: primero porque Mérida será el autor del mausoleo de Colón para la catedral de La Habana, que por las consecuencias de la independencia, se quedará en la de Sevilla; en segundo lugar, porque la idea del monumento y la forma de la estatua de Suñol servirán de modelos para el de San Juan de Puerto Rico y para el que se alzará en el *Columbus circle* (en una esquina junto al Central Park) de Nueva York. En este caso, la columna fue un regalo de la comunidad italiana en el año del centenario, pero la estatua, que se colocará algún tiempo después, fue realizada por Jerónimo Suñol, que en opinión de la época, estaba más lograda artísticamente que la del monumento madrileño ¹⁰.

Si el monumento a Colón de Madrid representa la tradición y la historia (por el material, mármol de Carrara y el estilo neogótico de los relieves), el de Barcelona corresponde más bien al progreso y a una exhibición de las industrias de fundición de Barcelona. Además de más monumental (con la columna accesible para el público), tendrá más fortuna urbanística, al final de las Ramblas y junto al puerto por el que había regresado Colón después de su primer viaje del descubrimiento, y más arraigo en la memoria colectiva por el gesto decidido del gran marino señalando con el dedo extendido el nuevo rumbo de la historia.

Fue una obra colectiva, según proyecto arquitectónico, de escultores que trabajaron en las estatuas del pedestal, aunque la estatua de Colón le correspondió a Rafael Atché, y será inaugurado en junio de 1888 ¹¹.

Otros dos grandes monumentos a Colón se erigieron en España. El de Granada en el mismo año del IV centenario, pues se hizo coincidir su inauguración con el 12 de octubre, y el de Valladolid, que se inaugurará en 1905, aunque en origen estaba destinado (como el citado de Mérida) para La Habana. Como curiosa coincidencia, también está relacionado con el ferrocarril; en este caso por su inmediata proximidad a la estación de la capital castellana, en el extremo del paseo de Filipinos.

El que modeló Benlliure para Granada es el que

más se aparta de la iconografía colombina al uso y es también el más teatral, como sacado de uno de los cuadros de pintura de historia de décadas pasadas, al mostrar a Colón presentándose a la reina Isabel, que lo recibe sentada en el trono al regreso de su tercer viaje.

La isla de Borikén, bautizada de San Juan Bautista por Colón en su segundo viaje y conocida después como Puerto Rico, celebró la efeméride del descubrimiento con dos monumentos, ambos coincidentes en la iconografía de la efigie.

El de la capital San Juan fue obra del italiano Canessa que esculpió en mármol la estatua sobre una columna acanalada y pedestal escalonado donde ubicó figuras y relieves en bronce. Se inauguró en enero de 1894 en la plaza principal de Santiago, que cambiará el nombre por el del descubridor y desplazará también el modesto monumento al conquistador de la isla, Juan Ponce de León.

El segundo monumento lo erigió la ciudad de Mayagüez en el centro de su plaza mayor, entre el ayuntamiento y la catedral, y se inauguró en enero de 1896.

Disputaba frente a otras poblaciones de la costa occidental de la isla haber sido el primer lugar donde habría desembarcado Colón para efectuar una aguada o aprovisionamiento de agua potable, haciendo valer, entre otras circunstancias geográficas, el propio nombre de Mayagüez, que en la etimología indígena taína significa «valle de los pozos de agua». Recurrió el municipio a la Academia de la Historia y elevó su petición hasta la reina regente María Cristina de Habsburgo ¹². Y logró el reconocimiento y legitimación de su reivindicación para encargar en España este monumento, en el que sobre alto pedestal prismático se eleva sobre el globo terráqueo la estatua de Colón con el pendón de Castilla y el brazo extendido. La estatua es en bronce, modelada por el profesor de la Escuela de la Lonja de Barcelona, Antonio Coll y Pi y fue fundida en el taller barcelonés de Masriera.

Uno de los monumentos colombinos más tar-

¹⁰ *La Ilustración Española y Americana*, 22-VIII-1892.

¹¹ REYERO, C.. *op. cit.* 1999, págs. 474-475.

¹² CEDÓ ALZAMORA, Federico (Historiador oficial del municipio). «Fue por Mayagüez», en *Anuario Fiestas Patronales*, 1997, Municipio de Mayagüez, págs. 75-95. GARCÍA GUATAS, M. «Escultura y escultores viajeros a Hispanoamérica: de Querol a Pablo Serrano», en *Relaciones artísticas España-América en el mundo contemporáneo*, Curso de Verano, Gijón, 1999. En prensa. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

díos y de mayores pretensiones es el que se levantó en Buenos Aires. La idea había surgido en 1906 del rico promotor y benefactor italiano emigrado Antonio Devoto para conmemorar la independencia de Argentina. La comisión nombrada por la comunidad italo-argentina convocó un concurso entre cinco escultores italianos y le fue adjudicado el encargo al florentino Arnaldo Zocchi, un reputado especialista en monumentos a personajes históricos. Lo talló en Roma, por cuyo estudio pasarán para contemplar la obra personalidades políticas de Argentina e Italia. Su volumen (de 23 metros de altura y unos seis la estatua de Colón, para el que se utilizaron 620 toneladas de mármol de Carrara) y las circunstancias de la guerra europea retrasaron su ejecución e inauguración hasta 1921¹³.

Sigue la tradición de las primeras efigies italiana de Colón al presentarlo como un humanista, con amplio ropón hasta los pies, gorra y un mazo de planos o documentos en sus manos. Completó la exaltación de la misión del gran navegante con figuras muy expresionistas y miguelangelescas, escalonadas en el pedestal, como las alegorías de los

Titanes del Estudio y del Pensamiento, de la Civilización, la Ciencia y el Genio alado y de la Fe, como presencia de la Iglesia a través de su misión evangelizadora. Intencionada y significativamente, el autor italiano de este monumento bonaerense redujo la participación de España en la empresa del Descubrimiento a un plano secundario de dos escenas en sendos relieves del basamento. En el pedestal del monumento se construyó una cripta donde contemplar en pinturas murales la epopeya del Descubrimiento y la historia de la navegación entre ambos continentes¹⁴.

Como hemos visto sucedió con la mayoría de los monumentos colombinos comentados, las circunstancias políticas, sobrevenidas o añadidas a la conmemoración del descubrimiento, se sobreimpusieron a la efeméride histórica y dejaron su huella en la expresión iconográfica y artística.

¹³ GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., *op. cit.* 1997, pág. 116.

¹⁴ *La Ilustración Artística*, 20-VII-1908 y 19-VI-1911. VAN DEURS, Adriana y RENARD, Marcelo. «El monumento a Cristóbal Colón de Arnaldo Zocchi», en *Estudios e investigaciones*, núm. 5. Instituto de teoría e historia del Arte Julio Payró, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 1994, págs. 89-98.



1.—Monumento a Colón en Lima. 1862. (Foto del autor).



2.—Monumento a Colón en Cartagena de Indias. (Foto del autor).



3.—Monumento a Colón en Mayagüez. 1896. (Foto del autor).



4.—Monumento a Colón en San Juan de Puerto Rico. 1894. (Foto del autor).



5.—Monumento a Colón en Madrid. 1886. (Foto del autor).



6.—Monumento a Colón en Nueva York. 1892-1896. (Foto del autor).

Los constructores de la Nueva España

JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ

La arquitectura de la Nueva España es más conocida a través de las obras y aun de los comitentes (las élites criollas por ejemplo) que de los autores y, aun en este último supuesto, lo que manejan los historiadores son personalidades individuales más que grupos. Las biografías de los grandes arquitectos y los datos aislados conocidos de personalidades más discretas suministran, no obstante, las claves adecuadas para definir una serie de grupos profesionales dedicados a la construcción, responsables de la edificación física y literal de todo un virreinato. Los perfiles profesionales cubren un espectro más amplio y variado que el registrado en Europa y proporcionan enfoques alternativos para aproximarse a una arquitectura que, a lo largo de tres siglos y partiendo prácticamente desde cero, llegó a superar los logros de la metrópoli en ciertos aspectos. La historia de ese progreso es, en buena medida, la del cultivo de las ciencias matemáticas (la geometría), cuya proyección más evidente fue el desarrollo del arte de la cantería.

LOS INDIOS

Los indios o naturales fueron los efectivos constructores de la Nueva España: según los franciscanos, sus principales valedores, «...ellos son los que lo labran todo, y por sus manos pasan las obras que los españoles hacen, que por maravilla ai alguno de ellos que ponga mano en esto, por más oficial que sea...»¹. La aseveración, vertida a finales del siglo XVI, siguió siendo válida a lo largo de todo el

periodo colonial cuando menos, aun después de superada la inicial escasez de mano de obra española. En el siglo XVIII, tan extraordinario era encontrar a un español (peninsular o americano) actuando como verdadero oficial mecánico, labrando con sus manos, como a un indio al que le hubiera sido socialmente reconocida la capacitación intelectual de la arquitectura. Para el segundo supuesto, valga el ejemplo de Juan Antonio de la Cruz, «...maestro de arquitectura e indio natural de la ciudad de Texcoco...»². Se trata de uno de los poquísimos indios referidos con los títulos propios del arquitecto en un contexto de españoles, pero la actividad documentada lo sitúa en 1701, en compañía de su hijo, contratando la labra del sobreclaustro de San Francisco de México, convento para el que por esas fechas realizaba trazas parciales el arquitecto criollo Pedro de Arrieta.

Todos los cronistas alabaron la destreza de los naturales con los oficios mecánicos y, en particular, con la labra ornamental de la piedra. Ahora bien, para que esa excelencia fuera extrapolable a la esfera constructiva, era necesario un utillaje de hierro y, sobre todo, conocimientos de geometría:

¹ TORQUEMADA: [1615] 1969. T. III. Lib. XVII. Cap. II. pág. 212. El adjetivo español, en el contexto novohispano, posee carácter genérico y designa a toda la población no-india, que no era exclusivamente española peninsular. Existía, además, una población española americana (criolla) y una población de origen europeo no-hispanopeninsular.

² TOVAR DE TERESA: 1995. T.I. págs. 128 y 306.

«...había en esta tierra canteros o pedreros, buenos maestros, no que supiesen inmetría, mas hacer una casa...»³. Podían ser primorosos escultores en piedra, podían levantar una casa a base de sillares y dinteles, pero carecían de los conocimientos necesarios para transformar esos sillares en dovelas. Esa transformación, que constituye el arte de la traza de cortes de piedras (montea, estereotomía o cantería), implica el corte oblicuo de los lechos de los sillares para que, ensamblados unos con otros, definan arcos y bóvedas. Se trata de un proceso puramente geométrico. Con semejantes antecedentes, bastaría enseñar a los indios los secretos de la geometría aplicada al arte de la montea (o realizarles las trazas) y suministrarles el adecuado instrumental para convertirlos en excelentes canteros:

«...Después que tuvieron picos y escodas y los demás instrumentos de hierro, y vieron obras que los nuestros hacían, se aventajaron en gran manera, y así hacen y labran arcos redondos, escacianos y terciados, portadas y ventanas de mucha obra y cuantos romanos y bestiones han visto, todo lo labran, y han hecho muchas gentiles iglesias y casas para españoles...»⁴.

Los primeros pasos en este proceso de aprendizaje están perfectamente registrados. Partiendo de las premisas de que «...lo que ellos no habían alcanzado y tuvieron en mucho cuando lo vieron fue hacer bóvedas...»⁵, y de que éstas constituyen el corolario del arte de la cantería, no podía caer en el olvido que «...el año de mil y quinientos y veinte y cinco se hizo la iglesia de San Francisco de México. Es iglesia pequeña. La capilla es de bóveda, que la hizo un cantero de Castilla. Maravilláronse mucho los indios en ver cosa de bóveda, y no podían creer sino que al quitar de las cimbras toda habría de venir abajo...»⁶. Para comprender en toda su magnitud la conmoción experimentada por los naturales al ver gravitar sobre sus cabezas aquella primera bóveda, es preciso añadir que lo que se mantenía en el aire por obra y gracia del cantero de Castilla eran, ni más ni menos, «...las piedras cuadradas de los escalones del Templo Mayor de los indios...»⁷.

El reciclaje de los naturales fue muy rápido, dada su proverbial capacidad de aprendizaje, y quedan interesantes testimonios materiales del proceso por el que comenzaron a transformar los sillares en dovelas. El mejor quizás sea la bóveda de crucería estrellada que sustenta el sotocoro de la conventual franciscana de Cuernavaca. Cuando fueron labradas sus jarjas, se previeron más nervaduras de las que finalmente se desarrollaron al armar la bóveda, quedando los brazos sobrantes torpemente disimulados por medio de remates en forma de cabezas zoomorfas; además, las nervaduras fueron despiezadas en dovelas minúsculas, para no tener que ajustarlas a un radio predefinido (fig. 1). No obstante, también fueron indios los que cortaron trompas tan correctas como la de Ixmiquilpan antes de finalizar el siglo (fig. 2).

A base de ensayos como el de Cuernavaca, avanzó el aprendizaje de las técnicas europeas por parte de los indios, hasta el punto de que alguien que los conocía tan bien como Bernardino de Sahagún podía afirmar, en 1569, que los «...oficios de geometría, que es edificar, los entienden y hacen como los españoles...»⁸. Los principales maestros de los indios fueron los propios frailes, que enseñaban ellos mismos y controlaban el contacto de unos pocos españoles civiles con sus pupilos.

LOS SOLDADOS DE HERNÁN CORTÉS, ESOS NUEVOS ROMANOS

Al menos desde el segundo viaje de Cristóbal Colón (1493), todas las expediciones a tierra americana fueron dotadas de mano de obra capacitada para labores constructivas. En aquella ocasión, el almirante llevaba consigo «...oficiales de todas las artes...» y materiales que le sirvieron para fundar la ciudad de Isabela (luego refundada en otro emplazamiento con el nombre de La Española), para lo cual «...trazó el plano de la ciudad que quería fabricar (...); más tiempo se gastó en fabricar la iglesia, el arsenal y la casa del gobernador, porque se hicieron esas fábricas de piedra y cal, de que había abundancia...»⁹. La expedición que llevó a Hernán Cortés hasta la costa del Golfo de México en 1519

³ BENAVENTE: [ms. c.1535-1543] 1971. Pte. I. Cap. 60, pág. 242.

⁴ *Íd.*, pág. 242.

⁵ MENDIETA: [1596] 1971, pág. 410.

⁶ BENAVENTE: [ms. c.1535-1543] 1971. Pte. I. Cap. 60, pág. 242.

⁷ VETANCURT: [1698] 1982. Pte. IV, pág. 32.

⁸ SAHAGÚN: [ms.1569] 1988. Vol. II. Lib. X. Cap. XXVII, pág. 626.

⁹ BEAUMONT: [1778] 1932. T. I. Cap. VII, págs. 90, 96 y 103.

operó de manera similar, siendo especialmente célebre el equipo de carpinteros dirigido por Martín López, que «...era muy extremado maestro, y éste fue el que hizo los trece bergantines para ayudar a ganar a México...» dos años más tarde¹⁰.

Más allá de ese detalle, la exhaustiva información que describe la hazaña cortesiana deja entrever la verdadera dimensión de este tipo de empresas descubridoras y conquistadoras, intencionadamente émulas de las de los antiguos romanos. Véase, si no, cómo se organizó el trabajo para levantar la que fue, en 1519, la primera ciudad de españoles en la Nueva España, la Villa Rica de la Vera Cruz¹¹. Lo que el testimonio verbal dibuja es el alcance de los trabajos constructivos para los que estaba capacitada una compañía militar. El propio cronista viene a abonar esta interpretación cuando, aludiendo al recién nombrado alguacil mayor de la misma Veracruz, subraya que «...en la fortaleza comenzó a enmaderar y tejar, y hacía todas las cosas como conviene hacer todo lo que los buenos capitanes son obligados...»¹²; como era obligación de cualquier buen capitán, pues, Gonzalo de Sandoval terminó la fortaleza que él mismo y sus compañeros habían comenzado.

Para completar el cuadro, sólo falta la identificación de una personalidad no reseñada por Bernal. Se trata de Alonso García Bravo, a quien «...Don Hernán Cortés, por ser el dicho Alonso García Bravo muy buen jumétrico, le mandó que trasase esta ciudad de México y la dicha Villa Rica y la dicha ciudad de Antequera, como en efecto las trasó como agora (están), y en ello puso muy gran trauajo...»¹³. Ya hemos visto, a través de Sahagún, que la geometría era entendida como sinónima de arquitectura.

Traduciendo el tecnicismo clásico a términos castellanos, el geómetra o medidor de la tierra se convierte en agrimensor, que eso era Alonso García Bravo, y en calidad de tal estuvo capacitado para trazar las tres ciudades de españoles reseñadas. La misma línea que vincula el oficio constructor al arte de medir la tierra es la que capacita al buen soldado para entender en cuestiones constructivas.

Buenos en su oficio eran los soldados de Hernán Cortés. En primer lugar, contaba con hombres de amplio horizonte y ancha experiencia pues, como diría de nuevo Bernal Díaz del Castillo, «...entre nosotros hubo soldados que habían estado en muchas partes del mundo, y en Constantinopla, y en toda Italia y Roma...»¹⁴. En segundo lugar, tampoco faltaron elementos letrados, pues entre las filas circulaban con relativa familiaridad los «...cuentos viejos...» y las «...historias de romanos...»¹⁵. El mismo Bernal se dio el gusto de sacar a colación la *Guerra de las Galias*, de Julio César, en su *Historia verdadera*, y el tono en que lo hizo induce a pensar que ni él ni Cortés eran los únicos que tenían noticia del texto clásico¹⁶.

Cortés actuaba como un general romano, y algunas de sus decisiones durante la conquista de México podrían ser más específicamente relacionables con las guerras galas. El equipo de carpinteros encargado de construir los trece bergantines en Texcoco para tomar Tenochtitlan, por ejemplo, sería el equivalente al que en las legiones romanas fabricaba las torres y los manteletes para los asedios o cualquier otro trabajo que se ofreciera, como pudo ser, durante la *Guerra de las Galias*, la construcción de barcos en el curso del Loira para luego reducir a los vénétoes en el Atlántico (L.3, 9, 1). Alonso García Bravo, por su parte, se convertiría en el reflejo del *metator* o medidor que definía el emplazamiento en el que se iba a plantar el *castrum* (L.2, 19, 5). Lo que traduce el ejército de Cortés,

¹⁰ DÍAZ DEL CASTILLO: [ms.1555-1575] 1991. Cap. XCVIII, pág. 361, Cap. CXL, pág. 533.

¹¹ «...y trazado iglesia y plaza y atarazanas, y todas las cosas que convenían para ser villa; e hicimos una fortaleza, y desde los cimientos; y en acabarla de tener alta, y hechas las troneras y cubos y barbacanas, dimos tanta prisa que desde Cortés, que comenzó el primero a sacar tierra a cuestras y piedra e ahondar los cimientos, como todos los capitanes y soldados, y a la continua entendimos en ello y trabajamos por la acabar de presto, los unos en los cimientos y otros en hacer las tapias, y otros en acarrear agua y en las caleras, en hacer ladrillos y tejas; y buscar comida, y otros en la madera, y los herreros en la clavazón, porque teníamos herreros; y de esta manera trabajábamos en ello a la continua desde el mayor hasta el menor, y los indios que nos ayudaban, de manera que ya estaba hecha iglesia y casas, e casi que la fortaleza...» (Íd. Cap. XLVIII, pág. 189).

¹² Íd. Cap. XCVI, pág. 356.

¹³ GARCÍA BRAVO: [ms.1604] 1956, pág. 33.

¹⁴ DÍAZ DEL CASTILLO: [ms.1555-1575] 1991. Cap. XCII, pág. 334.

¹⁵ Íd. Prólogo, pág. 65.

¹⁶ Tras haber hundido las naves en la costa de Veracruz, Cortés «...dijo otras muchas comparaciones de hechos heroicos de los romanos. Y todos a una le respondimos que haríamos lo que ordenase, que echada estaba la suerte de la buena o mala ventura, como dijo César sobre el Rubicón...» (Íd. Cap. LIX, pág. 217).

en suma, son las atribuciones constructivas de las fuerzas armadas en la España del primer tercio del siglo XVI, adecuadamente formadas en la disciplina militar y, por tanto, capaces de encarar todas aquellas tareas constructivas susceptibles de ser requeridas en campaña. Téngase en cuenta que Alonso García Bravo y los carpinteros eran, también y ante todo, soldados.

El perfil humano y los mecanismos de organización de las tropas pueden legítimamente ser remontados hasta la *castramentatio* romana. Al proceso de castramentación remite, en efecto, la fundación de la Villa Rica, no sólo por el fenómeno constructivo aparejado, sino también por la trama urbana ortogonal. Al trazar una ciudad regular presidida por la fortaleza y la iglesia, estaban reproduciendo los mecanismos fundacionales castrenses mantenidos y redefinidos a lo largo de varios siglos de reconquista peninsular. Hacia atrás, el primero en aplicarlos sobre suelo americano había sido Cristóbal Colón durante aquel segundo viaje, en 1493. ¿Qué otra cosa, si no una ciudad regular con los edificios más representativos colocados en torno al centro, pudo ser aquella Isabela fundada por el Almirante, en la que trazó calles y edificó arsenal, iglesia y casa del gobernador? Aún en 1521, Cortés repitió la operación llevada a cabo dos años antes en Veracruz, y lo hizo para fundar la nueva ciudad de México, recurriendo de nuevo a la misma traza regular y al mismo papel presidencial adjudicado a los edificios más representativos de las autoridades eclesiástica (catedral), civil (su propia residencia) y militar (atarazanas).

Cortés y sus soldados escribieron el primer capítulo de la historia de la ingeniería militar en la Nueva España, imbuidos de un espíritu clásico que era más el que había sobrevivido en el seno de la Edad Media que el que estaba siendo recuperado por el renacimiento italiano. Se trató de una fase pionera, injustamente desatendida por una historiografía que, sin embargo, sí ha estudiado en extenso los desarrollos en ese campo a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Fue entonces cuando llegaron los primeros ingenieros militares italianos, responsables de un nuevo comienzo, el que, partiendo de los hallazgos renacentistas, llegó hasta el siglo XIX¹⁷.

EL CLERO REGULAR. EL ARQUITECTO DOMÉSTICO

El papel del clero regular en la construcción de la Nueva España fue doble. En primer lugar, proporcionó mano de obra directa, arquitectos de hábito con un índice de cualificación variable y no siempre lo suficientemente precisado. En segundo lugar, suministró mano de obra inducida, al promover la educación de la población indígena en materias artísticas, incluida la arquitectónica. Todo eso es cierto en términos generales, pero, a nivel de detalle, es preciso subrayar las significativas diferencias que separaron a los religiosos de las órdenes llegadas antes y después del Concilio de Trento, es decir, a franciscanos, dominicos y agustinos, por un lado, y jesuitas principalmente por otro.

A. Las órdenes pretridentinas

Son las órdenes mendicantes de San Francisco, Santo Domingo y San Agustín, llegadas a la Nueva España, oficial y respectivamente, en 1524, 1528 y 1533. No eran arquitectos de oficio, pero venían arropados por tres circunstancias que predisponían su habilitación como constructores: su espíritu reformador, su capacitación intelectual y el origen de algunos de sus militantes en los puntos neurálgicos para la historia de la arquitectura española del siglo XVI, cuando no europea.

La reforma (pretridentina) de los mendicantes españoles, en consonancia con propuestas afines planteadas al otro lado de los Pirineos pero no por ello exenta de polémica, había sido aprobada por el Papado en 1494 y puesta bajo la dirección del franciscano fray Francisco Jiménez de Cisneros, delatando esto último lo que sería el mayor y constante protagonismo de los hijos de San Francisco respecto a las restantes órdenes. Por tratarse de una reforma de carácter disciplinario, lo que se buscaba era la sujeción en grado sumo a la austera simplicidad de los orígenes, una repristinación del ideal mendicante de la vida conventual. Eso pasaba por establecer la máxima racionalización de los recursos materiales y, por qué no, también de los humanos, y conducía, entre otras cosas, a la definición de la figura del fraile (preferentemente lego) artista, en este caso un arquitecto al que podemos denominar doméstico desde el momento en que

¹⁷ Vid. CALDERÓN QUIJANO: 1953; GONZÁLEZ TASCÓN: 1992; GUTIÉRREZ y ESTERAS: 1993.

nació para servir a su orden desde dentro y evitarle salarios externos. En España, dificultades en el desarrollo de esa reforma, como la oposición a la misma del clero secular y de las órdenes monásticas, aplazaron la cristalización del arquitecto doméstico hasta la siguiente fase reformadora (tridentina), la que dio vida a la orden por antonomasia de la Contrarreforma (jesuitas) y a las órdenes de la reforma (postridentina) de la observancia descalza (carmelitas, agustinos).

Sobre la Nueva España, los mendicantes pudieron desarrollar su reformismo vocacional en toda su extensión. El deseo de volver a la pureza y la austeridad originales pasaba por dos condiciones: racionalizar al máximo los recursos humanos y materiales e impedir en la mayor medida posible la intervención de los grupos sociales considerados corruptos: los españoles civiles y eclesiásticos seculares. Franciscanos y agustinos asumieron el axioma por completo, aunque los primeros siempre fueron por delante. Los dominicos, en términos generales, se mostraron más ambiguos, menos comprometidos con la defensa de los naturales, más interesados en la vertiente eremítica que en la predicadora, más cercanos en sus objetivos al modelo monástico del más esplendoroso Cluny, donde los ideales ascéticos tendían a diluirse en la atracción por el boato de los poderes civiles y seculares. Se comprende mejor, así, algo prácticamente desconocido entre los otros mendicantes y ya advertido por Kubler respecto a los hijos de Santo Domingo en la Nueva España del siglo XVI: su tendencia a despreciar los trabajos manuales, compensando la falta de constructores entre sus filas con la contratación casi sistemática de mano de obra española¹⁸.

El intrusismo de la restante población española (civiles y eclesiásticos seculares) en los asuntos de los frailes fue el que acabó por imponerse gracias al Concilio de Trento, en tanto que reforma encabezada por el clero secular que anulaba a la anterior, truncando por completo las perspectivas mendicantes. Para entonces, éstos ya habían edificado buena parte de la Nueva España, tarea inconcebible sin el concurso del fraile arquitecto, que construía él mismo y que aleccionaba y coordinaba a los naturales.

En cuanto a su formación, el autodidactismo fue la regla general, pero partiendo de la base de que su condición eclesiástica allanaba el camino, en tanto que potencial fuente de la preparación intelectual (hábito mental) y de los medios materiales más específicos (libros técnicos). El contacto con textos sobre matemáticas en general y geometría y arquitectura en particular era más fácil para ellos que para la población civil. Resulta revelador el ejemplo de fray Juan de Torquemada, un franciscano activo en la Nueva España de finales del siglo XVI, que tuvo ocasión de adquirir ese tipo de conocimientos y ponerlos e práctica: «...hice una iglesia de bóveda en el convento de Santiago Tlatelolco (...) y un retablo de los mayores que hay en Indias, sin tener maestros que amaestrasen lo uno ni lo otro, sino yo solo. Que, para haber de salir con ello, tuve necesidad de muy grande estudio en cosas de arquitectura. La cual me comunicó el Señor, sin haber estudiado, ni sabido, ni aprendido de maestros que suelen enseñarla, aprovechándome de los libros que de esto tratan...»¹⁹.

Por lo que respecta a la procedencia geográfica del clero regular, lo extraordinario consiste en que fue por esta vía por la que entraron en la Nueva España numerosos elementos extranjeros, pese a las limitaciones que comenzó a imponer Carlos V y que estrechó Felipe II después de Trento. La circunstancia gana interés adicional desde el momento en que los lugares de origen vienen a coincidir, en su mayoría, con aquellos países donde fue puntero el desarrollo de la arquitectura en general y de la cantería en particular. Por lo que respecta al siglo XVI, se trata de Alemania, Flandes y Francia, para la arquitectura tardogótica; y de la misma Francia y Portugal, para la cantería renacentista²⁰.

Hasta el último tercio del siglo XVI, los extranjeros fueron franciscanos casi exclusivamente. Pero, a partir de entonces, la llegada de franciscanos extranjeros fue casi nula, y los pocos constatados procedieron de Italia, lo mismo que entre los dominicos, sólo que éstos, aunque siempre bajo mínimos, acusaron una tendencia incrementista. La inversión

¹⁹ TORQUEMADA: [1615] 1969. Vol. I. «Prólogo general», s/f.

²⁰ Vid. ASPURZ: 1946. Apéndice 1. Se trata de un listado exhaustivo de todos los «misioneros extranjeros en los dominios de España», franciscanos, dominicos y jesuitas, documentados entre los siglos XV y XVIII.

¹⁸ KUBLER: [1948] 1982, pág. 132.

obedece a la entrada en vigor de los decretos conciliares, incondicionalmente respaldados por el nuevo monarca, Felipe II. Trento supuso el principio del fin para las tres órdenes mendicantes que habían controlado la iglesia indiana hasta entonces. Por eso también los dominicos, más atentos que los demás a sus casas en ciudades y villas de españoles y más cercanos al rey (representantes del Tribunal del Santo Oficio), fueron los menos perjudicados. Y por eso, sobre todo, los jesuitas, con muchísimos italianos entre sus filas, adquirieron tanto protagonismo a partir de entonces.

La nómina de frailes habilitados para la práctica arquitectónica durante el siglo XVI, según los cronistas de cada orden, fue muy extensa, por más que algunos, ciertamente, fueran más bien promotores²¹. La habilidad de todos estos frailes radicaba en su propia cualificación técnica y, además, en su capacidad para coordinar el trabajo de los naturales, aprovechando su capacitación previa y extrayendo de ellos el máximo rendimiento al tiempo que completaban su formación. Sólo así pudieron ser íntegramente edificados por los frailes y los naturales todos los pueblos de indios: iglesia, convento, casas, molinos, fuentes, puentes, acueductos y cualquier obra de ingeniería que se precisase. Además, hay que tener en cuenta que la evangelización implicaba no sólo la enseñanza de una nueva religión, sino de todo un orden vital a la usanza europea, incluidos los oficios mecanico-artísticos. Así estaba ya previsto en 1515, cuando Cisneros envió a La Española a dos monjes jerónimos con orden, entre otras, de «...que se mostrasen oficios a los indios, de carpinteros, pedreros i otros tales para el servicio de la república...»; fue entonces cuando se les sumaron en Sevilla «...catorce religiosos de la orden de San Francisco, todos de Picardía...»²², es decir, paisanos del celebrado Villard de Honne-court.

Siguiendo análogos principios, los franciscanos fundaron la escuela de San José de los Naturales en la ciudad de México en 1527, dirigida por el flamenco fray Pedro de Gante y modélica para las que fueron fundadas a partir de entonces en nu-

merosos pueblos de indios. Los agustinos asumieron eficazmente el proceder de los franciscanos. Los dominicos, en cambio, sólo hicieron algo semejante en la provincia de Chiapas, donde verdaderamente se comprometieron con los naturales en los mismos términos que los demás mendicantes. Allí, con mínimos recursos materiales y nula presencia española, hacia 1540, «...proveyó Nuestro Señor a la provincia de un religioso lego llamado fray Melchor de los Reyes, grande oficial de cantería...»²³, y es de suponer que, como hacía paralelamente su hermano fray Vicente de Santa María en los pueblos vecinos, dejara «...buenos discípulos (entre los frailes), y no malos entre los indios, así en trazas de casas e iglesias como en labrar con primor una piedra...»²⁴. Fuera de esa comarca y generalmente con la mediación de las autoridades civiles, los dominicos optaron por contratar a maestros españoles, algo que franciscanos y agustinos sólo hicieron de manera excepcional y siempre muy controlada²⁵.

Por último, en consonancia con el extremismo reformador, lo que tampoco hizo ningún mendicante, ni siquiera los dominicos allí donde consintieron en construir por sus manos (Chiapas), fue prestar sus servicios fuera de los pueblos de indios, es decir, en las ciudades y villas de españoles. Esta circunspección constituye otro de los rasgos que diferencia a todos estos mendicantes respecto de los jesuitas y otros religiosos reformados a partir de Trento, que no tuvieron ningún reparo en trabajar fuera de sus respectivas órdenes.

B. Las órdenes postridentinas

Puesto que el eclipse de franciscanos, agustinos y dominicos vino motivado por el nuevo orden definido en Trento, desde Roma y desde la Corte madrileña, resulta lógico que fuera la Compañía de Jesús la que acaparara, dentro del estamento ecle-

²¹ Recopilados en KUBLER: [1948] 1982, págs.120-123 y 130-134.

²² HERRERA Y TORDESILLAS: [1601] 1944. T. II. Déc. II. Lib. II. Cap. V, pág. 340 y Cap.VI, pág. 342.

²³ REMESAL: [1619] 1988. T. II. Lib. VIII.Cap. XXV, pág. 248.

²⁴ *Íd.*, pág. 438.

²⁵ El caso más célebre es el de los agustinos de Tiripitío (Michoacán, 1537), que organizaron una escuela y «...se escogieron buenos oficiales de España...», de lo que resultó un importante taller de indios tarascos que, precisamente, en lo que más se reputó «...fue en la cantería y samblaje...» (KUBLER: [1948] 1982, pág. 115).

siástico regular, el protagonismo por aquéllos perdido. No obstante, pese a pertenecer a la misma categoría religiosa, los intereses y las estrategias de los jesuitas poco tuvieron que ver con las de sus antecesores. Su fuerte vocación universalista, en principio, repercutió en dos aspectos que interesa precisar ahora: la abolición de fronteras políticas a la hora de reclutar a sus militantes y la abolición de fronteras culturales a la hora de elaborar una síntesis intelectual.

La indiferencia de la Compañía hacia las barreras políticas nacionales se manifestó en el momento de reclutar a sus miembros europeos y, a continuación, en la relativa facilidad que demostró para hacerlos llegar a las Indias, donde las «leyes de extranjería» de Carlos V y Felipe II fueron endurecidas por sus sucesores, por cuestiones cada vez más políticas y menos religiosas y, dadas las circunstancias, prácticamente afectaban sólo a esa orden. Coincidiendo con el periodo de máxima incidencia tridentina, todos los jesuitas que pasaron a la Nueva España entre 1574 y 1616 fueron italianos. A partir de entonces se fue produciendo un vuelco en las listas hacia Centroeuropa, de modo que los jesuitas extranjeros registrados entre 1616 y 1760 en la Nueva España se tradujeron en un 38% de italianos y un 62% de nórdicos (Alemania, Austria y Bohemia)²⁶. Esta preponderancia de los elementos genéricamente septentrionales no se produjo en un momento cualquiera sino en aquel en el que la Compañía lograba capitalizar la vanguardia cultural gracias, precisamente, a las investigaciones realizadas desde los colegios centroeuropeos, donde adquirió cuerpo el movimiento *novator*.

Cabría añadir que la manifestación del proyecto universalizador de la Compañía también persiguió sobreponerse a las fronteras sociales. Los soldados de San Ignacio atendieron paralelamente la educación de los extremos sociales irreconciliables: la élite y los desahuciados. En el escenario americano, los criollos recibían educación en los colegios fundados en las ciudades de españoles; los naturales, a través de las misiones organizadas en los pueblos de indios. Sin embargo, al menos en el caso de la Nueva España, fue mucho menor la atención prestada a los indios que a los criollos, tan enemigos éstos de aquéllos como lo habían sido antes los

españoles peninsulares. Por esto, los principales frutos de la labor educativa de la Compañía de Jesús en la Nueva España cayeron del árbol criollo: eruditos, generalmente de condición eclesiástica, con amplios conocimientos en cosmografía y astronomía, matemáticas y, por supuesto, arquitectura.

El tipo de jesuita al que venimos refiriéndonos es el encarnado, a título de ejemplo, en Simon Boruhradsky, checoslovaco españolizado como Simón de Castro. Llegó a México en 1680, formando parte de la primera expedición de jesuitas salida desde Bohemia con permiso oficial y con destino a Filipinas. Simón de Castro, sin embargo, se quedó en la ciudad de México, «...para el fin de enseñar a los indios a los oficios de carpinteros, labradores y alarifes, y también el catecismo, las oraciones y la música...», pues, entre sus habilidades, contaba «...el ser carpintero, labrador, músico, pintor e industrioso en lo mecánico...». Su amistad con los sucesivos virreyes, le permitió ejercer como «...maestro examinador de arquitectura...» en la ciudad de Puebla, pues así consta en 1689, y le valió los encargos de obras para el Palacio Real y para la Catedral de México. Reanudó su camino hacia las islas orientales en 1697 y murió en el trayecto²⁷. Puesto que el destino de Castro eran las islas Filipinas, cabe suponer que la vocación inicial era la misionera y que los beneficiarios originales de sus lecciones iban a ser los naturales. Al quedarse en la ciudad de México, por el contrario, su atención se vio polarizada por las autoridades civiles y eclesiásticas seculares, es decir, por los españoles peninsulares y americanos.

Por lo que respecta a las restantes órdenes religiosas reformadas a partir del Concilio de Trento, es preciso hacer referencia a los carmelitas descalzos. A diferencia de los jesuitas, vivieron circunscritos a la esfera estrictamente conventual, en ciudades de españoles, sin actividad misionera. Eso no impidió que, al igual que en España, cultivaran la figura del hermano lego con capacitación arquitectónica, para servicio interno principal pero no exclusivamente. El paradigma novohispano lo constituye fray Andrés de San Miguel, andaluz de nacimiento, profeso en la ciudad de México en 1600, autor de varios conventos para su orden y partícipe en proyectos para obras de carácter gubernamen-

²⁶ Vid. ASPURZ: 1946, págs. 326-330. Apéndice 1.

²⁷ STEPÁNEK: 1987, págs. 19-36; pág. 27.

tal como el relativo al desagüe para la ciudad de México, de todo lo cual dejó constancia en un heterogéneo manuscrito²⁸.

LOS ESPAÑOLES CIVILES. PENINSULARES Y AMERICANOS

La práctica totalidad de los primeros constructores civiles documentados en la Nueva España llegó, en cierto modo, por encargo, para paliar un contexto deficitario que sólo los mendicantes estaban dispuestos a intentar remediar por sí mismos. Los reclamos procedieron del ámbito episcopal, del minoritario sector conventual constituido por la Orden de Santo Domingo y del poder institucional, una vez establecida la figura del virrey. A lo largo del siglo XVI, todos los españoles en activo fueron peninsulares, pero, a partir de entonces y de manera creciente, fueron ganando protagonismo los españoles americanos, los criollos.

A. El siglo del Renacimiento

Los primeros obispos optaron normalmente por llevar consigo mano de obra peninsular para construir una catedral digna en el momento de embarcar con destino a su nueva sede, lo cual no obstaba para que, una vez allá, reclamasen el paso de otros maestros. Fray Juan de Zumárraga, por ejemplo, era un franciscano vasco, pero no por eso buscó arquitectos entre sus hermanos de hábito cuando fue nombrado primer obispo de México; recurrió a la gran reserva peninsular de canteros que era el País Vasco y facilitó el paso a Indias de algunos de sus paisanos, como el maestro de cantería Francisco de Chaves, que embarcaba con ese propósito en 1540²⁹. Los dominicos, por su parte, acaparaban, entre 1550 y 1555, buena parte de la mano de obra española avecindada entonces en la capital del virreinato, declarando algunos de los operarios que su presencia había sido solicitada directamente por los religiosos³⁰; de igual manera iban a obrar en los

pueblos de indios de la Mixteca, en torno a Oaxaca. El virrey, por último, era el principal valedor de los sujetos anteriores y significativo mediador en sus solicitudes a la Península; aparte de eso, él mismo debía demandar mano de obra peninsular para levantar la infraestructura urbana de la Nueva España.

Por esas vías, el siglo XVI novohispano contempló la llegada de un número suficientemente crecido de maestros que, si bien no eran grandes nombres en la Península, sí procedían de focos arquitectónicos significativos y estaban capacitados para imponerse en un medio en el que los que antes y en mayor número desembarcaban eran albañiles. En general, poseían la sólida formación práctica que suministraba la adscripción familiar a un taller de cantería, que les iba a proporcionar la ventaja suficiente para, una vez emigrados a Indias, convertirse en importantes arquitectos. Los puntos de origen de esos constructores singulares eran aquellos en los que, aprovechando el sustrato creado por los arquitectos y entalladores tardogóticos, se iba codificando una técnica canteril propiamente renacentista para casarla con la teoría vitruviana: son los focos castellano-mancheño, andaluz, portugués, extremeño y burgalés.

La personalidad más conspicua se adscribe al foco castellano-mancheño, el que a finales del siglo XV había sido privilegiado escenario del arquitecto tardogótico Juan Guas. En ese contexto y de padre cantero, nació Toribio de Alcaraz, apellidado topónimo correspondiente a la localidad natal de su contemporáneo Andrés de Vandelvira. Poco después de que Vandelvira dirigiera su carrera hacia Andalucía, Alcaraz llevó la suya hasta la Nueva España, en torno a 1544. Nada más llegar, se convirtió en el arquitecto de confianza del obispo de Michoacán y del virrey Antonio de Mendoza, comenzando para el primero la construcción de una catedral que fue célebre tanto por su insólita planta panóptica como por la asombrosa estereotomía de los caracoles de su torre campanario³¹.

Andalucía y Portugal, con Extremadura como región intermedia y Lisboa y Granada como ciudades extremas, definían un corredor meridional por el que los maestros de cantería se movían sin

²⁸ SAN MIGUEL: [c.1630] 1962.

²⁹ MARCO DORTA: 1951. T. I, pág. 132.

³⁰ *Id.*, págs. 93-100.

³¹ RAMÍREZ MONTES: 1986, págs. 27-30.

dificultad y desde el que era fácil dar el salto transoceánico. De entre los numerosos maestros de cantería y arquitectos emigrados desde ahí, viene mejor a colación Diego de Aguilera, hijo de uno de los maestros de cantería granadinos que trabajaron en las obras de Diego de Siloe: en 1594, con motivo de un concurso de méritos celebrado en la ciudad de México, declararon en su favor dos canteros, uno portugués y otro extremeño, que antes de pasar a Indias habían sido compañeros de su padre en las obras andaluzas³².

En aquellas fechas, Aguilera acababa de ser nombrado maestro mayor de la catedral de México, por defunción de Claudio de Arciniega en 1593. El currículo de éste encierra varios puntos de interés desde el momento en el que nació en Burgos en 1524, de padre francés, trabajó en Madrid como carpintero y en Alcalá de Henares como entallador de la fachada de la Universidad y, hacia 1554, pasó a la Nueva España, donde pronto lo reclutó el virrey³³. Burgos había capitalizado el importantísimo taller tardogótico del arquitecto y entallador Simón de Colonia. Juan de Míaus (de Meaux, cerca de París), el padre de Arciniega, debía pertenecer a la siguiente generación, la de los entalladores específicamente galos que, durante el primer tercio del siglo XVI, ocuparon los focos tardogóticos peninsulares y reconvirtieron su cantería «a la moda francesa». Debía ser, pues, un portador del arte de la cantería renacentista, el mismo que el entallador Esteban Jamete (Étienne Jamet) practicaba en aquellos alrededores de Cuenca donde se formaron Vandelvira o Alcaraz y el mismo que, en la propia ciudad de Burgos, exhibía a la sazón el escultor y arquitecto Felipe de Borgoña.

Con esa serie de advertencias, se comprenderá mejor por qué Arciniega fue el autor del mejor corte de cantería que se conserva entre los ejecutados en la Nueva España del siglo XVI, una vez que el caracol de doble rampa labrado por Alcaraz en Pátzcuaro se ha perdido. Se trata del «caracol de Mallorca» o «caracol de ojo» encerrado en cada una de las torres de la Catedral de México, las escaleras de planta circular y eje hueco que dan servicio a los correspondientes campanarios. Del amplio repertorio de trazas de monte renacen-

tistas, quizás sea este tipo el más tardogótico, es decir, el menos transformado por el filtro romano (fig.3).

B. LOS SIGLOS DEL BARROCO

La Nueva España del Barroco fue la de la comitencia criolla, arrogante y sobrada de unos recursos económicos que destinó preferentemente a la arquitectura, convertida más que nunca en vehículo de expresión social. Sólo en ese escenario cabían las palabras pronunciadas por el mayordomo de la catedral de México en 1684: «...e labantado dos retablos de las portadas laterales de piedra de cantería entallada...», donde hasta entonces había dos portadas de «...cantería fingida...» en las que «...la hipocresía del bosquejo no puede equivaler a la verdad de los tamaños...»³⁴. El afán por transformar las portadas en retablos de piedra, frenado en la España barroca por la contención material (económica), alcanzó el paroxismo en la capital del principal virreinato americano, propiciando también en mayor medida que en la Península el tránsito de ensambladores a la arquitectura. Tanto fue así que los «...arquitectos ensambladores...» de la ciudad de México iniciaron un pleito en 1703 para salir del gremio de carpinteros y entrar en el de arquitectos³⁵. Este perfil profesional mixto proporcionó, por lo general, extraordinarios tracistas de cortes de piedras.

La nómina de este tipo de maestros es amplísima, pero ninguno alcanzó la perfección del criollo Pedro de Arrieta (m. 1738), arquitecto y ensamblador en cuyo haber se cuentan tres edificios capitales, y no solamente por encontrarse en la ciudad de México: la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, la iglesia de Santo Domingo, el Palacio de la Inquisición. En la iglesia de los dominicos, recurrió a la *Arquitectura civil recta y oblicua* de Juan Caramuel (1678) para trazar la impecable «bóveda de media elipse» contenida en una de las capillas colaterales (fig.4). El patio inquisitorial, en cambio, se convirtió en el pasmo de propios y extraños al desarrollar una fórmula estereotómica presentada por el tratado de Tomás

³² ROMERO SOLANO: 1953, págs. 107-109.

³³ TOVAR DE TERESA: 1995. T. I, pág. 90.

³⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ: 1939. T. I, pág. 165.

³⁵ TOVAR DE TERESA: 1987, págs. 122-128.

Vicente Tosca (1712) y suprimir los soportes angulares³⁶ (fig. 5).

A diferencia de los maestros del siglo XVI, Arrieta aprendió toda su ciencia arquitectónica en América. Era la ciencia de los *novatores* de la cultura europea, como Kircher, Pozzo, Caramuel o Tosca, leída y oída a la sombra de los círculos educativos de los jesuitas. Éstos, que requirieron los servicios del arquitecto para construir su iglesia más representativa en América, fueron los auténticos mentores de los españoles americanos y principales sostenedores, a ambos lados del Atlántico, del estudio de las matemáticas³⁷.

La formación científica de los arquitectos novohispanos durante el último tercio del siglo XVIII, tras la expulsión de la Compañía, estuvo garantizada por los canales de la cultura ilustrada, que fueron más numerosos, anteriores y, probablemente, más efectivos que la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México (1785). Por un lado, la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, que contaba con una Comisión de Ciencias y Artes Útiles para propiciar la composición de tratados matemáticos y físicos y desarrollar el beneficio del hierro, dio cabida en sus filas a criollos novohispanos a partir de 1773, so pretexto de captar a los arquitectos que más se hubieran dedicado a la arquitectura hidráulica y a la maquinaria. Por otro, en 1783 se había fundado el Real Seminario de Minería, donde la enseñanza de las matemáticas era prioritaria e incluía el tratado de arquitectura de Benito Bails, publicado ese mismo año. Por último y paralelamente, para esas fechas, el goteo de ingenieros militares que venían saliendo de la Península desde principios del siglo había calado en los medios arquitectónicos civiles, suministrándoles adicionales nutrientes teóricos (matemáticas) y prácticos (estereotomía).

La cultura ilustrada, sumada sin solución de continuidad a la barroca previa (frente al brusco corte experimentado en España) produjo excelentes frutos. Los arquitectos así formados podían añadir a sus títulos el de agrimensor y presumir, como hacían ya en 1744, de practicar una ciencia exacta, pues «...en todas las ciencias y facultades ay opi-

niones, pero la arquitectura no las admite, pues siendo como es una de las partes principales las matemáticas, se merece el renombre de nobilísima...»³⁸. Fue la sólida formación científico-técnica acumulada a finales del siglo XVIII la que permitió a los arquitectos liberarse de la tiranía estática del ángulo recto y atreverse, precisamente tan tarde, a experimentar con planimetrías dinámicas y curvilíneas.

El paradigma curricular de este momento lo suministra el arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792), posiblemente el más brillante en toda la historia de la Nueva España y el único susceptible de opacar a Pedro de Arrieta. Como éste, era un criollo formado en el ambiente *novator* de la primera mitad del siglo, y magníficamente barroco se mantuvo hasta el final de sus días, pero eso no le impidió —más bien al contrario— integrarse en la vanguardia de la Ilustración. En 1778 había participado en una organizada observación de eclipse solar, asunto favorito entre los amigos de los *novatores*, y en 1782 y 1784 publicó sendos impresos sobre una adaptación propia para un aparato contra el fuego y sobre un método para combatir plagas agrícolas. Entonces fue admitido como socio benemérito en la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País y, dos años antes de su muerte, como académico de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México³⁹.

Las realizaciones de Guerrero y Torres, todas en la ciudad de México, lo muestran como un arquitecto experimentado en los aspectos más técnicos de la construcción, que manejó con soltura toda la tratadística arquitectónica acumulada desde el siglo XVI y que fue capaz de apreciar las enseñanzas contenidas en los edificios novohispanos levantados con anterioridad. En mayor medida aún que en el caso de Arrieta, se aprecia ahora cómo la definición más barroca del espacio se encuentra condicionada por un dominio técnico que se manifiesta específicamente estereotómico. Dicho con otras palabras, los de Guerrero y Torres son espacios dinámicos gracias al auxilio fundamental del arte de la traza de cortes de piedras, que no tenía secretos para él: es el caso del «ochavo perlongado» (octó-

³⁶ BÉRCHEZ GÓMEZ: 1992, pág. 157.

³⁷ *Íd.*

³⁸ ANGULO ÍÑIGUEZ: 1939. T. I, pág. 252.

³⁹ GONZÁLEZ POLO: 1993, pág. 777; Cfr. BÉRCHEZ GÓMEZ: 1992, págs. 277-285.

gono alargado o elipse poligonalizada) que constituye la planta de la iglesia de La Enseñanza (1775) o de los ritmos circulares encadenados en la capilla del Pocito (1777), inspirada ésta en uno de los *Libros* de Serlio. Las concavidades de la capilla guadalupana dan cabida a dos capialzados avenenados en torre cavada (fig. 6).

Mención aparte merece una obra más temprana del mismo arquitecto, el patio del Palacio de la Condesa de San Mateo de Valparaíso (1769), donde los espacios, todavía estáticos en su morfología, fueron espectacularmente dinamizados mediante dos inteligentes cortes de cantería. Adosada a uno de los lados del patio, la escalera es un recinto circular resuelto en un caracol con dos rampas, una de subida y otra de bajada, que se van cruzando, sin encontrarse, alrededor de un eje hueco; es el tipo de monte al que respondía el caracol quinientista de la catedral de Pátzcuaro, descrito y alabado de manera generalizada hasta que desapareció en el siglo XIX. El patio en sí mismo es un cuadrángulo que niega a la vista el solemne reposo propio de un recinto columnado. Lejos de eso, la lanza de un extremo a otro, siguiendo el curso apainelado del único y gran arco que define cada una de las crujías. Se trata de una monte para la que no constan antecedentes novohispanos, pero que pertenece al repertorio canteril de los maestros renacentistas peninsulares, hasta el punto de que Vandelvira le dedicó un título dentro de su manuscrito *Libro de trazas de cortes de piedras*: es el «patio sin columnas cuadrado» (fig. 7).

El último capítulo de la construcción novohispana se escribe con el pretendido neoclasicismo (academicismo y tardobarroquismo en realidad) de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. El perfil profesional sigue siendo el del arquitecto ilustrado, a veces ingeniero militar metido en materia civil, buen constructor aunque desprovisto de la base barroca advertida en Guerrero y Torres. En cualquier caso, el tipo de arquitectura propugnado, basado en el empleo de cuerpos simples y de dinteles más que de arcos, no dejaba mucho campo para alardes técnicos de índole estereotómica. Ya se tratara de arquitectos españoles, como Manuel Tolsá (m. 1825), o criollos, como Eduardo Tresguerras (m. 1833), el corte más complejo y habitual introducido en sus edificios debió ser el arco adintelado con el que construyeron todos los entablamentos. Eso fue así en los rectos y, con ma-

yor razón, en los menos frecuentes ejemplos curvos, como son los entablamentos que rigen el patio elíptico del Palacio de Bellavista en la ciudad de México, obra tardobarroca de un Tolsá ya decimonónico.

EL GREMIO DE ARQUITECTURA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

España sólo contó con dos gremios de arquitectura: el de Mallorca y el de Valencia, creados en el siglo XV, coincidiendo con la llegada de los primeros maestros de cantería alemanes y flamencos que introdujeron las fórmulas del Tardogótico. Fueron dos casos atípicos dentro del país, pues lo que existía en el resto eran ciertas ciudades (Sevilla, Toledo, Burgos, Zaragoza) que contaban con un gremio de albañilería. Como su propio nombre indica, sólo afectaba a los albañiles que trabajaban dentro de la circunscripción urbana, a los maestros de obras que, con ladrillo y yeso, construían las casas y demás edificios ordinarios de la población. Los maestros de cantería y arquitectos quedaban libres de ese código legal y, si algún examen se les exigía a lo largo de su carrera, era el concurso oposición convocado para acceder puntualmente a la maestría de un edificio singular, una catedral por ejemplo. En la ciudad de México (sólo en ella) se aplicó el mismo sistema gremial, pero fueron introducidos unos matices diferentes y muy significativos que acabaron regulando las competencias entre indios, españoles peninsulares y españoles americanos.

En 1599 y a petición de los albañiles de la ciudad de México, el virrey rubricó las *Ordenanzas de Albañilería*, realizadas por las autoridades municipales a semejanza de las que había «...en todas las ciudades, villas y lugares de los reinos de Castilla...», que fueron reformadas en 1746 para intitularlas *Ordenanzas de Arquitectura*, considerando que «...en varias partes de ellas tiene la palabra Albañilería y, siendo Arte de Arquitectura, debería intitularse así y tildarse Albañilería...»⁴⁰. Esos dos hitos ponen ya al descubierto la mayor distorsión introducida respecto a la fórmula peninsular, que va mucho más allá de la afirmación de que «todas»

⁴⁰ FERNÁNDEZ GARCÍA: 1981, págs. 340 y 348.

las poblaciones castellanas disponían de ella. Radica en que esas ordenanzas afectaron, desde un principio, a todos los profesionales de la construcción, independientemente de que trabajaran el ladrillo o la piedra; de ahí el cambio de denominación introducido dos siglos después.

Debemos suponer que la aprobación de las ordenanzas y, por tanto, la constitución del gremio de albañilería de la ciudad de México fueron el fruto de unas reivindicaciones que se remontaban a bastantes años atrás, a los momentos más iniciales en los que la preponderancia de los albañiles sobre los canteros era más acusada. La procedencia mayoritariamente andaluza de aquellos albañiles justificaría el que el modelo concreto para las nuevas ordenanzas fuera el sevillano, si bien ése era el más difundido también en España y el que había sido aplicado también, por ejemplo, a Toledo. En cualquier caso, tampoco parece que los canteros se opusieran a unas ordenanzas como las mexicanas, que recortaban sus libertades y los homologaba con los albañiles. La razón última estriba en que esas ordenanzas fueron la respuesta a un miedo compartido por unos y otros, españoles todos, a la competencia de la mano de obra india. De hecho, desde el principio, los mendicantes venían denunciando la imposibilidad de encontrar a un maestro español que aceptara extender un contrato de aprendizaje a un indio, del que sólo quería disponer como esclavo.

De esa primera se derivó otra anomalía, más interesante si cabe aún. Los españoles que reivindicaron la fórmula gremial en el siglo XVI fueron peninsulares, pero los españoles que hicieron uso de ella a partir de entonces fueron, de manera creciente, americanos. Las ordenanzas, pues, podían convertirse en un excelente instrumento al servicio de los arquitectos criollos para vetar el ejercicio de los arquitectos peninsulares, que llegaban a la ciudad de México sin haber sido examinados en sus lugares de procedencia. Aunque nunca de manera transparente, suficientes indicios, como enfrentamientos interpersonales y cartas de examen varias, parecen indicar que así ocurrió efectivamente.

En mi opinión, la clave de esa situación estaría en la maestría de las grandes obras de la capital del virreinato, unos edificios muy concretos cuyo mantenimiento había generado unos cargos fijos que los arquitectos criollos no estaban dispuestos a dejar caer en manos de arquitectos peninsulares. Se-

gún uno de esos maestros criollos, autor anónimo de un manuscrito sobre *Architectura mecánica conforme a la práctica de esta ciudad de México* (d. 1794), «...nunca ha subido de ocho ni bajado de cuatro el número de maestros en esta Corte, cosa que causa admiración quando veemos en otros ejercicios la copia de yndividuos que los componen; hágame cargo que con ocho hay número suficiente para todas las obras que se puedan ofrecer...»⁴¹. La misma fuente explica cómo los dos títulos más ambicionados eran el de Maestro Mayor de las Reales Fábricas de Su Magestad, centrado en el palacio virreinal y por momentos extendido a la catedral metropolitana, y el Maestro Mayor de la Nobilísima Ciudad, responsable de las empresas municipales. Podemos añadir nosotros que el tercer puesto en esta lista correspondería al Maestro Mayor de las Obras del Santo Oficio de la Inquisición, suponiendo que no se encontrase desvinculado del primero el título de Maestro Mayor de las Obras de la Santa Iglesia Catedral, que entonces llegaríamos al mínimo de cuatro arquitectos señalado anteriormente. Para los restantes, hemos de tener en cuenta que cada convento de la ciudad, por ejemplo, pagaba anualmente a su propio maestro.

No cuesta comprender lo que implicaba el control de aquellos grandes títulos arquitectónicos, tanto a nivel personal como profesional, ni cuántos intereses se ponían en juego cada vez que vacaba alguno de ellos. Lejos del rumbo que marcaba la época, a los arquitectos criollos no les interesaba abolir la fórmula corporativa heredada. Les convenía más afianzar su legalidad por vías como la remodelación estatutaria de 1746, aunque ello implicara dejar a un lado una buena dosis de orgullo y reconocer, como hacía antes de finalizar el siglo el anónimo ya citado, que la arquitectura «...es arte como los demás liberales, pero en esta tierra se a echo gremio...».

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias. Estudio de los planos y de su documentación*. Sevilla, 1939.
- «ARCHITECTURA mecánica conforme a la práctica de esta ciudad de México» [ms. d. 1794]. En SCHUETZ, M. K.: *Architectural Practice in Mexico City. A Manual for*

⁴¹ *Architectura...* [d. 1794] 1987, pág. 116.

- Journeyman Architects of the Eighteenth Century*. Tucson (Arizona), 1987, págs. 81-121.
- ASPURZ, L.: *La aportación extranjera a las misiones españolas de patronato regio*. Madrid, 1946.
- BEAUMONT, P.: *Crónica de Michoacán* [1778]. México, 1932.
- BENAVENTE, T. (Motolinía): *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella* [c.1535-1543]. México, U.N.A.M.-I.I.E., 1971.
- BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*. México, Azabache, 1992.
- CALDERÓN QUIJANO, J. A.: *Historia de las fortificaciones en Nueva España*. Sevilla, 1953.
- DÍAZ DEL CASTILLO, B.: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* [ms.1555-1575, ed.1632]. Madrid, 1991.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M. R.: *Maestros mayores de arquitectura en la ciudad de México en el siglo XVII (estudio documental)*. México, 1981 (facs. Tesis de Maestría; hay ed.: *Arquitectura y gobierno virreinal*. México, 1985).
- GARCÍA BRAVO, A.: *Información de méritos y servicios de (...), alarife que trazó la ciudad de México* [ms.1604]. México, 1956 (ed. de Manuel Toussaint).
- GONZÁLEZ POLO, I.: «Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792)». En *IV Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. La R.S.B.A.P. y Méjico*. San Sebastián, 1993. T. II, págs.775-777.
- GONZÁLEZ TASCÓN, I.: *La ingeniería española en Ultramar (siglos XVI-XIX)*. Madrid, 1992.
- GUTIÉRREZ, R.; ESTERAS, C.: *Arquitectura y fortificación. De la Ilustración a la Independencia americana*. Madrid, 1993.
- HERRERA Y TORDESILLAS, A.: *Descripción de las Indias Occidentales* [1601]. México, 1944.
- KUBLER, G.: *Arquitectura mexicana del siglo XVI* [1948]. México, 1982.
- MARCO DORTA, E.: *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*. Sevilla, 1951-1960.
- MENDIETA, J.: *Historia eclesiástica indiana* [1596]. México, 1971.
- RAMÍREZ MONTES, M.: *La catedral de don Vasco de Quiroga*. Zamora (Mich.), 1986.
- REMESAL, A.: *Historia general de las Indias y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala* [1619]. México, 1983.
- ROMERO SOLANO, Luis: «Información de Diego de Aguilera para optar a un cargo en el Santo Oficio de la Inquisición de México». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 21 (México, 1953), págs. 95-117.
- SAHAGÚN, B.: *Historia general de las cosas de Nueva España* [ms.1569]. Madrid, 1988.
- SAN MIGUEL, Andrés.: *Obras de (...)* [ms.c.1630]. México, 1969 (edición a cargo de E. Báez y Macías).
- STÉPANEK, P.: «Simón de Castro —Simón Boruhradsky—, un arquitecto checo del siglo XVII en México». *Cuadernos de Arte Colonial*, 2 (Madrid, 1987), págs. 19-36.
- TORQUEMADA, J.: *Monarquía indiana* [1615]. México, 1969.
- TOVAR DE TERESA, G.: «Del Barroco salomónico al Barroco estípíte. Consideraciones sobre un documento relativo al gremio de arquitectos de la ciudad de México en 1733». *Cuadernos de Arte Colonial*, 3 (Madrid, 1987), págs. 122-128.
- ÍD.: *Repertorio de artistas en México*. México, 1995-1997.
- VETANCUR, A.: *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias* [1698]. México, 1982.



1.—Cuernavaca. Conventual franciscana. Jarjamentos de la bóveda del sotocoro
(Anónimo indio, segunda mitad del siglo XVI).



2.—Ixmiquilpan. Conventual agustina. Trompa en el coro
(Anónimo indio, segunda mitad del siglo XVI).



3.—Ciudad de México. Catedral. Caracol de Mallorca en una torre
(Claudio de Arciniega, 1563).



4.—Ciudad de México. Conventual dominica. Media naranja elíptica (Pedro de Arrieta, 1716)



5.—Ciudad de México. Palacio de la Inquisición. Rincón del patio (Pedro de Arrieta, 1733).



6.—Ciudad de México. Capilla del Pocito. Capialzado avenerado en torre cavada (Francisco A. Guerrero y Torres, 1777).



7.—Ciudad de México. Palacio de la Condesa de San Mateo de Valparaíso. Patio sin columnas cuadrado (Francisco A. Guerrero y Torres, 1769).

La imagen urbana de Tenochtitlán y la «Idealstadt» de Alberto Durero *

JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA

Entre julio de 1519 y septiembre de 1526, Hernán Cortés envió cinco cartas al Emperador Carlos V con la relación pormenorizada de las etapas y circunstancias de su conquista mexicana. La segunda carta, quizá la más larga de todas, fue datada por Cortés el 30 de octubre de 1520 desde Segura de la Frontera (Tepeaca), e impresa por primera vez en Sevilla el 8 de noviembre de 1522 por Jacobo Cromberger. En dicha carta Cortés describía, entre las ciudades de la «grandísima provincia» de Culúa, la «más maravillosa y rica» de todas ellas: Tenochtitlán, edificada «por maravillosa arte... sobre una grande laguna»¹.

Friedrich Peypus editó en Nuremberg, con fecha de marzo de 1524, esta segunda carta vertida al latín, bajo el título *Praeclara Ferdina[n]di Cortesii de Noua maris Oceani Hyspania Narratio*². Fue traducida por Pietro Savorgnan³,

* Queremos expresar nuestra gratitud a Luisa Elena Alcalá, a cuya amabilidad debemos el haber podido consultar el libro de Barbara E. Mundy; a Miguel Falomir Faus, que nos facilitó el ensayo de Mario Sartor; y, por fin, a José Antonio Sobrón Da Silva, artífice de los montajes infográficos que acompañan este estudio, sin cuyo auxilio paciente algunas de nuestras ideas no habrían abandonado el empíreo.

¹ CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, ed. de Ángel DELGADO GÓMEZ, Madrid, Castalia, 1993, págs. 159-160.

² El título completo es *Praeclara Ferdina[n]di Cortesii de Noua maris Oceani Hyspania Narratio Sacratissimo. ac Inuictissimo Carolo Romaroru[m] Imperatori semper Augusto, Hyspaniaru[m], &c. Regi Anno Domini. M. D. XX. transmissa: In qua Continentur Plurima scitu, & admiratione digna Circa egregias earu[m] p[ro]uinciaru[m] Vrbes, Incolarum mores, puerorum Sacrificia, & Religiosas personas, Potissimu[m]q[ue]*

secretario de Juan de Revelles, obispo de Viena, e incluía entre sus folios un gran plano plegado de la ciudad de Tenochtitlan acompañado de un mapa costero del Golfo de México (fig. 1).

El origen de este plano es mixto. Sin duda se basa en modelos indígenas⁴, pues se sabe que algunos planos aztecas de Tenochtitlán fueron copiados por Juan de Ribera, amanuense de Cortés⁵. En cuanto

de *Celebri Ciuitate Temixtitan Variisq[ue] illi[us] mirabilib[us], que[m] legentem mirifice delectabu[n]t. p[er] Doctore[m] Petru[m] sauorgnanu[m] Foro Iuliense[m] Reue[re]n[dis]simi D[omi]ni Ioan[nes] de Reuelles Episco[pus] Vie[n]ne[n]sis Secretarium ex Hyspano Idiomate in latinu[m] versa. Al contrario de lo que se ha afirmado en ocasiones, esta edición latina sólo contiene la segunda carta, y no la segunda y la tercera —por confusión con otra edición de Nuremberg también de 1524, que sí comprende ambas—, como se deduce fácilmente del colofón, que comienza: «Explicit secunda Ferdinandi Cortesii Narratio per... Petrum Sauorgnanum... ex Hyspano Idiomate in latinum Conuersa».*

³ En cambio SÁENZ DE MIERA, Jesús, «Curiosidades, maravillas, prodigios y confusión: Posesiones exóticas en la Edad de los Descubrimientos», en CHECA, Fernando (coord.), *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, cat. exp., Madrid, Ediciones El Viso, 1998, pág. 152, señala a Willibald Pirckheimer como autor de la traducción.

⁴ Para esta discusión vid. MUNDY, Barbara E., «Mapping the Aztec Capital: The 1524 Nuremberg Map of Tenochtitlan; Its Sources and Meanings», *Imago Mundi* (Lympe, Kent), 50 (1998), págs. 1-22.

⁵ BENEVOLO, Leonardo «Las nuevas ciudades fundadas en el siglo XVI en América Latina. Una experiencia decisiva para la historia de la cultura arquitectónica del 'Cinquecento'», *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* (Caracas), 9 (1968), pág. 123.

a su autor final, pudo ser uno de los pilotos de la expedición mexicana, uno de sus geómetras o de sus alarifes, e incluso algún conquistador versado en el dibujo; en cualquier caso, Cortés debió cuidar de su trazado y de la redacción de las inscripciones. Hubo de ejecutarse, con toda probabilidad, entre el 8 de noviembre de 1519, cuando el ejército español entró en Tenochtitlán, y el mes de mayo de 1520, en que Cortés salió para combatir a Pánfilo de Narváez⁶. El plano fue enviado a Carlos V por Cortés tras remitir su segunda carta —en la que no se menciona— y el 15 de mayo de 1522, fecha de la tercera carta, firmada en Coyoacán, que alude a la «figura de la cibdad de Temixtitán, que yo envié a Vuestra Majestad»⁷. Sobre este dibujo se cortó la entalladura a fibra impresa en Nuremberg, la primera representación de una ciudad americana jamás publicada en Europa. El anónimo grabador combinó en ella dos sistemas de proyección cartográfica, uno euclidiano (plano) y otro panorámico (en perspectiva), que fusionó coherentemente en una visión icnográfica o de «ojo de pez»⁸. Dicha tipología no se empleaba entonces a fin de ofrecer una idea fidedigna del aspecto de una urbe, sino que tenía un propósito conmemorativo y ensalzador de la fama de la ciudad⁹. De este modo, la imagen urbana de Tenochtitlán atribuida a Cortés, repetida sin apenas cambios¹⁰ hasta finales del siglo XVII, canonizó la percepción *fantástica* que en Europa se tuvo de México¹¹, una ciudad ideal aparentemente inmutable.

⁶ AMAYA TOPETE, Jesús, *Atlas mexicano de la Conquista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, págs. 2-4.

⁷ CORTÉS, 1993, pág. 326. La tercera carta fue impresa en Sevilla por Cromberger el 30 de marzo de 1523.

⁸ MUNDY, Barbara E., *The mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1996, págs. xii-xiv.

⁹ SCHULZ, Juergen, «Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500», *The Art Bulletin* (Nueva York), vol. 60, 3 (1978), págs. 471-472. Sobre los propósitos de esta clase de «construcciones» corográficas, *vid.* también KAGAN, Richard L., «La visión europea de la ciudad en el nuevo mundo: una perspectiva comparada», en CHECA, 1998, págs. 114-115.

¹⁰ Un estudio pionero —aunque incompleto— de estas derivaciones es el de OROZCO Y BERRA, Manuel, *Memoria para el plano de la Ciudad de México*, México, Santiago White, 1867, págs. 2-5.

¹¹ El plano cortesiano, cristalizado tanto por conveniencia editorial como por la estrecha política de sigilo imperante que

A tal efecto, la extrema atención dispensada en la relación de Cortés a la calidad y dimensiones de la arquitectura mexicana y su admiración por la armónica distribución urbanística de Tenochtitlán sirvieron de complemento inmejorable para una lectura ponderativa del plano¹². A diferencia de otros núcleos urbanos prehispánicos¹³, ajenos a la medida renacentista, la antigua capital azteca tenía un distrito central regular y un esquema cruciforme de calles rectilíneas que, definidas conforme a un trazado geométrico, salían hacia los puntos cardinales atravesando la laguna sobre terraplenes¹⁴. La ciudad indígena era pues una aplicación real, construida a gran escala, del paradigma regularizador ausente en la práctica edificatoria europea, lo cual la hizo acreedora de las alabanzas de Cortés y muchos otros.

En su crónica novohispana el conquistador se valió de términos comparativos forzosamente occidentales¹⁵, estableciendo paralelos casi siempre con ciudades españolas y sus hitos arquitectónicos, las más de las veces favoreciendo a México sobre España¹⁶. Sin embargo, los canales, jardines y casas flotantes de Tenochtitlán únicamente pudo equipararlos con los de Venecia¹⁷. Precisamente allí

redujo las posibilidades de elaborar una traza más ajustada, perpetuó así un retrato grandioso de la empresa americana. *Cfr.* KAGAN, Richard L. y MARÍAS, Fernando (col.), *Imágenes urbanas del mundo hispánico*, Madrid, Ediciones El Viso, 1998, págs. 146-153.

¹² *Vid.* en este sentido el resumen de GIL-BERMEJO GARCÍA, Juana, «La geografía de Méjico en las cartas de Cortés», *Revista de Indias* (Madrid), 91-92 (1963), págs. 175-191. Sobre la visión admirativa de Cortés, *vid.* ESTEVE BARBA, Francisco, *Historiografía indiana*, Madrid, Gredos, 1992, 2.ª ed., pág. 160.

¹³ KUBLER, George, *Mexican architecture of the sixteenth century*, vol. 1, New Haven, Yale University Press, 1975, 2.ª reimp., pág. 69.

¹⁴ FERNÁNDEZ, Justino, «El Plano Atribuido a Hernán Cortés. Estudio Urbanístico», en TOUSSAINT, Manuel, GÓMEZ DE OROZCO, Federico y FERNÁNDEZ, Justino, *Planos de la Ciudad de México. Siglos XVI y XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1990, reimp., págs. 114-115.

¹⁵ FERRER CANALES, José, «La segunda Carta de Cortés», *Historia Mexicana* (México), vol. 4, 3 (1955), pág. 404.

¹⁶ IGLESIA, Ramón, *Cronistas e Historiadores de la Conquista de México. El Ciclo de Hernán Cortés*, México, El Colegio de México, 1980, reimp., pág. 25.

¹⁷ De la fortuna de este símil da cuenta la observación de Alonso Ramírez de Vargas, que todavía en 1691 intitulaba a Tenochtitlan de «simulada Venecia». *Cfr.* BÉRCEZ, Joaquín, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México, Grupo Azabache, 1992, pág. 18.

se publicó, sólo cinco meses después que la edición latina de la *Relación*, la traducción de ésta al italiano debida a Nicolo Liburnio, titulada *La preclara Narratione di Ferdinando Cortese della Nuoua Hispagna del Mare Oceano*. También entonces se reprodujo el plano atribuido a Cortés, con la salvedad de incluir las leyendas en italiano.

La conciencia que tenían los venecianos de una peculiaridad distintiva, de una centralidad absoluta respecto al mundo circundante, encontró su correlato o, por mejor decir, su *reflejo*, en la populosa capital recién descubierta, con la que se apresuraron a asimilar su propia ciudad en declive desde principios del siglo. La entusiasta descripción del gran emporio lacustre a cargo de Cortés y el plano adjunto avivaron la fantasía de los teóricos vénetos, que consignaron la antigua ciudad de México entre las varias islas pseudo-utópicas de los *isolari* del siglo XVI, atlas que reproducían, de un modo ciertamente fabuloso, las más célebres islas del mundo¹⁸. De entre estos islarios, el más antiguo es el de *Libro di Benedetto Bordone* (Venecia, 1528). A éste sigue la *Relatione* del «conquistador anónimo» recogida en el volumen tercero de las *Navigazioni et Viaggi* a países exóticos de Giovanni Battista Ramusio, publicada en Venecia en 1556; ese mismo año Girolamo Fracastoro —al que Ramusio dedicó su obra— escribía entusiasmado a Alvise Cornaro con la idea de transformar Venecia en una nueva «Themestitan» aislada en un lago, en palabras que, no obstante su apasionamiento, se antojan tibias ante las de Tommaso Porcacchi, quien en *L'Isole piv famose del Mondo* (Venecia, 1572) calificaba a Tenochtitlán de «otra Venecia en el mundo, fundada por Dios... con su santísima mano, donde otras son fundadas por los hombres»¹⁹.

En el ámbito germánico, la derivación más prestigiosa del plano atribuido a Cortés apareció en el primer volumen de las *Civitates Orbis Terrarum* de George Braun y Franz Hogenberg (Colonia, 1572). Pese a que pueda parecer una fecha tardía en contraste con las ediciones italianas, lo cierto es que el interés teutón por la expedición a México es muy anterior, remontándose a 1520 las prime-

ras noticias impresas en Alemania acerca de la gesta de Cortés²⁰. La relación más temprana, editada por Friedrich Peypus —el impresor de la *Narratio* de 1524—, vio la luz en Nuremberg el 17 de marzo de 1520. Otra, publicada dos años después, ya describía la capital azteca —a la que «los cristianos» denominaban «Gran Venecia»—, no sin dejar de enaltecer su inexpugnabilidad, buena construcción y mercado²¹. En diciembre de 1522 se imprimió una *Carta* más, esta vez con noticias tomadas de la segunda relación de Cortés, donde se distinguían sobremanera las hermosas calles de Tenochtitlán, sus grandes palacios y edificios de piedra y su zoológico²².

Nuremberg, en época de Alberto Durero, se hallaba en el centro de las rutas del comercio internacional. Todo lo que llegaba desde la India hasta Venecia con destino al norte de Europa pasaba por allí. Tan constante tráfico sin duda amplió las miras y horizontes de sus ciudadanos, tan apasionados por América como los estudiosos que acudían a la villa de todas partes atraídos por su cosmopolitismo y por su centro de estudios matemáticos, el más importante de toda Alemania²³. No había pues mejor lugar para que Durero publicase, el año de 1527, su *Etliche vnderricht, zu befestigung der Stett, Schlosz, vnd flecken*, la primera obra impresa sobre urbanismo y fortificación permanente²⁴ y sobre la adaptación de perímetros defensivos a las necesidades de la guerra moderna, esto es, al desafío de las armas pesadas de fuego.

Hace ya medio siglo se apuntó la posibilidad de que la traza de Tenochtitlán influyera formalmente en una de las estampas grabadas por Durero para su tratado²⁵. Hoy consideramos que esta proyec-

²⁰ WAGNER, Henry R., «Three Accounts of the Expedition of Fernando Cortés printed in German between 1520 and 1522», *The Hispanic American Historical Review* (Washington), vol. 9, 2 (1929), págs. 176-212.

²¹ *Ibidem*, pág. 200.

²² *Ibidem*, págs. 206-207.

²³ WHITE, Christopher, «The Travels of Albrecht Dürer», *Apollo* (Londres), vol. 94, 113 (1971), pág. 14.

²⁴ DUFFY, Christopher, *Siege Warfare*, vol. 1, Londres-Henley, Routledge-Kegan Paul, 1979, págs. 4-7.

²⁵ PALM, Erwin Walter, «Tenochtitlán y la ciudad ideal de Dürer», *Journal de la Société des Américanistes* (París), vol. 40 (1951) págs. 59-66. Para una opinión diversa —y una interpretación peregrina—, vid. ROSENAU, Helen, *La ciudad ideal. Su evolución arquitectónica en Europa*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 2.ª ed., págs. 63-66, n. 13.

¹⁸ SARTOR, Mario, «Venezia e il nuovo mondo nei primi decenni del '500», en TAFURI, Manfredo (ed.), «*Renovatio Urbis*». *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, cat. exp., Roma, Officina Edizioni, 1984, págs. 335-343.

¹⁹ SARTOR, 1984, págs. 341-342.

ción no sólo es incontrovertible, sino que, como esperamos demostrar, su alcance es mucho mayor. El artista, desde luego, tuvo contacto con el traductor de las cartas de Cortés a través de su amigo y protector Willibald Pirckheimer²⁶. Esta relación podría hacer pensar en el propio Durero como autor del plano; no obstante, en el mejor de los casos éste habría ejecutado sólo el dibujo previo, ya que la entalladura adolece de una tosquedad impropia del maestro. Más allá del terreno hipotético, la indudable curiosidad que sentía Durero por la exploración americana está perfectamente establecida²⁷. La manifestación más conspicua de este sentimiento es, posiblemente, la emocionada descripción del tesoro de Moctezuma II que anotó en su diario de viaje por los Países Bajos. Enviado por Cortés al Emperador, pudo ser contemplado por Durero en el palacio bruselense de Coudenberg entre el 27 de agosto y el 2 de septiembre de 1520. Fue el único artista, de entre los que vieron aquella impresionante exposición²⁸, que dejó constancia de su franca admiración por los aztecas y sus tesoros, de los cuales dijo que en toda su vida había visto nada que regocijara tanto su corazón, no sólo por su valor precioso o por tratarse de maravillosas obras de arte, sino por el sutil ingenio demostrado por aquellas gentes de tierras extrañas²⁹.

* * *

La *Varia lección sobre la fortificación de ciudades* no presenta ninguna división en libros o capítulos. Es posible, sin embargo, diferenciar cuatro partes en su programa, de entre las cuales la segunda (ff. D-E) está dedicada a pormenorizar la orientación, construcción y distribución interna de una

ciudad-fortaleza (fig. 2). Durero propone (f. D) como defensa del conjunto urbano un recinto con murallas dobles y casamatas rodeado de fosos inundados. La fortificación debe ser «totalmente cuadrada», con los ángulos salientes rematados en chaflanes de 600' (180 m) (1 pie de Nuremberg = c. 30 cm). Con exclusión de estas esquinas achaflanadas, cada cortina exterior debe medir unos 4300' (1290 m). Los cuatro chaflanes tienen que estar orientados «hacia los cuatro vientos, de forma que éstos rompan allí con facilidad». Se indican éstos con una A (este), una B (oeste), una C (sur) y una D (norte), en lo que es una cita casi literal de Vitruvio (*De arch.* I, 6), aún más evidente si se emplaza dentro del cuadrado interior la red de calles a escuadra diseñada por Durero (fig. 3), cuyos ejes están convenientemente girados para que no coincidan con la dirección de los vientos dominantes. La ciudad (f. D v.º) debe tener, además, una entrada principal «en medio de la cara AC» y un acceso secundario entre B y D.

Tenochtitlán estaba igualmente alineada con los cuatro puntos cardinales. Sus vías, rectos canales³⁰ y calles de ingreso, «todas de calzada..., muy anchas y muy derechas»³¹, se advierten en el plano atribuido a Cortés. En coincidencia con lo especificado por Durero, las más destacadas en él son la de Itztapalapa, al sur, que era la más larga e importante y el acceso principal a la ciudad, y al norte la de Tepeyac. La pequeña calzada oriental no alcanzaba la orilla del lago, sino que concluía en Tetamazolco, una torre señalada como «Templu[m] ubi orant»; la de poniente, que se dirigía a Tacuba, estaba partida por cinco cortaduras cruzadas por puentes. Por aquí corría el acueducto de Chapultepec, según aclara la inscripción «Ex isto Fluuii Conduciit Aqua[m] in Ciuitatem».

Para penetrar en el centro urbano, ocupado por el gran templo³² o *teocalli* («Templum vbi sacrificant»), el juego de pelota³³ y una torre de vi-

²⁶ Cfr. HUTCHISON, Jane Campbell, *Albrecht Dürer. A biography*, Princeton, Princeton University Press, 1990, págs. 141-142, quien además da por cierto el influjo del plano de Nuremberg sobre la *Etliche vnderricht*.

²⁷ MASSING, Jean Michel, «Early European Images of America: The Ethnographic Approach», en LEVENSON, Jay A. (ed.), *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 1991, págs. 515-517.

²⁸ DE LA TORRE VILLAR, Ernesto, «Los presentes de Moctezuma. Durero y otros testimonios», *Revista de Historia Americana y Argentina* (Mendoza), 1-2 (1956-1957), págs. 55-61.

²⁹ DACOS, Nicole, «Présents Américains à la Renaissance. L'assimilation de l'exotisme», *Gazette des Beaux-Arts* (París-Nueva York), vol. 73 (1969), pág. 57.

³⁰ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael et alii, *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España*, México, Grupo Azabache, 1992, pág. 35.

³¹ CORTÉS, 1993, pág. 233-234.

³² MARQUINA, Ignacio, *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1928, págs. 83-86.

³³ Ídem, *Templo Mayor de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1963, 2.ª ed., págs. 18-19.

gilancia «más alta que la torre de la iglesia mayor de Sevilla»³⁴, se atravesaba el muro de serpientes (*coatepantli*) por cuatro puertas que había en los puntos donde se iniciaban los ejes primordiales de la ciudad. Un breve cotejo permite verificar que la proporción 1:2 del *coatepantli* respecto al conjunto residencial que se advierte en el plano es la misma que la del núcleo de Durero en relación con su espacio adyacente³⁵. Así lo confirman las medidas aportadas en su tratado: en el centro de una superficie interior H de 2000' (600 m) de lado, en la que viven «los consejeros, sirvientes y artesanos reales», se acomoda una plaza E con una longitud lateral de 800' (240 m). En medio de ésta ha de construirse «la casa señorial del rey», edificada con arreglo a los escritos de «Vitruvio, el antiguo romano» y rodeada por una falsabraga F de 60' (18 m) de grosor y un foso G de 60' (18 m) de anchura. La falsabraga debe tener una puerta torreada en la mitad de cada cara, «para que el rey pueda llegar a su pueblo cuando lo desee» y una torre de 200' (60 m) de alto en la esquina A, «desde la que se puedan dominar todos los alrededores». Se obtiene, por tanto, una correspondencia entre centro y periferia que da primacía al cuadrilátero interior (con un costado de unos 312 m) sobre el cuadrado mayor de 600 m de lado.

Contrariamente a lo habitual entre los teóricos italianos, Durero ocupa el núcleo no con una plaza abierta, sino con un cuerpo arquitectónico fortificado que alberga la mole de una ciudadela. Pese a ello, esta ordenación centrípeta no es original, al menos no del todo, pues combina en realidad dos tipologías tomadas de Alberti (*De re aed.* V, 1): de la ciudad regia extrae la centralidad y accesibilidad de la casa del rey³⁶ (*De re aed.* V, 3); de la ciudad-fortaleza del tirano —cuyo castillo dispone Alberti en un extremo—, incorpora la noción de defensa interior (detallada en sus distintos fosos, murallas y torres en *De re aed.* V, 11) y las salidas fortifica-

das, aunque desembarazadas, para acometer a los enemigos (*De re aed.* V, 4-5).

«Una vez construido el palacio real según las enseñanzas de Vitruvio o de otros expertos juiciosos» —a los que, según vamos viendo, Durero no menciona—, se sitúan los edificios de la administración y el servicio palatino en la plaza cuadrangular H, en la que sólo tendrán cabida «hombres hábiles, piadosos, sabios, viriles, industriosos, buenos artesanos útiles a la fortaleza, armeros y buenos tiradores» (f. Dii v.º). Esta auténtica sociedad ideal ha de instalarse con provecho, de modo que se vuelven a designar las esquinas con arreglo al esquema cardinal ABCD y se «conducen por el medio cuatro calles... desde las cuatro puertas del foso real hasta la muralla» (f. Diii v.º), que a su vez organizan otros tantos sectores distintos (AC, CB, BD, DA) (fig. 4).

El distrito AC, recorrido por el eje urbanístico principal, acoge a las capas más elevadas de la ciudad. En el ángulo A (hacia oriente) se ubica la iglesia y sus anexos, numerados del 1 al 7, todos rodeados de jardines. «Delante de la puerta del palacio real... se coloca el mercado (núm. 12)... A ambos lados se sitúan suelos para viviendas» (f. [D iv]). Se divide por la mitad el edificio nordeste y se dispone una parte como consistorio (núm. 13) y la otra, al igual que la fábrica X situada enfrente, se distribuye en casas señoriales. Entre estos dos solares y la muralla AC se asientan otros cuatro terrenos, numerados del 15 al 18. Los suelos 17 y 18 se destinan a residencias para nobles y los marcados como 15 y 16 son entregados a militares distinguidos, «que protejan la puerta y puedan estar pertrechados y armados en cualquier circunstancia» (f. [Div v.º]). «Entretenimientos» opcionales, como «juegos de pelota o jardines zoológicos y botánicos», pueden disponerse en «fosos secos» (f. D)³⁷.

La estructura simétrica de tipo radial con un centro de Tenochtitlán demarcaba cuatro *campa* o parcialidades³⁸. Teopán, la zona sureste³⁹ donde

³⁴ CORTÉS, 1993, pág. 238.

³⁵ En esencia, a esto se reduce la contribución de PALM, 1951, pág. 64.

³⁶ Acerca de la significación simbólica del rey como centro geográfico en la ciudad iberoamericana, vid. CASTILLERO CALVO, Alfredo, «La ciudad imaginada'. Contexto ideológico-emblemático y funcionalidad. Ensayo de interpretación de la ciudad colonial», *Revista de Indias* (Madrid), vol. 59, 215 (1999), págs. 146-147.

³⁷ Durero hizo constar en su diario lo mucho que le gustó la casa de animales del parque de Warande, detrás del palacio de Coudenberg, «algo más hermoso, agradable y paradisíaco» de lo que nunca había visto hasta entonces. Cfr. MASSING, Jean Michel, «The Quest for the Exotic. Albrecht Dürer in the Netherlands», en LEVENSON, 1991, pág. 115.

³⁸ GERHARD, Peter, *Geografía histórica de la Nueva España. 1519-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1986, pág. 187.

se localizaban las nuevas casas reales erigidas por Moctezuma II, era la más noble de la ciudad. En la parte posterior, como refleja el plano, estaba el «muy hermoso jardín» de recreo y la casa de los animales («Dom[us] a[n]i[m]aliu[m]») —con reptiles, felinos, aves acuáticas y de presa—, que tanto fascinaron a Cortés⁴⁰. Frente al palacio nuevo, construido para cumplir no sólo con fines cortesanos (como el alojamiento de los plateros, pintores, lapidarios y talladores áulicos⁴¹) sino para servir a usos administrativos, se encontraba el *tianguís* o plaza del mercado. En torno a esta plaza se hallaban las casas más nobles de la corte de Moctezuma II, ordenadas de acuerdo con su jerarquía: un área para los príncipes y grandes señores (*teucalli*), otra para caballeros nobles (*pilcalli*), y una tercera para militares, las famosas *águilas* aztecas, que ocupaban el solar llamado *cuahcalli*⁴²; casas todas ellas, según Cortés, «muy buenas y grandes»⁴³.

Nada llamó tanto la atención del conquistador como la variedad de los servicios urbanos⁴⁴. En la antigua ciudad de México se vendía madera y piedra, labradas y por labrar; había peleterías y curtidurías, tejedurías, tabernas donde daban «de comer y beber por precio», joyerías, carnicerías y panaderías, «casas como de boticarios» y otras «como de barberos», y «todas cuantas cosas se hallan en toda la tierra». «Cada género de mercadería» se despachaba «en su calle», sin que se inmiscuyera «otra mercadería ninguna», para lo cual tenían «mucho orden»⁴⁵. Era, en suma, una urbe definida por el sector terciario, consagrada a servir al emperador azteca o *tlacatechtli*.

La *Idealstadt* de Durero, proyectada en su totalidad para atender las necesidades del rey, está repartida conforme a un programa racional de calles

menestrales, organizadas meticulosamente según las afinidades de los distintos oficios. De esta suerte, reserva dos tercios del sector CB para trabajadores de la madera; en la esquina B propone construir «un taller de carpintería (núm. 34), con las reservas de madera, tablones y similares» (f. [Div v.º]). «Los canteros», por su parte, «pueden tener sus moradas fuera de la fortaleza durante los períodos de paz» (f. [Dv]). Junto a la muralla, en el cuadrante BD, coloca a los peleteros y curtidores, bien apartados del centro como recomienda Alberti (*De re aed.* VII, 1) pero cerca de los tejedores. «En las esquinas de los solares 29, 33, 40, 44, 53 y 54, junto al foso real, se levantan doce tabernas» (f. [Dv v.º]). Un «almacén de provisiones» (núm. 52) para guardar manteca, sal, carne seca, legumbres y cereales, entre otros alimentos, se emplaza en el ángulo septentrional D, la mejor zona, según Vitruvio (*De arch.* I, 4), para disponer los graneros en razón de sus escasas variaciones climáticas. Junto a este depósito Durero sitúa un mercado secundario, al lado del cual —de acuerdo con el postulado albertiano (*De re aed.* VII, 1)— instala a los orfebres, pintores, escultores y entalladores del rey (núm. 48). Finalmente, en los suelos 55 y 56 marca con sendas machetas dos carnicerías afrontadas; una de las panaderías se acomoda detrás de la casa consistorial, frente al núm. 19, y la otra detrás del solar X, enfrente de la parcela núm. 22. La «magnífica botica» se pone en las inmediaciones del foso real, y las barberías se dividen entre los distintos cuadrantes (f. E).

Atendiendo a las demandas de una ciudad-fortaleza, Durero da prioridad a los aspectos militares sobre los civiles. Así, su cuadrilátero amurallado carece de teatros, de escuelas e incluso de hospitales. Ahora bien, curándose en salud, prevé una docena de suelos en torno a la ciudadela real «para todas aquellas personas necesarias que aún no han sido nombradas» y que el señor desee, de modo que «las más principales» se sitúen tanto más cerca del castillo cuanto más alto sea su rango (f. [Dv v.º]). «Todas estas casas deben estar», por supuesto, «construidas en piedra y separadas por buenos muros, para que el rey y su pueblo puedan estar protegidos del fuego» (f. E).

* * *

³⁹ GIBSON, Charles, *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*, México, Siglo XXI, 1984, 8.ª ed., pág. 379.

⁴⁰ CORTÉS, Hernán, 1993, págs. 244-246.

⁴¹ LOMBARDO DE RUIZ, Sonia, *Desarrollo urbano de México-Tenochtitlan según las fuentes históricas*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, pág. 157.

⁴² *Ibidem*, págs. 154-155.

⁴³ CORTÉS, 1993, pág. 208. Compárese con OROZCO Y BERRA, Manuel, *Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854*, México, Secretaría de Educación Pública, 1980, págs. 23-25.

⁴⁴ BAUDOT, Georges, *Utopía e Historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pág. 23.

⁴⁵ CORTÉS, 1993, págs. 234-236.

El segundo y último prototipo urbano de Durero queda particularizado en la tercera parte de su *Leción*, relativa al diseño, alineación y blindaje de una fortaleza de bloqueo asentada en una superficie localizada entre una gran masa de agua y una elevación de terreno «que no pueda ser atravesada con material de guerra» (f. Eii). En razón de sus fines y tamaño (un tercera parte del de la residencia fortificada), es una construcción totalmente militarizada, en la que sólo pueden vivir los soldados de la guarnición y aquellos artesanos encargados del mantenimiento de las armas y la estructura defensiva, «hombres selectos, experimentados y sensatos, versados en el arte de la guerra» (f. Eiii).

Para su traza se compone un patio de armas circular A, «en la parte media del paso... pero más cerca de las montañas que del agua», con un diámetro de 400' (120 m) (fig. 5). Alrededor se levanta un anillo B de 150' (45 m) de ancho, con dos galerías acasamatadas superpuestas. Ésta circunferencia se rodea con un foso C de 100' (30 m) de ancho, a su vez envuelto por un segundo anillo D de grosor análogo y un foso exterior E de 80' (24 m) (ff Eii-Eiii v.º), lo que arroja un diámetro global para la fortaleza de 1260' (378 m). Vitruvio (*De arch.* I, 5) indica la figura redonda como la más indicada para la defensa de las ciudades por cumplir una función panóptica⁴⁶, es decir, por permitir el control visual de todo el contorno amurallado. Si además —añade Alberti— una ciudad de planta circular, «la más capaz de todas las ciudades», se cerca con fosos inundados a la manera de Durero, ésta se vuelve imbatible (*De re aed.* IV, 3).

Hacia el norte, sobre el anillo D, «se sitúa una torre circular Q, cuya altura es de 150' (45 m)... levantada sobre muros sólidos. Desde ella se puede ver en la distancia y tener un vigía». También Alberti recoge la idea vitruviana de la capacidad periscópica del defensor, aconsejando erigir una torre-atalaya robusta, fortificada por completo (*De re aed.* V, 4). Al pie de la torre antedicha parte una vía hacia el arsenal y el almacén de provisiones —de nuevo orientado al septentrión—, mientras que los costados oriental y occidental están ocupados por casamatas. El acceso principal, igual que suce-

día en la fortificación cuadrangular, se encuentra al sur, terminando en un baluarte ultrasemicircular que cierra el brazo del anillo exterior con el agua, flanqueado por un prominente amurallamiento para salvaguardar el foso E. A fin de proteger la entrada terrestre se construye un segundo bastión armado con forma de ensanchamiento circular. Alrededor del conjunto puede levantarse, en tiempo de paz, una corona de edificios adosados, fabricados en madera y desmontables con facilidad, para disfrute de los trabajadores manuales útiles a la fortaleza (f. Eiii).

La fuente de estas últimas disposiciones es, claramente, el plano de Tenochtitlán, por mucho que no se cite —como tampoco se nombra al plagiado Alberti—. La calzada meridional de Itztapalapa partía en línea recta del complejo torreado de Churubusco⁴⁷, que daba al lago de Xochimilco; poco más adelante se interrumpía en el fuerte de Xóloc, puesto avanzado que los aztecas habían dispuesto para defender la entrada a la ciudad⁴⁸, descrito por Cortés como un «muy fuerte baluarte... cercado de muro... con su pretil almenado por toda la cerca»⁴⁹. En cuanto al círculo de viviendas en madera para las clases humildes, estas sugieren una regularización de los jacales de bajareque contruidos sobre chinampas que fundamentaban el patrón habitacional en la periferia de la antigua ciudad de México⁵⁰.

* * *

La imagen de Tenochtitlán que se desprende de la segunda carta y el plano de Cortés resulta conceptual e intelectualizada. Su gran unidad estilística, constituida por un ordenamiento estructural coherente y una parcelación funcional⁵¹, la convirtió en un modelo urbano irresistible. Alberto Durero, perteneciente a un período de transición que no distinguía entre arte e ingeniería militar⁵²,

⁴⁷ TOUSSAINT, Manuel, «El Plano Atribuido a Hernán Cortés. Estudio Histórico y Analítico», en TOUSSAINT, GÓMEZ DE OROZCO y FERNÁNDEZ, 1990, pág. 100.

⁴⁸ LOMBARDO DE RUIZ, 1973, pág. 133.

⁴⁹ CORTÉS, 1993, págs. 207-208.

⁵⁰ LOMBARDO DE RUIZ, 1973, pág. 185.

⁵¹ *Ibidem*, págs. 204-211.

⁵² REBEL, Ernst, *Albrecht Dürer. Maler und Humanist*, Munich, C. Bertelsmann, 1996, págs. 399-400.

⁴⁶ TZONIS, Alexander y LEFAIVRE, Liane, «El bastión como mentalidad», en DE SETA, Cesare y LE GOFF, Jacques (eds.), *La ciudad y las murallas*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 218.

que rendía culto a la armonía, la proporción y la simetría⁵³, adaptó este arquetipo a sus intereses matemáticos, produciendo un tipo de fortificación geométrica más idealizada que practicable militarmente⁵⁴. Desglosó, en consecuencia, la ordenación espacial y el contexto topográfico de la capital azteca en sus propias *Idealstädte*, que no hacen sino plantear los dos trazados básicos de la ciudad ideal del Renacimiento: el reticular y el radiocéntrico; patrones que, como demuestran los borradores conservados de su tratado, inicialmente pensó fusionar en una única urbe circular de 1000' (300 m) en torno a un núcleo cuadrado sobre el que se alzaría el castillo⁵⁵ (fig. 6).

La historiografía artística ha interpretado de ordinario la *Varia lección* como una consecuencia más o menos pintoresca de las ideas avanzadas por

los teóricos italianos⁵⁶, algo acreditado, por lo general, con tanta vaguedad como expuesto con pasmosa resolución. Es innegable que Durero, atraído por una geometría regular que fuera simultáneamente útil y hermosa⁵⁷, aunó el interés vitruviano por lo concreto con el método especulativo de Alberti; a éstos sumó la imagen urbana de Tenochtitlán, un elemento figurativo imprevisible y exótico, una solución genial en absoluto disonante con otras desplegadas en su tratado que atestigua que la corriente urbanística entre Europa y América⁵⁸ invirtió su curso mucho antes de lo sospechado.

⁵³ CHECA, Fernando, *Alberto Durero*, Madrid, Historia 16, 1993, págs. 128-132.

⁵⁴ HALE, John R., «The Early Development of the Bastion: An Italian Chronology», en HALE, John R. (ed.), *Renaissance War Studies*, Londres, The Hambledon Press, 1983, pág. 8.

⁵⁵ RUPPRICH, Hans (ed.), *Dürers schriftlicher Nachlass*, vol. 3, Berlín, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1969, págs. 391-393.

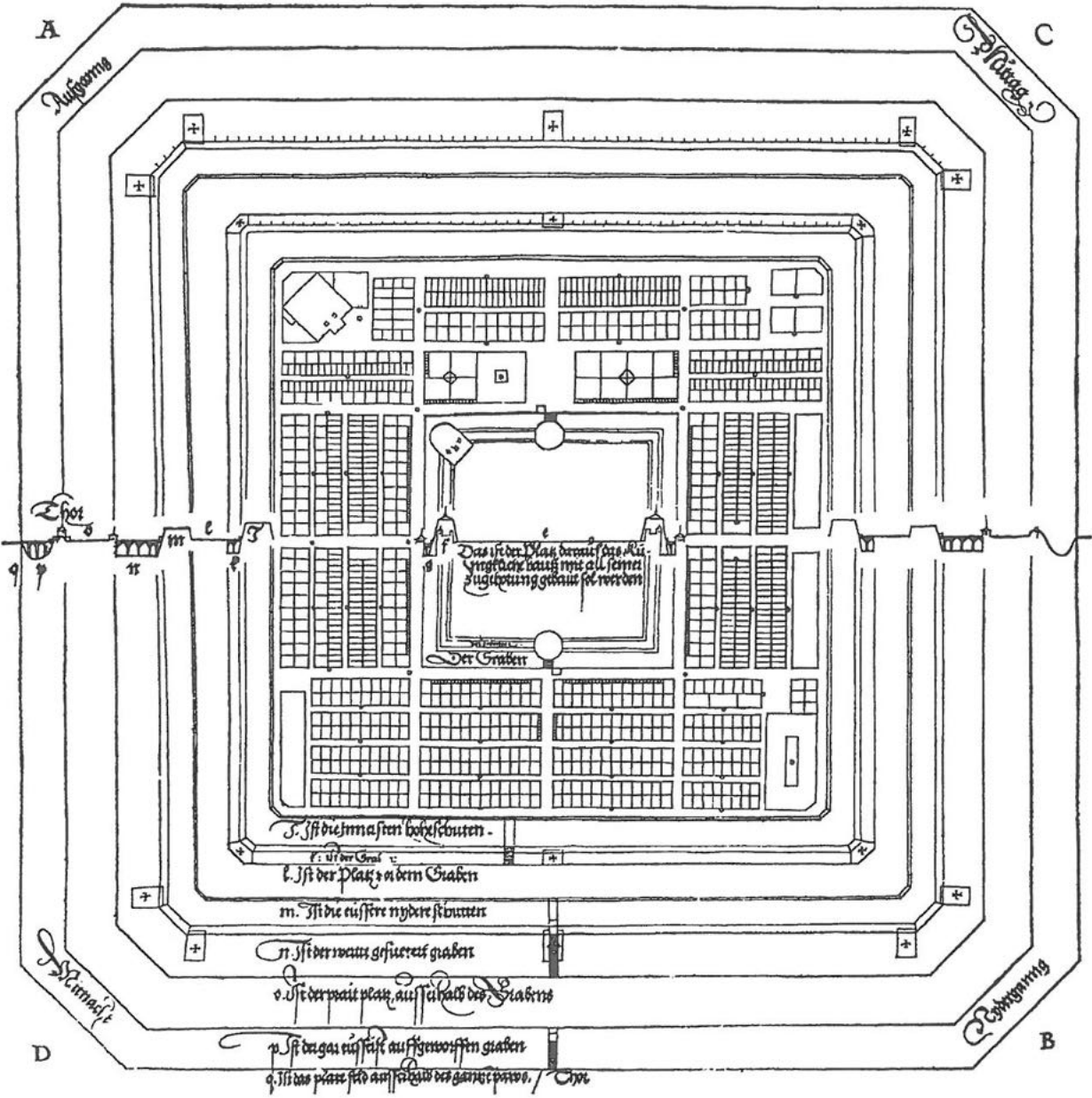
⁵⁶ Así por ejemplo SCHLOSSER, Julius, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1981, 2.ª ed. pág. 240.

⁵⁷ Cfr. HALE, John R., *Renaissance Fortification. Art or Engineering?*, Londres, Thames and Hudson, 1977, pág. 37, y LEWIS, Michael J., *The Geometry of Defence: Fortifications, Treatises and Manuals, 1500-1800*, cat. exp., Montreal, Canadian Centre for Architecture, 1992, pág. 8.

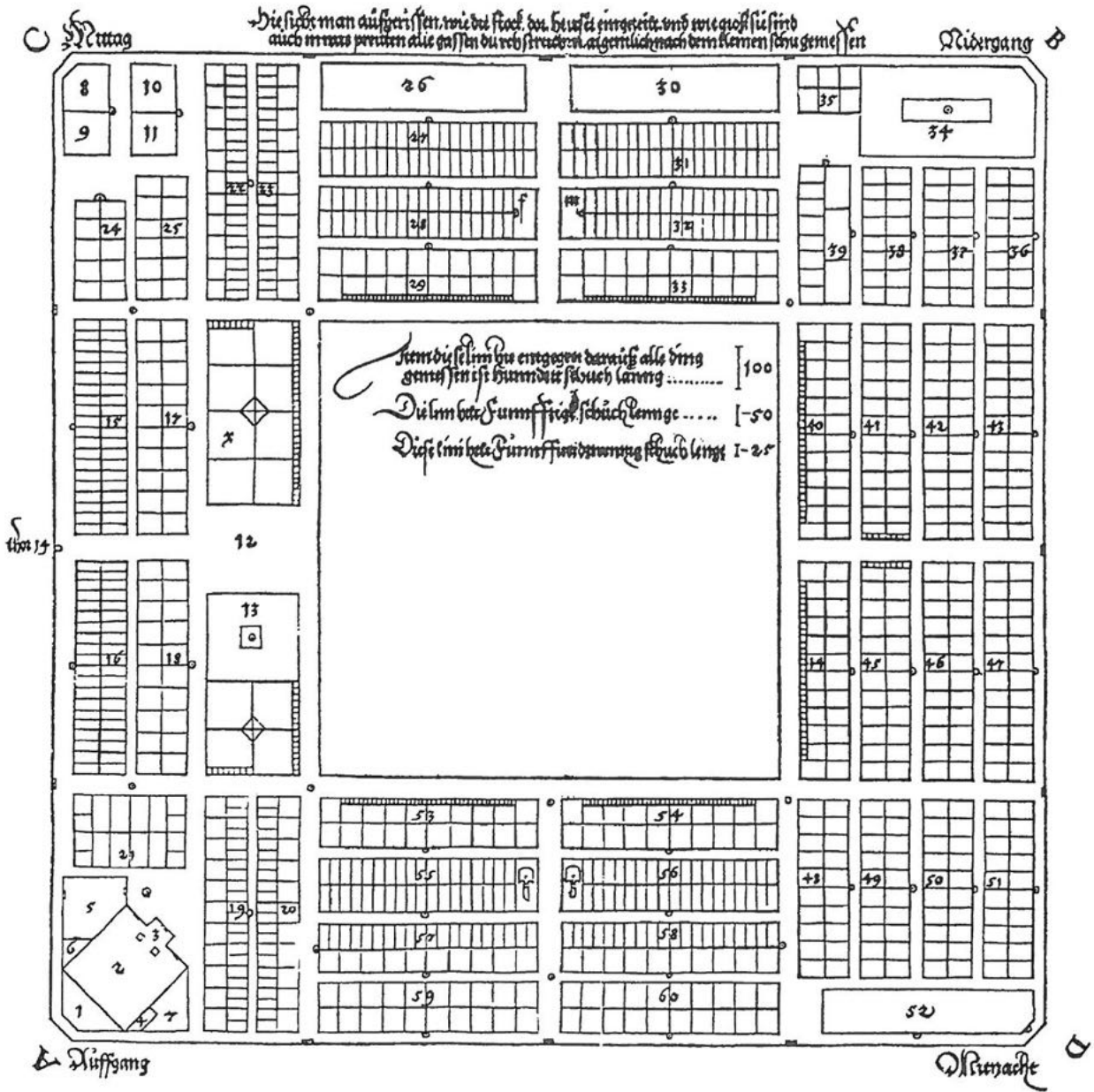
⁵⁸ HARDOY, Jorge E., «La forma de las ciudades coloniales en la América española», en SOLANO, Francisco de (coord.), *Estudios sobre la ciudad iberoamericana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, 2.ª ed., pág. 325.



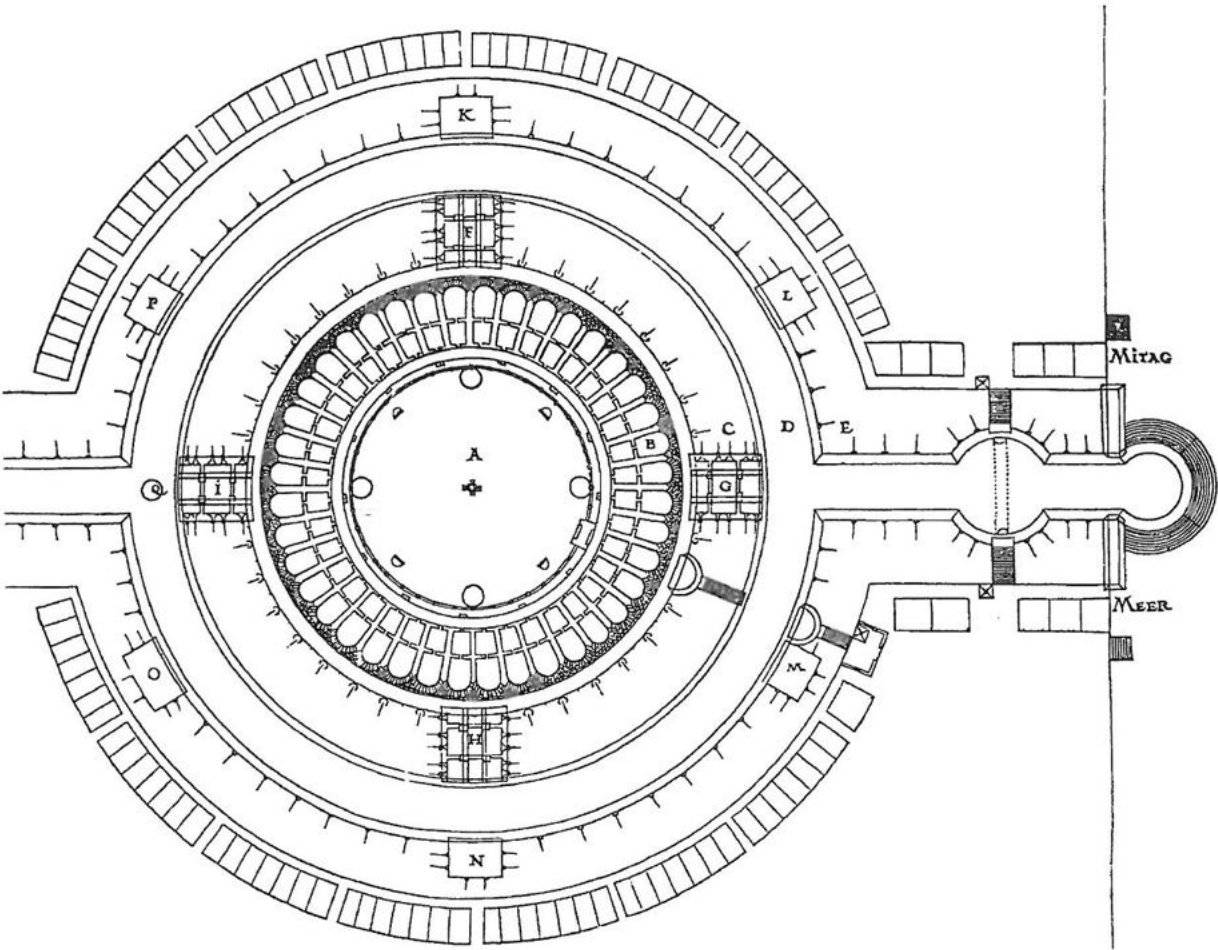
1.—Anónimo: Plano de México-Tenochtitlan (*Praeclara Ferdinandi Cortesii... Narratio*, Nuremberg, 1524, sig. f.).



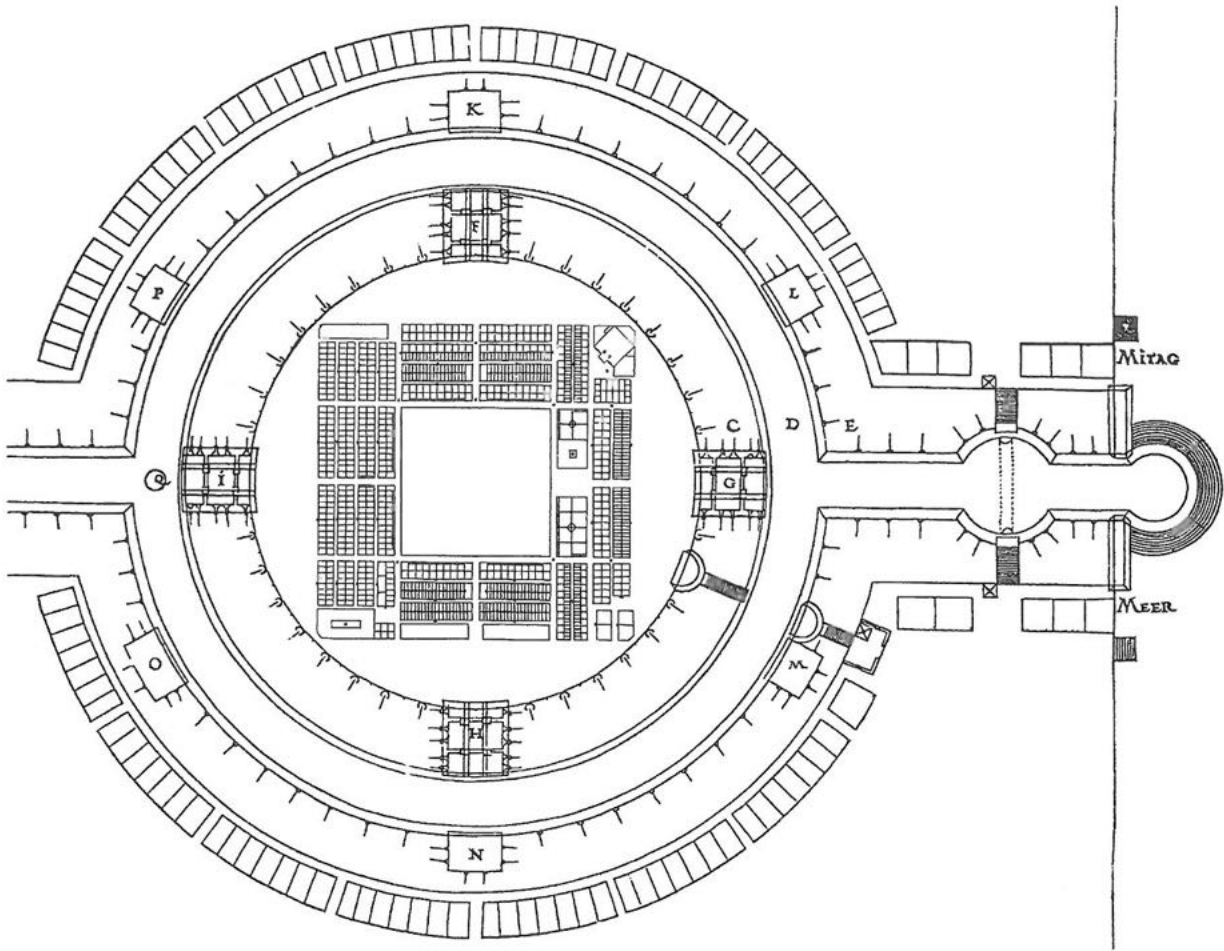
3.—Montaje infográfico de las figuras 2 y 4.



4.—Alberto Durero: Distribución de suelos y calles dentro de una residencia real fortificada (Etliche vnderricht..., Nuremberg, 1527, f. E v.º).



5.—Alberto Durero: Planta de una fortaleza circular de bloqueo (*Etliche vnderricht...*, Nuremberg, 1527, f. Eiii v.º).



6.—Montaje infográfico de las figuras 4 y 5.

Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

-¡Adiós, adiós, meu filliño; que te llevan de mi lado...!
Ya se van por la calleja el niño, el guía, el caballo...
Suenan el reloj de la iglesia: las dos y media están dando.
Prolonga el sereno la hora con melancólico canto.

(ALONSO, Juan Carlos. «Romance del Emigrado»,
en *La Nación*, Buenos Aires, 13 de julio de 1930)

Una de las líneas historiográficas del arte iberoamericano que se viene desarrollando en España con persistencia en los últimos años, está vinculada a la presencia hispana en los países de aquel continente durante los siglos XIX y XX. En este sentido se han publicado varias obras que rescatan no solamente las obras de arte circulantes en el mercado americano, sino también la labor realizada por los emigrantes que se afincaron en aquellas naciones y produjeron allí su obra. En especial dos fueron los momentos más determinantes en tal sentido: por un lado el período que va desde las últimas décadas del XIX a las primeras del XX, caracterizadas por el fuerte afluente de emigrantes a aquellos países, con la finalidad de «hacer las Américas», y otra en torno a los años de la Guerra Civil Española y a los siguientes, signada por el exilio republicano que permitió a países como Argentina y México en especial, contar en sus ámbitos artísticos y culturales con artistas de origen español de destacado prestigio.

Dentro del primer período, planteamos recuperar la memoria de uno de los artistas españoles que mayor presencia tuvo en el medio artístico argentino de la primera mitad de siglo, el gallego Juan Carlos Alonso. Nacido en El Ferrol en 1886, Alonso emigró a la Argentina hacia 1898 sin tener al momento formación artística. «En cuanto llegué

a Buenos Aires, fui a Tandil, donde vivía un pariente rico. Me dio empleo en su negocio, encargándome de atender la caja. Mi vocación sufrió las acechanzas mercantiles; pero ella fue más fuerte, y se adiestraba inspirándome caricaturas que yo dibujé en documentos respetables: facturas, tarjetas de aviso, etc. Mi tío comprendió que su sobrino no había nacido para comerciante»¹.

Fue en Buenos Aires donde entró en contacto con el grupo de dibujantes, ilustradores y caricaturistas españoles, en especial Manuel Mayol y José María Cao, además de Mario Zavattaro, que llevaban adelante la revista *Caras y Caretas*, la más popular de cuantas se publicaban en esa época². Alonso había ingresado a la redacción de la revista hacia 1902, haciendo uso de un puesto de colaborador subalterno, y en contacto con aquellos creadores se inclinó en forma gradual hacia el dibujo. Con el tiempo se convirtió en caricaturista del pe-

¹ ARCHIVO JUAN CARLOS ALONSO, Buenos Aires —en adelante AJCA—. Testimonio de Juan Carlos Alonso, s/d.

² Para más información sobre la actuación de estos artistas españoles, puede consultarse nuestro trabajo «Presencia de España en la Argentina. Dibujo, caricatura y humorismo (1870-1930)», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), núm. 28, (1997), págs. 113-124.

riódico *Última Hora*, incursionando en la caricatura política y teatral.

Justamente Manuel Mayol recordaba: «Serían las tres de una madrugada crudísima del invierno de 1902. Trabajábamos por aquel entonces Cao, el inolvidable Jiménez y yo, en una habitación bien defendida de los rigores de la temperatura. Un ligero ruido que creí sentir fuera me hizo salir al patio, y en él, solo, debajo de una bombilla de luz escasa, recogido de frío, hecho un ovillo materialmente, estaba Alonsito, con un tablero entre las piernas, y en la mano un lápiz y un cefumino del tamaño de su zepelín. —¿Qué hace usted ahí?— le pregunté sorprendido. —Ya lo ve usted, dibujando. —¿Dibujando? Pero... ¿a usted le gusta el dibujo? —Mucho; como que prefiero dibujar a dormir. Me acerqué entonces y puedo asegurar a ustedes que en aquel dibujo no había posibilidad de descubrir a un artista. —Y esto qué es? —Cabezas de mosqueteros. —Pues tiene usted suerte de que ya no los haya —le dije— porque sino pierde usted la suya. Pase, pase ahí dentro que estará más abrigado, y dibuje todos los tercios de Flandes si quiere.

Transcurrió algún tiempo y quise probar los progresos del futuro artista. Le encargué un dibujo para 'Caras y Caretas' y le dije: ¿Se anima usted? —Probaré; si lo que haga le gusta lo utiliza, y si no lo rompe... y nada se ha perdido»³. Alonso recuerda que, al publicar ese dibujo titulado *La fuerza de la persuasión*, se repetía a sí mismo «¡Son veinte mil Alonsos!», aludiendo a la tirada que tenía en esa época *Caras y Caretas*. Poco después, en 1906, el periodista Pellicer le daba cabida a Alonso como primer dibujante de otra revista de gran distribución en la Argentina, *P.B.T.*, debutando en la misma con una caricatura de la *Bella Otero* en el número 103 de dicha revista. Al año siguiente publicó su primer pastel en otra revista *Pulgarcito*; en este caso se trató de un retrato del poeta Guido y Spano. En 1908 colaboró con *Papel y Tinta* y *Vida Moderna* junto a Aurelio Jiménez⁴.

A finales de 1909, en vísperas de la celebración de la gran Exposición Internacional del Centenario, hito decisivo para el desarrollo de las artes en la Argentina, Alonso alcanzó su primer galardón en el concurso de carteles para la casa Gath y Chaves, organizado por la dirección del periódico *Última Hora* en el Palacio Guerrero (Florida 162). En dicho concurso, que tenía como más importantes antecedentes en la Argentina los organizados por el catalán Manuel Malagrida para los Cigarrillos París en 1900 y 1901⁵, se presentaron 250 afiches y Alonso obtuvo el primer premio con el titulado *Dernier Cri*: «El dibujo es firme y ágil y en cuanto a color el señor Alonso demuestra en este cartel encomiables condiciones de pastelista»⁶. El pastel habría de ser justamente una de las técnicas que más desarrolló Alonso, y dentro de la cual tendría un seguidor de excepción en su hijo Raúl, uno de los pastelistas más notables que dio la Argentina.

Una virtud humana que veremos con frecuencia en la trayectoria de Alonso será la generosidad. Uno de los primeros testimonios en tal sentido se produjo con motivo de la Exposición Pro Artistas Argentinos en Europa, celebrada en Witcomb en diciembre de 1915, con el fin de recaudar fondos para ayudar a la manutención de jóvenes promesas en un continente en plena contienda. En este acontecimiento de carácter altruista participaron otros artistas, por caso dos que presentaron óleos de temática española, Domingo Bazzurro y Luis Cordiviola, el primero con una *Cantábrica* y el segundo con un paisaje de Mallorca. Dos meses antes de dicha muestra, en el mes de octubre, Alonso obtuvo el primer premio en un concurso de caricaturas personales de la bailaora española Pastora Imperio, escoltándole en los galardones otros dos caricaturistas notables, Julio Málaga Grenet y Ramón Columba. «No sorprendió a nadie el triunfo de Alonso. En *Caras y Caretas* y *Plus Ultra* se asoma hebdomariamente su arte inimitable —y sin embargo, imitado— desde hace cuatro o cinco años, en caricaturas y notas de color, ilustraciones

³ AJCA. Discurso de Manuel Mayol en el Banquete ofrecido a Juan Carlos Alonso en el Círculo de la Prensa, Buenos Aires, julio de 1917.

⁴ SAMPIERI, G. V., «Juan Carlos Alonso juzgado en Italia. Próxima exposición del conocido pintor», en *La Razón* (Buenos Aires), 29 de noviembre de 1929.

⁵ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, «Las primeras exposiciones modernistas de la Argentina (1900-1901) y el Museo Comarcal de la Garrotxa, Olot (Cataluña)», en *Revista de Museología* (Madrid), núm. 15, octubre de 1998, págs. 119-123.

⁶ «Bellas Artes. Exposición de affiches», en *La Nación* (Buenos Aires), 8 de diciembre de 1909.

y dibujos reveladores de un gran temperamento de artista y de un sutil observador humorístico»⁷.

En efecto, como ilustrador, Alonso tuvo tanto en *Caras y Caretas* como a partir de 1916 en *Plus Ultra*, los espacios ideales para dar rienda suelta a su creatividad. Su creciente prestigio tuvo un hito ineludible con la celebración de su primera exposición individual en Buenos Aires, llevada a cabo en el Salón Witcomb —que por otra parte habría de ser el espacio que albergara sus muestras en adelante— en agosto de 1917. Entre las obras presentadas a la sazón, destacaban los gouaches, muchos de ellos ya familiares al público dada su publicación en las páginas de *Plus Ultra*. *El paseo de Florida*, *Rascacielos*, *Baile de máscaras*, *Los viejos* o *Tarde de otoño* testimoniaban su interés por la nota de actualidad, mientras otros como *A la salida del Tedéum* o *La serenata* anticipaban al pintor de temáticas históricas, en especial el de los temas románticos del XIX argentino, con los cuales alcanzaría el reconocimiento como pintor durante los años veinte y treinta.

Comenzaba así Alonso a hacer convivir en su vida el arduo trabajo en la dirección de dos de las revistas más prestigiosas de la Argentina con la labor artística, dualidad que bien ilustraba su gran amigo, el crítico Juan José de Soiza Reilly: «...Me basta verlo trabajar en su elevado cargo de director de 'Caras y Caretas', entre la balumba de las maquinarias, de los negocios y de las visitas; yendo y viniendo entre los mil detalles vertiginosos de una revista de tradición histórica, donde una fotografía, una frase o una caricatura pueden desencadenar una tormenta... Hay que verlo también hundido como un fraile en el silencio religioso de su templo-taller, en el ambiente aristocrático del arte superior, yendo y viniendo delante de la tela en la que va volcando, con magnífica visión estética y con ojos de clínico, la sabia y elegante maestría de sus pinceles mágicos...»⁸.

En su muestra inicial, recibió Alonso el espaldarazo de numerosos artistas y personalidades de la

cultura argentina. En el archivo del artista que conserva en Buenos Aires la viuda de su hijo Raúl Alonso, Danielle, se pueden hallar cartas como las escrita por Clemente Onelli en aquel julio de 1917. Onelli escribe: «Un gran artista que se dedica a la caricatura, cuando trabaja en serio, siente un tanto la influencia de sus habituales cristales deformantes. Alonso ha superado ese escollo: cuando nos da arte serio no se nota absolutamente el anastigmatismo, que agranda, que achica, que exagera. Quizás sea Alonso buen caricaturista de ocasión o de necesidad, pero ante todo artista nato... Alonso, desarrollado en este ambiente mundano, cosmopolita y *bussinesco*, siente por intuición de estético sentimental las misteriosas nostalgias de iglesias de campo, de frailes encapuchados, de monjas filiales...»⁹.

También la prensa capitalina le dedicó sus comentarios; así se leía en el prestigioso diario *La Nación*: «Un modesto dibujante que llega a ser un excelente acuarelista, un somero anotador de tipos y de aspectos que asciende a las más vastas composiciones, un caricaturista que se lanza a la gran pintura, es, sin duda alguna, una rara muestra de talento, vocación, perseverancia y actividad...»¹⁰.

En un banquete realizado en honor a Alonso, en el Círculo de la Prensa, el propio artista disertó en torno a su llegada y sus primeros pasos en la Argentina, tras haber dejado atrás su tierra natal, Galicia. Días después, el periodista José R. Lence transcribía la plática completa de Alonso en las páginas de *El Correo Gallego* de Buenos Aires, y aprovechaba para caracterizar a la colectividad gallega residente en la Argentina: «...Alonsito es gallego. Este antecedente apenas es conocido, dentro de nuestra colectividad poco propicia, por cierto, a estimular con su apoyo y con su entusiasmo a los gallegos que sobresalen del vulgar nivel de las gentes. Es necesario que los méritos de un gallego sean reconocidos por los extraños (...). Una gran mayoría de nuestra colectividad vive en el perpetuo error de que para ser buen gallego, basta con cerrar los ojos a la realidad de cuanto nos rodea, ensalzar de continuo las bellezas naturales de

⁷ LAGO, Silvio (José Francés), «Un artista español en la Argentina», en *La Esfera* (Madrid), 14 de octubre de 1916; y en FRANCÉS, José, *El Año Artístico* (Madrid), 1917, pág. 334.

⁸ SOIZA REILLY, Juan José, «Alonso y su obra», en *Exposición Alonso*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Salón Witcomb, Buenos Aires, 1933.

⁹ AJCA. Carta de Clemente Onelli a Juan Carlos Alonso, 29 de julio de 1917.

¹⁰ «Bellas Artes. Juan Alonso», en *La Nación* (Buenos Aires), 12 de agosto de 1917.

Galicia y, si es posible, hablar el dialecto regional, discutiendo mucho sobre si tal palabra se escribe así o de la otra manera. Con esto y fundar muchas sociedades donde todos los sábados se baile la muiñeira ya hemos salido del paso...»¹¹.

Una de las obras más comentadas de Alonso en la prensa argentina fue el gouache titulado *Mariquiña la tonta*, que sirvió para ilustrar la narración firmada por Raúl P. Osorio en *Plus Ultra* en septiembre de 1918. Dicho relato parece haber sido inspirado por el propio Alonso, ya que aun siendo el personaje una mujer, parecía ser una autobiografía de Alonso: «Mariquiña es la estatua de la nostalgia, de la nostalgia lo más puro del patriotismo, porque es el amor a la patria ausente y adversa. (...). ¡Íd gaiteros de los valles y las rías y las aldeas, íd al rincón de la pampa donde Mariquiña sufre sin llorar, sin quejarse, y que de las henchidas gaitas salga el soplo de vuestros pulmones convertido en dulces alboradas y muiñeiras! Mariquiña recordará mejor y sentirá menos, el valle, la ría, la aldea...»¹².

Como ilustrador, las temáticas de la mujer y su presencia en la vida social argentina, le valieron páginas de gran reconocimiento. Como bien afirmó el escritor Ricardo Gutiérrez, Alonso fue en la Argentina «el maestro evocador de la gracia femenina moderna». Fue en las páginas de las dos revistas que dirigía, en que el artista gallego dejó su impronta en tal sentido. Su amistad con dibujantes españoles consagrados del momento, en especial el también gallego Federico Ribas, cuyas ilustraciones en la madrileña *Blanco y Negro* gozaban de reconocimiento, acentuó en él esa vena creativa. Alonso publicó una serie de dibujos a color titulada *Las mujeres*, la cual se planteó publicar en forma de álbum. Una importante selección de estos dibujos habrían de ser expuestos durante su segunda exhibición individual, llevada a cabo en 1921, y más adelante en la Agencia del diario *La Razón*, en mar del Plata.

Otra vertiente que inspiraría la creatividad de Alonso habría de ser el costumbrismo y en espe-

cial la figura del gaucho. Eran aquellos los años en que el pintor entrerriano Cesáreo Bernaldo de Quirós, tras su presentación en la Galería Müller de Buenos Aires en 1919 con la exposición *De mi taller a mi selva*, gestaba su gran serie *Los Gauchos, 1850-1870* que habría de ser expuesta en varias capitales europeas y de Estados Unidos en los años posteriores, entre ellos el Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Real Círculo Ecuestre de Barcelona, ambas en 1929. Dos obras de Quirós de aquel año de 1919, *El morajú* y *El tuerto*, parecen claros antecedentes de la obra *El opa* —conocida también bajo otros títulos como *Mala entraña*, *Malpocado* o *El degenerado*—, con la cual Alonso habría de presentarse en el Salón de Artistas Franceses en París, en 1923.

Para ese entonces Alonso había realizado en Witcomb su segunda presentación individual con su exposición de *Cabezas*, en 1921; al año siguiente, en nueva exposición, presentó la obra titulada *La maja aristocrática* para la cual había posado en su estudio la famosa tonadillera española Luisa Vila. También destacó en esa muestra *Mariquiña la tonta*, gouache al que referimos en párrafos anteriores y *El opa*. Las críticas variaron entre los elogios y aquellos textos que discutían el valor de Alonso como pintor: «Como ya sucedía en la exposición anterior, no son los grandes cuadros los mejores. Alonso, que es, ante todo, un ilustrador, no puede naturalmente conseguir los mismos efectos empleando los mismos procedimientos, las mismas recetas, cuando aborda la gran pintura, la pintura de 'verdad', y de ahí su relativo fracaso...»¹³.

Durante 1923 Juan Carlos Alonso realizó un viaje al Brasil poniéndose en contacto con personalidades del mundillo artístico de Río de Janeiro. El conocido escritor brasileño Monteiro Lobato escribió: «Todos los curiosos de las cosas conocen 'Plus Ultra', la incomparable revista bonaerense que desafía confrontaciones, y entre sus congéneres universales vive inimitable e inimitada. El equilibrio de su elegancia y el buen gusto inexcusable que preside su factura, la armonía de las partes, la calidad de los dibujos, títulos, adornos o viñetas con que se atavía, denuncian que hay en su dirección

¹¹ AJCA. LENCE, José R., «Honrando a Galicia. La espiritual aristocracia de Juan Alonso. Como habló un gran artista», en *El Correo Gallego* (Buenos Aires), julio de 1917.

¹² OSORIO, Raúl P., «Mariquiña», en *Plus Ultra* (Buenos Aires), año III, NÚM. 31, septiembre de 1918.

¹³ AJCA. «Bellas Artes. Exposición Alonso», recorte periódico s/d, hacia 1922.

el espíritu de selección de un artista integral. Ese mago —todos lo sabemos— es Juan Alonso, nombre que afirma las más finas, las más atildadas y vivas ilustraciones que aparecen en América del Sur...»¹⁴. La Pinacoteca de Sao Paulo adquirió su obra titulada *El cacique*.

Al año siguiente de su viaje al Brasil, en 1924, Alonso daría nueva prueba de su desprendimiento al serle otorgado el Premio «Cruz de Alfonso XII» en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1924, por su obra *Feria de Flores*, galardón consistente en una bolsa de viaje en efectivo. Alonso, tras aceptar la honrosa condecoración, donó los beneficios económicos para los estudiantes de bellas artes que carecieran de recursos¹⁵. En esta exposición fueron premiados varios artistas argentinos, lo cual fue posible gracias al proyecto presentado el 6 de marzo de ese año por el Presidente del Directorio Militar Español, José Antonio Primo de Rivera, al rey Alfonso XIII, consistente en reformar los reglamentos de las Exposiciones Nacionales a fin de «estrechar vínculos» con Hispanoamérica permitiendo la concurrencia de los artistas de esas naciones al certámen nacional español con posibilidad a premios; desde 1915 estaba permitida su participación, pero fuera de concurso.

El año 1924 marcó en el ámbito artístico argentino un momento peculiar, con la irrupción y el afianzamiento paulatino de las corrientes de vanguardia, que asumieron la labor de romper los moldes casi estáticos del arte argentino del momento, que tenía en la pintura de paisajes y costumbres sobre todo, sus argumentos más rotundos a nivel oficial. Se produjeron entonces tres hechos decisivos: la creación de la Asociación Amigos del Arte, espacio que propició una apertura a las nuevas corrientes estéticas (aunque sin marginar al arte «establecido», prueba de ello la exposición de Fernando Fader esa misma temporada), la aparición del periódico *Martín Fierro*, y finalmente la recordada exposición de Emilio Pettoruti en el salón Witcomb, con obras futuristas y cubistas traídas de Europa poco antes.

El periódico *Martín Fierro* se erigió pronto en

la tribuna de apoyo a las nuevas generaciones de artistas y en forma paralela, sus páginas dejaron claro testimonio de su oposición a los cánones artísticos consagrados en el ámbito de Buenos Aires. Juan Carlos Alonso fue uno de los artistas combatidos y así quedó reflejado en páginas como la que publicó Horacio Martínez Ferrer al comentar la exposición *Buenos Aires Colonial, 1800-1850* celebrada también en Witcomb en noviembre de 1924, y que se desarrolló dentro de un ambiente caldeado por las disputas entre «tradicionales» y «renovadores».

En aquella ocasión Alonso presentó una serie de 15 lienzos, reconstruyendo la aristocrática sociedad porteña del XIX, siendo las costumbres de raigambre hispana las más recurrentes. Así, expuso obras como *A los toros* (adquirida para el Museo Nacional de Bellas Artes), *Una corrida en honor del Virrey*, *Después del sarao*, *Pasa la procesión* o *Misa cantada*, cuadros estos últimos que denotaban también su inclinación por las temáticas religiosas. Para estas «reconstrucciones», Alonso se había basado en la lectura de algunos libros como *Las beldades de mi tiempo* de Calzadilla, *Rosas de Mansilla*, *La Gran Aldea* de Lucio V. López y *Dos patricios ilustres* de Dellepiane, entre otros. Su mujer, Juana C. de Alonso, le sirvió de modelo en varias de las composiciones.

Martínez Ferrer, en la mencionada crítica de *Martín Fierro*, escribió: «La exposición Alonso nos hizo pensar en el 'marrón glacé': mucho fleco, mucho papel plateado y del otro y al final... ¡vulgo castaña!». «Alonso, a pesar de lo que en su catálogo dice creer, no nos parece capacitado para representar con verdad y sentimiento la romántica vida del coloniaje. No puede un artista representar bien una cosa que no conoce. No basta haber leído siete libros para ser un buen pintor, ni es absolutamente imprescindible que se hayan leído más de uno ... Naturalmente que, analizando todos los cuadros de la referida exposición, dan idea de que han sido fabricados exclusivamente para ser vendidos»¹⁶.

Otros duros comentarios recibidos por Alonso llegaron de la pluma de uno de los más ácidos crí-

¹⁴ MONTEIRO LOBATO, «Juan Alonso», en *O Estado de S. Paulo* (Sao Paulo), 1.º de abril de 1923; repr. también en *La Nación* (Buenos Aires), 3 de junio de 1923.

¹⁵ «Los brillantes éxitos de artistas argentinos en Europa», *La Nación* (Buenos Aires), 29 de junio de 1924.

¹⁶ MARTÍNEZ FERRER, Horacio, «La pintura de Juan C. Alonso», en *Martín Fierro* (Buenos Aires), núm. 14-15, 24 de enero de 1925.

ticos dentro del ámbito artístico argentino, Alfredo Chiabra Acosta, que firmaba sus artículos en *Campana de Palo* bajo el seudónimo de Atalaya. Sus juicios ante las obras de Alonso no dejaron lugar a medias tintas, llegando a tildarlas de «fetos artísticos»: «Alonso, el 'modesto' director de 'Caras y Caretas' y de *Plus Ultra*, revistas rechonchas y empingorotadas como esas jamonas que, escalados los cuarenta, necesitan sales químicas y gran cantidad de afeites a fin de parecer jóvenes, ha salido con la suya(...). Quiere ser pintor, aunque quede estruendosamente en ridículo. No se contenta con ser un pequeño dictador artístico dentro de las revistas que dirige. Desea ser consagrado por los museos.

...Para nosotros, todas las manías son respetables y dignas de piedad, así sean a veces como un tubérculo en la nariz o como la desgracia de una joroba en un hombre. Pero cuando ya se hace alarde de ella presentándola como una cualidad, queriendo que todo el mundo sea jorobado o que se acepte la joroba como una gran cosa, entonces el derecho a protestar existe»¹⁷.

En octubre de 1927, año en que Alonso adquirió legalmente la nacionalidad argentina, el artista llevó a cabo una nueva exposición en Witcomb de 20 obras. Entre las obras se encontraban *El heredero*, en la cual el crítico español José Francés advirtió el influjo de Zuloaga. También destacaban *Airiños*, obra en la que Alonso recurría a sus *saudades* gallegas recordando a los personajes de su tierra chica en las figuras de los inmigrantes, y *Nueva generación*, obra en la que se ve a un muchacho posando con un balón de *football* y que perteneció a la colección de Juan Gregorio Molina, uno de los coleccionistas más notables de arte español de cuantos hubieron en la Argentina, quien también contó en su colección con *Perfume de leyenda*, lienzo de la serie *Buenos Aires Colonial* que Alonso expuso en 1924.

En junio de 1933 Alonso presentó en Witcomb una exposición de 11 óleos titulada *Época de Rosas; Época actual*, en la cual convivieron sus dos temas por antonomasia, el pasado romántico de la Argentina de Juan Manuel de Rosas y las agudas representaciones de la vida moderna. La obra más destacada fue el lienzo de grandes dimensiones ti-

tulado *Día patrio*, evocación de una jornada de fiesta en épocas del dictador. En el catálogo de la muestra se transcribe una carta enviada por el vasco Ignacio Zuloaga el 31 de diciembre de 1931. De ella rescatamos algunos párrafos ilustrativos: «...sé que prepara usted una gran exposición... Las reproducciones de sus obras en colores me han gustado mucho, pues veo que usted es un pintorazo (cosa tan rara hoy en día). No se deje influir por las modas (que eso está bien en los sombreros de las señoras), y siga su camino»¹⁸.

Poco después de esta exposición, Alonso presentaría una de las obras expuestas, *El velo negro*, en el X Salón Anual de Bellas Artes de Santa Fe, obteniendo el Premio «Rosa Rodríguez Galisteo» consistente en la primera medalla de pintura y el premio íntegro de adquisición. Como ya hiciera en Madrid casi una década antes, Alonso donó los beneficios económicos del premio para ser empleado en la adquisición de obras de otros artistas.

En 1937, al año siguiente de abandonar la dirección de *Caras y Caretas*, Juan Carlos Alonso realizó en Witcomb una nueva exposición individual, que constaba de 30 obras realizadas durante el año anterior y 1937, y se tituló *Dos épocas* ya que los temas se repartían entre los pertenecientes a la época de Rosas y la época contemporánea. Así, convivían obras como *La favorita de los mazorqueros* cuyo tema gauchesco nos retrotrae nuevamente a Quirós, o el óleo *Playa Grande* que muestra a un conjunto de bañistas en veraniego reposo. Otras obras de esta exposición emparentan a Alonso con otros artistas que hicieron del pasado rioplatense su temática artística primordial, como ser el uruguayo Pedro Figari o la francesa Léonie Matthis; títulos como *Candombe*, *Unitaria*, *Montonero* o *Fiesta en la Plaza Victoria* así lo atestiguan. Los óleos *Caravana de Gitanos*, *El indiano* o *El árabe* testimonian la presencia de motivos españoles tan recurrida en la carrera de Alonso.

Para después de la exposición de 1937, Juan Carlos Alonso continuó en la línea de realizar obras de taller, como se desprende de las 24 obras presentadas en 1942 con motivo de sus Bodas de Pla-

¹⁷ CHIABRA ACOSTA, Alfredo (Atalaya), «Alonso», en 1920-1932. *Críticas de Arte Argentino*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1934, págs. 90-91.

¹⁸ ZULOAGA, Ignacio, Carta a Juan C. Alonso, Zumaya, 31 de diciembre de 1931, reproducida en *Exposición Alonso*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Salón Witcomb, Buenos Aires, 1933.

ta con el arte. Fue su última exposición individual, y la más «española» de todas, ya que la mayoría de los temas giraban sobre el toreo y el flamenco: *La cuadrilla*, *El picador*, *Corrida trágica* o *La novia del torero* entre las primeras, y *Cantaor flamenco*, *Goyescas de Granados*, *Rasgueo de guitarras*, *Amor brujo de Falla* o *Cante Jondo* entre las segundas. Completaban otros lienzos entre ellos varios retratos de artistas como Pastora Imperio, Carmen Amaya y Antonia Mercé (la Argentina). Poco después, hacia 1944, realizaba una de sus series más «argentinas» ilustrando escenas y personajes del *Martín Fierro* de José Hernández que ilustraría los almanaques de los cigarrillos Avanti del año 1945.

El 15 de febrero de ese año 1945, en Buenos Aires, falleció Juan Carlos Alonso luego de una vasta carrera en donde sólo quedó una espina clavada: no haber llegado a cumplir el sueño de regre-

sar a Galicia. «La América, para los de mi clase, es un continente que apareció cuando nadie lo buscaba. El viaje era a las Indias. Yo he salido de Galicia para volver a Galicia. Desde el momento en que abandoné nuestra tierra, ya su llamada no me dejó vivir en paz. La escucho todos los días y en todos los momentos. Y allá voy. Todos los caminos me llevan allá. Estoy cierto que vaya por donde vaya siempre he de llegar a Galicia. No importa que me encuentre frente a los rascacielos neoyorquinos o ante las pirámides de Egipto. El camino de Compostela ha de aparecerme en el tiempo justo. Mis huesos han de quedar allá. Mi alma nunca ha salido de allá»¹⁹.

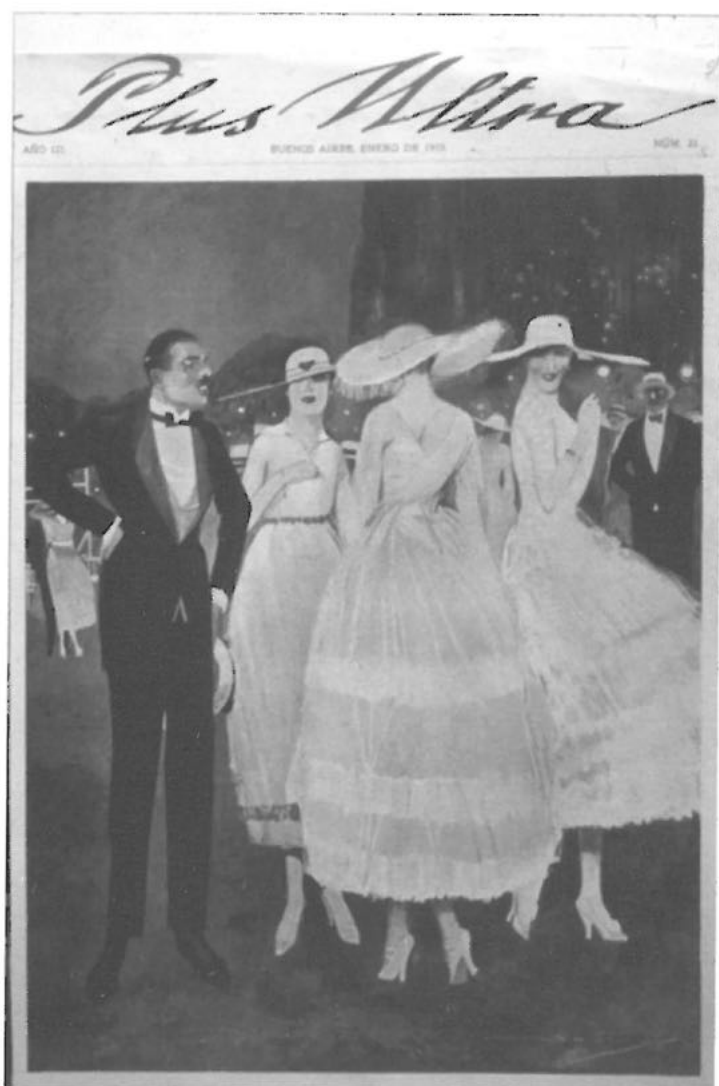
¹⁹ AJCA. DEL RÍO SANTOS, Eduardo, «Gallegos en Buenos Aires», recorte periodístico s/d.



1.—Juan Carlos Alonso, *Visitando el Salón*. Reproducido en *Plus Ultra* (Buenos Aires), núm. 17, septiembre de 1917.



2.—Juan Carlos Alonso, *A la salida del tedéum*, c. 1916.



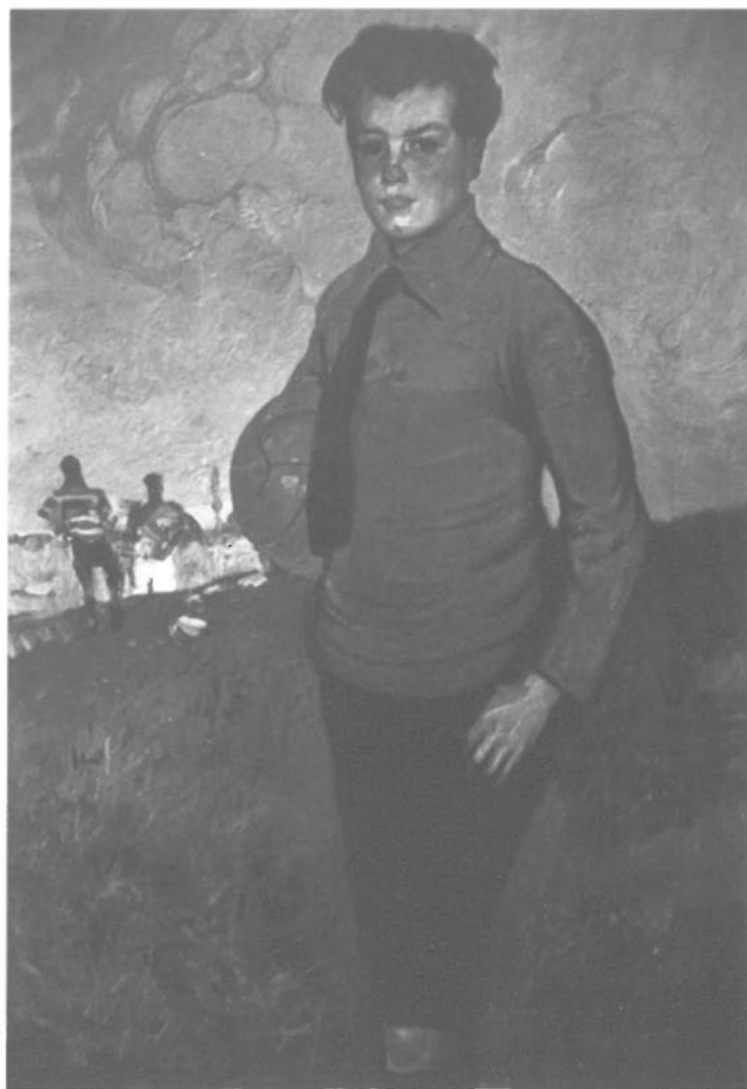
3.—Juan Carlos Alonso, *Una noche en el Tigre*. Reproducido en *Plus Ultra* (Buenos Aires), núm. 21, enero de 1918.



4.—Juan Carlos Alonso, *Mariquiña*. Reproducido en *Plus Ultra* (Buenos Aires), núm. 29, septiembre de 1918.



5.—Juan Carlos Alonso, *El opa*, c. 1922.



6.—Juan Carlos Alonso, *Nueva Generación*, c. 1927.

España fuera de España: figuras del exilio en la vanguardia escultórica del Caribe Hispano

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ
M.^a ÁNGELES PEREIRA

INTRODUCCIÓN: MEMORIA DEL OLVIDO
O CÓMO RECUPERAR LAS PARTES OSCURAS,
'Y OSCURECIDAS', DEL ARTE ESPAÑOL Y
AMERICANO DEL SIGLO XX

Los derroteros y azares del arte español en el exilio constituyen, como se sabe, un fragmento indispensable de la historiografía plástica iberoamericana, no sólo porque la producción de los muchos creadores que se vieron obligados a abandonar la península siguió siendo, desde cualquier latitud del planeta, expresión genuina de «lo español» fuera de España, sino también porque la obra de buena parte de estos artistas adquirió carácter protagonista y, en algunos casos, fundacional en los nuevos contextos socioculturales en los que debieron insertar su trabajo.

Las tres islas que conforman el espacio geográfico y cultural denominado Caribe Hispano (Cuba, Puerto Rico y República Dominicana) fueron privilegiadas receptoras de artistas emigrados que decidieron viajar a América durante la difícil etapa histórica que sobrevino a la Guerra Civil, y cuya labor ha sido en parte estudiada por algunos críticos e investigadores tanto españoles como caribeños¹. Sin embargo, los análisis que hasta la fecha

se han realizado y que hemos podido consultar, centran la atención en la pintura en tanto reservan un mínimo espacio a mencionar la labor de aquellos pocos, pero muy sobresalientes, escultores emigrados que compartieron con sus colegas los pintores tamaña aventura vital y artística.

Por tanto, nos parece provechoso y pertinente abordar la trayectoria creadora de al menos tres escultores españoles que, una vez salidos de Europa, se establecieron definitiva e indistintamente en cada una de las tres grandes islas antillanas, donde desarrollaron una destacadísima actividad artística que les otorgó, al cabo del tiempo, un lugar relevante en la historia de la vanguardia escultórica en esa región caribeña, a saber: MANOLO PASCUAL (Bilbao, España 1902-Austin, EEUU, hacia 1980); FRANCISCO VÁZQUEZ-DÍAZ, «Compostela» (Santiago de Compostela, España 1898-San Juan, Puerto Rico, 1988); y, ENRIQUE MORET ASTRUELLS (Valencia, España 1910-La Habana, Cuba 1985).

Estudiar la obra de estos tres artistas españoles,

¹ Buena muestra de ello es el trabajo de GIL FIALLO, Laura: *La impronta española en la pintura dominicana contemporánea*. Catálogo de la exposición realizada en el Centro Cultural Español de Santo Domingo bajo el comisariado de esta misma historiadora; Santo Domingo: 1995. Este tema fue posteriormente ampliado a la escultura y en general a toda la cultura dominica-

na, la que constituye objeto de estudio en su tesis doctoral y a la cual nos referimos más adelante. Asimismo la familia de Enrique Moret en La Habana nos permitió acceder a un ejemplar de texto monográfico sobre la obra de este escultor valenciano, realizado por BAIXAULI, Manuel: *Enric Moret escultor*. Sueca: Generalitat Valenciana, 1989, que no aparece registrado en ninguna de las bibliotecas y centros de documentación en los que hemos procurado localizar información tanto en Cuba como en España. Este estudio constituye, sin duda, un valioso aporte investigativo sobre el tema de las artes plásticas españolas en el exilio.

centrándonos en la que desplegaron en América, específicamente en el Caribe, donde transcurrió la mitad de sus vidas², es el propósito de este estudio que, asimismo, pretende aquilatar la voluntad modernista y la enfática vocación identitaria que caracterizó una atmósfera cultural caribeña igualmente enfrascada en la búsqueda, la legitimación y el (auto)reconocimiento de sus raíces y valores nacionales.

Uno de los problemas iniciales con el que nos hemos encontrado al plantearnos el estudio de estos tres artistas ha sido la casi total ausencia de información respecto a los mismos, en especial en relación con su etapa de formación³. La primera y evidente razón es que formaron parte del bando de los perdedores, más aún, de los que se exiliaron, por lo que las noticias referentes a su vida serán objeto casi de una *damnatio memoriae*, una ceremonia de ocultación y olvido que afectó por igual a todos los partidarios de la República y que sólo desde hace unos años se está intentando derribar⁴.

Pero existen otros elementos que explican esta

situación. En los tres casos se trata de artistas jóvenes que apenas estaban iniciándose en sus carreras y que, por tanto, habían despuntado esporádicamente en el panorama artístico nacional. Así tenemos constancia de la participación de Francisco Vázquez Díaz, «Compostela», en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1929 y 1936; también obras de Manuel Pascual y Enrique Moret fueron seleccionadas como parte de la exhibición de arte español contemporáneo que integraba el Pabellón que el Gobierno Republicano levantó en la Exposición Internacional de 1937 en París. En el caso de Manolo Pascual, quien disfrutó una beca de la Academia Española en Roma —ciudad en la que pasó buen parte de los años republicanos— este alejamiento en el período de formación explicaría también la inexistencia de noticias en España acerca del joven escultor vasco. Por otro lado, tanto Francisco Vázquez Díaz como Enrique Moret Astruells son artistas básicamente autodidactas que proceden del mundo artesanal y cuya formación se realiza, en parte, al margen de las Escuelas de Artes (si bien Moret completaría sus estudios dentro del ámbito del mundo académico), por lo que este período inicial de su trayectoria profesional resulta difícil de documentar.

No son éstas las únicas notas que poseen en común, pues en los tres casos se trata de artistas de izquierda, comprometidos con la República a la que llegan a defender con las armas, y en los que el componente ideológico va a condicionar fuertemente no sólo las obras de su período inicial, en España, sino el resto de su producción artística. Desde el punto de vista estilístico, y a pesar del conservadurismo dominante en el ambiente académico y educativo español, todos ellos conocieron el arte de las vanguardias artísticas, bien en España o directamente en los principales focos artísticos del extranjero (hemos mencionado ya la estancia de Manolo Pascual en París) que sería el que desarrollarían en profundidad en el exilio americano, ejer-

² Dada la necesariamente limitada extensión de esta comunicación no podemos más que hacer escasas referencias al origen y formación de los tres artistas, remitiendo a próximas publicaciones donde podremos ampliar el perfil de su formación y su producción artística en este período inicial de su trayectoria artística que coincide con la Segunda República Española.

³ Resulta triste y curioso constatar la ausencia de estos artistas en diccionarios y obras de síntesis que, o bien mencionan brevemente tan sólo a alguno de ellos o a ninguno de los tres. Por ejemplo, Manolo Pascual, el escultor bilbaíno, no aparece citado ni en la *Enciclopedia del arte español del siglo XX* dirigida por Fco. Calvo Serraller (Madrid: Mondadori, 1991) ni en el *Diccionario Enciclopédico del País Vasco* (San Sebastián: Haranburu editor, 1985) ni en el estudio monográfico de BARAÑANO, Kosme M.^a; GONZÁLEZ de DURANA, Javier y JUARISTI, Jon: *Arte en el País Vasco*. Madrid: Cátedra, 1987, en el que sin embargo sí se recoge la trascendencia que la guerra civil había tenido para los artistas vascos, pues muchos de ellos tuvieron que expatriarse «no tanto al comienzo del alzamiento Nacional como en el ínterin de la lucha», *op. cit.* pág. 319. El asturiano Enrique Moret es quien lleva la peor parte, ya que tan sólo aparece mencionado en el Catálogo de la Exposición Conmemorativa del Pabellón Español levantado en la Exposición Internacional de París en 1937, realizada por el Ministerio de Cultura en 1987. De ahí el doble mérito de una obra monográfica como la realizada por Manuel BAIXAULI (*op. cit.* núm. 1). Esta situación, no obstante, resulta hasta cierto punto comprensible si se tiene en cuenta que estos artistas desarrollaron la parte más importante de su obra en el exilio, pero no es menos lamentable evidenciar que de ellos se ha perdido hasta la memoria de su origen, formación y primeros pasos en el arte en su natal España.

⁴ Esta opinión es la que sostiene el historiador José M.^a Ballester: «Este libro [se refiere al libro de Estelle Irizarry La

inventiva surrealista de E.F. Granell, publicado en Madrid en 1976], como tantos otros —monográficos o generales— puede enmarcarse en la serie de trabajos aparecidos últimamente y que tratan de reivindicar para la cultura real de nuestro país la obra de los artistas exiliados, silenciada durante tantos años en España y cuyo balance definitivo no se ha realizado todavía», en BALLESTER, José M.^a: «El exilio de los artistas plásticos», en *El exilio español de 1939. Tomo V: Arte y Ciencia*, obra colectiva dirigida por José Luis ABELLÁN. Madrid: Taurus, 1978.

ciendo de puente entre el medio artístico europeo y caribeño, tanto a través de la docencia como de la creación artística.

Por último debemos anotar otras circunstancias, entre ellas, el hecho de que todos ellos murieran en el extranjero, aunque en algún momento volvieron a su patria —tal es el caso de Manolo Pascual y de Enrique Moret—, a lo que se añade el escaso interés que hasta hace poco tiempo ha despertado el tema del exilio en la historiografía artística española⁵, y más aún en todo lo relacionado con la escultura. Por todas estas razones, nos parece un acto de justicia recuperar la memoria y la obra de estos tres olvidados artistas, y contextualizarla en el medio en el que se insertó, valorando la trascendencia que tuvo en la renovación de las artes plásticas del mundo caribeño, y teniendo en cuenta que en otros ámbitos más estudiados —como es el mexicano— se ha constatado ya la decisiva influencia del exilio español en el campo de la educación y la cultura⁶.

IRONÍAS DEL EXILIO: TRES ESCULTORES ESPAÑOLES EN LA DIÁSPORA IBEROAMERICANA

Si bien el exilio de los republicanos españoles en América tuvo como sede fundamental a Méxi-

⁵ A pesar de ser un tema que desde el punto de vista artístico tiene pendiente un estudio mucho más completo (contamos con una importante obra colectiva como es VVAA: *El exilio español de 1939*, op. cit. núm. 3), y somos conscientes de que existe una dificultad de partida, como es la extensísima geografía que debería abarcar, se han realizado notables estudios en especial relacionados con países concretos, como son los trabajos sobre el arte dominicano de Laura GIL FIALLO... op. cit. núm. 1; o el caso bastante mejor conocido de México: CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte*. México: UNAM, 1996; y del mismo autor: «El artista del exilio español en 1939 en México. Estudio del tema desde 1975», *Archivo Español de Arte*, 1998, 71 (284), págs. 361-374.

⁶ Son muchas las opiniones que corroboran este hecho, entre ellas: «La calidad, por otra parte, y la categoría profesional e intelectual de los artistas refugiados o exiliados, que tanto da, en México, corren parejas con la cantidad, hasta el punto de formarse allí un núcleo de artistas plásticos cuya presencia activa en la vida cultural e intelectual habría de resultar determinante.» en BALLESTEROS... op. cit. núm. 3, pág. 50; «En términos generales puede afirmarse que la vida cultural de las Américas se enriqueció profundamente con la aportación de los exiliados.» en la introducción a las Actas del Congreso *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe 1939-1989*. A Coruña: Edición de Castro, 1991, pág. 24.

co —país hacia el cual incluso se traslada el Gobierno Republicano—, el Caribe hispano ofreció una coyuntura muy especial a través de la República Dominicana. El gobierno del caudillo Rafael Leónides Trujillo se había establecido en ese país a partir del año 1930, concretando todo un proceso de reorganización y recuperación —incluida la de su maltrecha capital, devastada a consecuencia de un huracán en ese mismo año— que acompañó el proyecto de reconstrucción económica con el ejercicio de una dictadura político militar que se tornó, a cada paso, más sangrienta.

A la altura de 1937 las fuerzas trujillistas llevaron a cabo la matanza de 5.000 haitianos residentes en la República Dominicana como respuesta al asesinato a manos haitianas de algunos agentes del Servicio de Inteligencia. Sin embargo, es un criterio casi generalizado en la historiografía nacional que el verdadero objetivo del mandatario era emprender un proceso de «blanqueamiento» racial del país que, en la práctica, se vio completado con la iniciativa gubernamental emprendida dos años más tarde, cuando el General Trujillo ofrece abrigo masivo a los refugiados españoles que se ven obligados a abandonar su país al término de la Guerra Civil y de los europeos que, en general, huían de la persecución nazi. «Queriendo componer su imagen ya deteriorada a nivel internacional —comenta la crítica dominicana Jeannette Miller— Trujillo presenta una cara humanitaria al acoger a los exiliados españoles y europeos... Pero quienes conocían bien al dictador afirman que existía otro motivo no confesado, que era completar el proceso de 'blanquear' la población al traer europeos para que se casaran con nacionales y contrarrestar la creciente negritud producto de los cruces de dominicanos con haitianos...»⁷.

El resultado de esta acogida, al margen de su real motivación, fue la llegada a las costas dominicanas, entre 1939 y 1940 de una cifra superior a los 5.000 exiliados, en su mayoría españoles republicanos, de los cuales gran parte de ellos permanecerían muy poco tiempo en el país, ya que desde Santo Domingo emigraron a otras islas caribeñas como Cuba y Puerto Rico, o a otros puntos del continente ame-

⁷ MILLER, Jeannette: «An approach to Dominican Art: 1920-1970», en *Modern and Contemporary Art of the Dominican Republic*. New York: Americas Society and The Spanish Institute, 1996, pág. 37.

ricano como Estados Unidos, Venezuela y, en mayor cuantía a México.

Al decir de Edward Sullivan «la ironía que representa la imagen de esos refugiados huyendo de las garras de un dictador para caer en las de otro es evidente»⁸. Pero, sin lugar a dudas, esta emigración masiva representó una excepcional oportunidad para el Caribe hispano, de acoger a una oleada de refugiados que realizaría una contribución de invaluable trascendencia en estas tierras y que escribiría un nuevo capítulo en la ya larga historia de intercambios y aportaciones culturales entre España e Iberoamérica.

De los tres artistas estudiados Manolo Pascual fue uno de los pocos que permaneció en aquel primer punto de llegada que fue Santo Domingo⁹ y allí se mantuvo durante poco más de una década, hasta que se lo permitieron las circunstancias; el gallego Santiago Vázquez Díaz «Compostela» y el valenciano Enrique Moret zarparon pronto rumbo a otras islas antillanas —Puerto Rico y Cuba, respectivamente— tras un efímero tránsito por la República Dominicana. Los tres representaron un impulso vital de inestimable alcance para el desarrollo de la escultura contemporánea caribeña.

MANOLO PASCUAL
BILBAO, ESPAÑA 1902-AUSTIN, EEUU,
HACIA 1980

Frente a Moret y «Compostela», Manolo Pascual es el artista de mejor currículum y formación académica y profesional, incluyendo estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, y estancias en el extranjero becado por el gobierno español (París, Roma, etc.), seleccionándose una obra suya, «Desnudo femenino», para la exhibición del Pabellón Español de la Exposición

Internacional de París de 1937¹⁰. Esta obra realizada en bronce, junto con otras piezas catalogadas por la profesora dominicana Laura Gil Fiallo, principal estudiosa del escultor vasco del que ha catalogado numerosas piezas en su tesis doctoral inédita *El exilio español de 1939 en Santo Domingo y su influencia en el arte y la cultura dominicanos* (1998)¹¹, ponen de manifiesto en la producción artística de Pascual durante esta etapa anterior a la guerra una fuerte influencia del arte griego arcaico y clásico, en sintonía con esa vuelta al clasicismo que se estaba produciendo en el panorama artístico internacional por aquellas fechas.

Por otro lado, el historiador Juan Manuel Bonet recoge en su *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, el testimonio del artista Eugenio Fernández Granell, amigo de Manolo Pascual, quien calificaba al creador vasco como «uno de los jóvenes escultores más prometedores de los años treinta»¹², adscribiéndole asimismo a la órbita surrealista por sus esculturas realizadas mediante el ensamblamiento de trozos de madera y metal, materiales y técnicas que serán luego habituales en su obra.

Como otros muchos artistas de su tiempo, Manolo Pascual estuvo vinculado claramente a la política. De vuelta a España, militó en el Partido Comunista desempeñando durante la guerra el cargo de Jefe de Información del Frente Este¹³. Por tanto, con la caída de la República tuvo que exiliarse,

⁸ SULLIVAN, Edward: «Dominican Cross words: notes on the Genesis of Modernity in Dominican Painting», en el libro *Modern and Contemporary Art of the Dominican Republic*, op. cit. núm. 7, pág. 26.

⁹ «Al cabo de sólo cuatro años —asegura Edward Sullivan— el número de españoles todavía residente en República Dominicana había caído en picada, desde un máximo de aproximadamente 5 000 hasta unos 300 en 1944», en SULLIVAN, Edward... op. cit. núm. 8, pág. 26.

¹⁰ *Pabellón Español Exposición Internacional París 1937*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, catálogo de la exposición conmemorativa.

¹¹ GIL FIALLO, Laura: *El exilio español de 1939 en Santo Domingo y su influencia en el arte y la cultura dominicanos*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Zaragoza, febrero 1998 (inédita). Queremos agradecer la amabilidad del Dr. García Guatas, director de esta tesis, quien nos facilitó la consulta de la misma, así como todas las indicaciones que generosamente nos ha dado respecto a la escultura de este período de la que es buen conocedor. Otras menciones a su formación y producción artística antes del exilio se encuentran en: BENEZIT, E.: «Pascual, Manolo», *Dictionnaire Critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs* (9.^a edición). Librairie Gründ, 1966, tomo 6.^o, pág. 536; y BONET, Juan Manuel: «Pascual, Manuel o Manolo», *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza ed., 1995, pág. 467.

¹² BONET, Juan Manuel... op. cit. núm. 11, pág. 467.

¹³ De nuevo estos datos proceden de la tesis doctoral de la historiadora Laura Gil Fiallo; en la misma, la autora menciona como fuente de información fundamental para recomponer la biografía de este y otros artistas (además de las referencias obtenidas a partir de los familiares del artista), el catálogo de la Primera Exposición Nacional celebrada en diciembre de 1941 en la Galería de Arte Dominicano; GIL FIALLO, Laura... op. cit. núm. 11, pág. 82.

llegando a Santo Domingo en 1940, donde reinició rápidamente aquella prometedora trayectoria truncada en su país de origen, por las mismas circunstancias históricas que desplazaron a toda una generación de artistas e intelectuales españoles.

La estancia del artista vasco en la República Dominicana coincide en el tiempo con el despliegue, por parte del mandatario Trujillo, de la primera etapa de una política estabilizadora y modernizadora del país concretada en el terreno de las artes plásticas en la creación, en el año 1940, de una Dirección de Bellas Artes que de inmediato organiza (a partir de 1941) la celebración anual de Salones Nacionales y que propicia, al año siguiente, la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la celebración de la Primera Bial de Artes Plásticas de Santo Domingo.

Este ambiente favoreció la pronta inserción de Pascual en el naciente circuito artístico y, a los pocos meses de su llegada a la denominada «Ciudad Trujillo» Manolo Pascual celebra su primera exposición personal en la Galería del Ateneo Dominicano e interviene (en el propio año 1940) en la muestra de artes plásticas que acompañó la celebración en esa ciudad de la XI Conferencia Interamericana y del Caribe. En 1941 participa en el Primer Salón Nacional de Artes Plásticas y, al año siguiente, en la Primera Bial. No sorprende por tanto, a partir de esta exitosa presentación como artista y del sólido aval de formación profesional y currículum expositivo que había traído de Europa, su nombramiento como primer Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, cargo que Pascual desempeñó ejemplarmente a lo largo de casi una década¹⁴.

¹⁴ Las diferentes fuentes consultadas no coinciden en cuanto a la fecha exacta en que Manolo Pascual cesó en sus funciones como Director de la Escuela. MALDONADO, Manuel: «El exilio español en mi recuerdo», publicado en las *Actas del Congreso Cincuenta años del exilio...* (op. cit. núm. 6, pag. 92) señala que el escultor Pascual encabezó esa institución hasta el año 1951; BALLESTER, José M. (op. cit. núm. 3, pag. 55) asevera que el artista desempeñó este cargo hasta 1952, fecha de su traslado a Nueva York. Pero una foto publicada en el texto *Modern and Contemporary Art of the Dominican Republic* (op. cit. núm. 7, pag. 39) testimonia el acto oficial de nombramiento del también exiliado español José Vela Zanetti como Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Santo Domingo, en 1949, lo que obliga a suponer que desde esa fecha Manolo Pascual cesa en tales funciones.

Su condición de artista moderno, obviamente inspirado por las vanguardias europeas contactadas y asimiladas bien de cerca, y su audaz orientación pedagógica —en plena concordancia con la del prestigioso claustro que lo acompañó en esta empresa—, se manifestaron en un proyecto educacional que, a la par de las necesarias disciplinas y técnicas tradicionales imprescindibles en una Academia de Bellas Artes, incluyó la enseñanza del quehacer plástico más contemporáneo. Sólo bajo este prisma pueden tenerse en cuenta valoraciones tan laudatorias como la de la crítica Jeannette Miller, quien refiriéndose a Manolo Pascual asegura que «puede afirmarse que la academia escultórica dominicana parte de él»¹⁵; o como la de Vicente Llorens cuando asevera que el artista bilbaíno «llegó a ser poco menos que el escultor oficial de la República Dominicana»¹⁶. Al respecto habría que aclarar que si bien Manolo Pascual realizó varios bustos en bronce del General Trujillo (que debieron ser destruidos, en parte, tras la muerte del General) es la propia Escuela quien resulta una y otra vez receptora de numerosos encargos oficiales de retratos pictóricos y escultóricos del mandatario. Y, en tal sentido, es oportuno citar de nuevo a la propia Jeannette Miller cuando afirma que «aunque ocupaba un cargo oficial, Pascual no se prestó a hacerle la corte al régimen»¹⁷.

De hecho, lo que le otorga mayúscula trascendencia a este artista español en el ámbito de las artes plásticas dominicanas es su excepcional labor de maestro de la primera promoción de escultores que logran colocar esta manifestación artística en plena sintonía con la renovación estética que venía produciéndose desde un poco antes en la pintura, y que alcanza su momento de mayor esplendor a lo largo de la década de los años 40, a saber: el catalán Antonio Prats Ventós (1923) y los locales Luichy Martínez Richiez (1928), Gaspar Mario Cruz (1931), Domingo Liz (1931) y Antonio Toribio (1934).

Respecto a su trabajo en este período, Pascual interpreta con singular sensibilidad elementos distintivos de la cultura dominicana y caribeña —su ancestro aborigen (p.e. «Cabeza de indio», talla en

¹⁵ MILLER, Jeannette... op. cit. núm. 7, pag. 38.

¹⁶ LLORENS, Vicente. *Memorias de una emigración. Santo Domingo 1939-1945*. Barcelona: ed. Ariel, 1975.

¹⁷ MILLER, Jeannette... op. cit. núm. 7, pag. 38.

madera), su etnia mestiza, sus tradiciones populares— en sus obras realizadas en madera y piedra. No obstante, es a través de la práctica de la escultura en metal que evidencia su admiración por compatriotas como Gargallo y Julio González, donde marca la más profunda huella e influencia en el devenir ulterior de la escultura de ese país, siendo una pieza paradigmática en este sentido el «Retrato de la Sra. Okuniowska» (estaño, 1941), cuya exuberante cabellera metálica, de alambres flotantes y cuyo onirismo total la convierte en un exponente inequívoco del surrealismo plástico, que tan fértil terreno encontró en el contexto dominicano de esos años¹⁸.

Manolo Pascual se vio obligado a un segundo exilio cuando, al ser acusado —tal vez injustamente— de actividades procomunistas, y ante el recrudecimiento de la dictadura trujillista¹⁹, marcha hacia los Estados Unidos en 1951. Aún así, a pesar de su corta estancia en tierras caribeñas, su nombre quedó inscrito para siempre en la historiografía artística de esta región al reconocérsele como el fundador del movimiento escultórico en la República Dominicana y como la figura de mayor impacto para el desarrollo de esta manifestación en una de las tres grandes islas del Caribe Hispano.

FRANCISCO VÁZQUEZ DÍAZ, «COMPOSTELA»
(SANTIAGO DE COMPOSTELA, ESPAÑA 1898-SAN
JUAN, PUERTO RICO, 1988)

Francisco Vázquez Díaz tomó como alias —Compostela— el nombre de su ciudad de origen. Jun-

to a Francisco Asorey, Santiago Rodríguez Bonome y Gabriel Xosé Eiroa Barral, formó parte del movimiento de renovación de la escultura gallega producido en el primer tercio del siglo XX²⁰, por lo que a pesar de su modesto origen (Compostela era hijo de un cantero y su formación fue autodidacta), su producción artística alcanzó cierta repercusión pública antes de que estallara la guerra²¹, mostrándose algunas de sus obras en las Exposiciones Nacionales²², incluida la de 1936 que, inaugurada el 4 de julio por el Presidente de la República, Manuel Azaña, tuvo que ser clausurada rápidamente al declararse la guerra²³.

De este período inicial, los críticos destacaron su habilidad técnica en la talla directa en piedra y en madera, su ironía y sentido del humor al dotar a sus animales —tema por el que mostró especial predilección— de ciertos rasgos antropomórficos que recordaban tipos humanos gallegos, y su intuición para captar algunas aportaciones de los movimientos de renovación de la escultura contemporánea que probablemente conoció durante una

han suscitado un interesante debate: cfr. ALIX TRUEBA, Josefina: *Escultura Española. 1900-1936*, catálogo de la exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985; ANTÓN CASTRO, X.: *Renovación e avanguardia en Galicia (1925-1933). Os pensionados da Deputación de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación, 1986; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel: «El arte contemporáneo», en *Enciclopedia Temática de Galicia. Arte*, vol. 5. Barcelona: ed. Nauta, 1989, págs. 151-240. En todos estos estudios aparece recogida la obra de Francisco Vázquez Díaz. El fenómeno de renovación de la escultura gallega ha sido también analizado en sus interesantes relaciones de coincidencia con el desarrollo de la vanguardia escultórica cubana por PEREIRA, M.^a de los Ángeles: «Vanguardia e identidad en la escultura cubana y gallega: raíces comunes desde la periferia», comunicación presentada en el Congreso Internacional *Galicia-Cuba; un universo cultural de referencias y confluencias*, Santiago de Compostela, marzo de 1999, y, en el VI Congreso de la Asociación Internacional de Estudios Gallegos, La Habana, abril de 2000. El referido texto está en proceso de edición en las Actas de ambos Congresos.

²¹ En parte gracias a un estudiado golpe de efecto: «un día de año nuevo fue colocando sus pingüinos al lado de los leones de la escalinata del pórtico del Congreso de Diputados de Madrid. Al día siguiente el artista compostelano era conocido en todos los rincones de España», anécdota recogida —entre otras fuentes— en VVAA: «Compostela», en *Gran Enciclopedia Gallega*. Santiago: Silverio Cañada ed., 1974, vol. 7, pág. 33.

²² Así, por ejemplo, hemos documentado la presencia del artista en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1929, donde obtuvo un Diploma de Segunda Clase por la obra de inspiración deportiva «Llegada a la meta». PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Ediciones Alcor, 1948, pág. 268.

²³ PANTORBA, Bernardino de... *op. cit.* núm. 22, pág. 298.

¹⁸ Obras de este corte explican las simpatías que despertó el quehacer del creador vasco en el líder del movimiento surrealista durante su primera visita a ese país. Bretón, en efecto, según testimonio Eugenio Fernández Granell (durante su primera visita a Santo Domingo, en 1941) «se interesó por la vida de los refugiados españoles y judíos. De aquellos conoció y elogió la obra del pintor Gausachs y del escultor Manolo Pascual...» FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio: *La aventura surrealista*, citado por SULLIVAN, Edward... *op. cit.* núm. 8, pág. 29.

¹⁹ Para explicar los giros de la situación imperante en la República Dominicana es útil citar de nuevo a ese otro exiliado, Eugenio Fernández Granell cuando explica: «A mi llegada a Santo Domingo, el General Trujillo era considerado un héroe nacional. Había reconstruido al país, devastado por un virulento ciclón. Cuando me ausenté, el héroe habíase vuelto uno de los más ferozmente sanguinarios dictadores militares latinoamericanos», SULLIVAN, Edward... *op. cit.* núm. 18, pág. 29.

²⁰ En torno al carácter renovador o moderno de la escultura gallega del primer tercio de siglo existen diferentes opiniones que

breve estancia en París en 1930, y que más tarde desarrollaría a plenitud en el exilio, al finalizar la guerra civil española.

«Compostela» llegó a América unos meses antes que Manolo Pascual, en 1939, y tras una breve estancia en República Dominicana —que pudo haberse extendido poco más de un año, o alcanzar tal vez la fecha de 1942²⁴— se trasladó a Puerto Rico donde se establecería permanentemente hasta su muerte en 1988. Su primer ejercicio profesional y artístico en ese país se concretó en la docencia; primero, en la Escuela de Artes Industriales de la Facultad de Ciencia y Arte de la Universidad de Puerto Rico y, después, en el Departamento de Bellas Artes —adscrito a la Facultad de Humanidades de la propia Universidad— donde fue designado (hacia 1953, aproximadamente) para dirigir la Cátedra de Escultura. Unos pocos años más tarde, en torno a 1956, el Sr. Ricardo Alegría, Director del Instituto de Cultura Puertorriqueña (I.C.P.), le encarga la creación y dirección del Taller de Escultura de esa institución. Ambos nombramientos abren un capítulo fundamental para la historia de la escultura contemporánea en Puerto Rico toda vez que, bajo el magisterio de «Compostela», junto con otros prestigiosos escultores extranjeros (Alberto Vadi, George Warrek o los cubanos Rolando Gutiérrez, Rolando López Dirube y Alfredo Lozano), se forman los primeros escultores locales cuyo trabajo comienza a sobresalir a partir de la década siguiente.

Frente a tendencias docentes y artísticas más radicales también presentes en el país, el magisterio

de «Compostela», auxiliado por dos jóvenes discípulos Tomás Batista(1935) y Rafael López del Campo(1936), se vincula a la tradición figurativa del arte puertorriqueño de la primera mitad del siglo en la que estaban presentes preocupaciones y búsquedas similares a las que habían animado, durante el primer tercio del siglo, el camino de la renovación escultórica en Galicia. «Compostela», en efecto, inculca en sus alumnos el respeto por el procedimiento de la talla directa en madera y en piedra. Según observa María del Pilar González Lamela «puede decirse que Compostela rescata para la historia del arte puertorriqueño, el trabajo delicado y pulido de la talla en madera que recuerda la labor artesanal de los santos de palo»²⁵.

A partir de las enseñanzas del maestro compostelano, los jóvenes escultores puertorriqueños conceden más importancia al trabajo con materiales locales, privilegiando la riqueza maderera de la isla así como sus exquisitas variedades de piedra. La naturaleza puertorriqueña, sobre todo el esplendor y diversidad de su fauna, así como la interpretación plástica de los elementos derivados de su ancestro aborigen o asociados con el mestizaje racial de la población boricua, constituyen los temas recurrentes de la nueva escultura que se despliega al margen de los monumentos públicos, en las obras de pequeño formato.

El propio «Compostela», además de una copiosa producción de escultura conmemorativa, desarrolla ampliamente una serie de obras de galería con diversos tipos de maderas (caoba, laurel sabino, aceitillo) y con piedra fósil, de la cual extrae con singular destreza las excepcionales cualidades texturales, y de las que parten incluso sus más atrevidas elaboraciones formales, casi abstractas. De modo que, nadie pone en duda el lugar cimero que ocupa Francisco Vázquez Díaz en su irrevocable condición de fundador de la vanguardia escultórica boricua en tanto formador y guía de una primera hornada de escultores locales que, herederos de sus inquietudes temáticas y técnicas y en virtud de un profundo aliento nacionalista, supieron otorgarle a las lecciones del creador gallego y a su larga trayectoria de casi medio siglo en el exilio, el reconocimiento y la trascendencia que lo legitima como un nombre imprescindible en la historiografía artística del Caribe.

²⁴ Laura Gil Fiallo, en su tesis doctoral (GIL FIALLO, Laura *op. cit.* núm. 11, pág. 228) incluye a «Compostela» entre los artistas exiliados españoles que incidieron en la plástica dominicana y refiere el año 1942 como fecha de su traslado a Puerto Rico. Edward SULLIVAN (*op. cit.* núm. 8, pág. 30) menciona la breve temporada que pasó el artista gallego en ese país entre 1939 y 1940. En tanto el currículum resumido de «Compostela», recogido en el libro *Puerto Rico; Arte e Identidad* (San Juan: Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico y Editora de la Universidad de Puerto Rico, 1998, pág. 450) refiere el desempeño docente del artista en la Universidad de Puerto Rico desde el año 1940. Asimismo M.^a del Pilar GONZÁLEZ LAMELA en su texto «La aportación del exilio español a las artes plásticas en Puerto Rico» publicado en las *Actas del Congreso Cincuenta años del exilio español en Puerto Rico y el Caribe 1939-1989* (*op. cit.* núm. 6, págs. 285 a la 292) pág. 290, consigna en la breve reseña de «Compostela» su establecimiento en Puerto Rico a partir del año 1940.

²⁵ GONZÁLEZ LAMELA, Pilar... *op. cit.* núm. 24, pag. 289.

ENRIQUE MORET ASTRUUELLS
(SUECA, VALENCIA, 1910-LA HABANA, 1985).

Creador recuperado para la historiografía artística española recientemente, gracias a la investigación del artista plástico valenciano Manuel Baixauli²⁶, que ha venido a paliar el escaso conocimiento que se tenía de este artista²⁷. En este texto en el que se precisa su biografía y, entre otros datos relativos a su formación, el paso en su trayectoria profesional de artesano a artista ya que habiendo trabajado en diversos talleres (entre ellos se encuentran una fábrica de muebles, una fundición y una marmolería) consolidó y amplió su formación en la Escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, sobre todo se destaca su carácter de artista militante (primero anarquista, más tarde comunista al declararse la guerra), que concibe el arte como un medio de intervención, de revolución social; sentimiento que desarrollaría tanto en sus obras («La España Leal», una talla en madera —hoy desaparecida— seleccionada para la emblemática exposición de arte español contemporáneo del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, en 1937, representaba dos mujeres aterrorizadas por un bombardeo²⁸) como en su labor pedagógica, ampliamente desa-

rrollada después de la guerra en el exilio, y por supuesto, en su vida luchando durante la Guerra Civil en el frente al servicio del ejército republicano en el que llegó a alcanzar el grado de Capitán.

Finalizada la guerra, Enrique Moret marchó a Francia donde fue internado en un campo de concentración durante seis meses. De allí salió hacia París, embarcándose a comienzos de 1940 hacia Santo Domingo, desde donde pasaría a residir en Cuba, país en el que desarrolló el resto de lo que sería una intensa vida artística desde 1941 hasta su fallecimiento en 1985.

A diferencia del panorama artístico (de muy escaso nivel por lo que respecta a la escultura) que hallaron a su llegada a República Dominicana y a Puerto Rico sus contemporáneos Pascual y «Compostela», Moret llega a Cuba en un momento de auténtica consolidación de su vanguardia artística y cuando ya la escultura había logrado entrar en sintonía con el proceso de renovación plástica liderado por la pintura, e iniciado desde la segunda mitad de la década del veinte. En este proceso confluyeron distintas influencias: desde la impronta de la monumental escuela mexicana a la proyección de las corrientes artísticas norteamericanas, evidentemente desde el circuito artístico de Nueva York, incluyendo por supuesto la recepción de las vanguardias europeas²⁹, y es en este panorama artístico en el que la abstracción cuaja como lenguaje plástico fundamental en los años cincuenta, en el que encaja, armoniosamente, y sin perder un ápice de inspiración propio y rotunda autenticidad, la poética individual del escultor valenciano.

Moret participó activamente en la vida cultural y política del país desde un primer momento, salvo un lapso de dos años de residencia en México (entre 1957 y 1959) cuando Moret, en su condición de activo combatiente comunista, sufrió un segundo exilio a causa de la represión que ejerció sobre él el gobierno del dictador cubano Fulgencio Batista, y en especial a partir del triunfo de la Revolución Cubana, donde se sintió plenamente integrado por considerarla una continuación de su ideario republicano y comunista español. Como

²⁶ BAIXAULI, Manuel. *op. cit.* núm.1, pág. 60. Antes de que se publicara este libro, por otro lado escasamente divulgado en nuestro país, la única referencia en obras generales era la breve reseña biográfica que del artista valenciano se hacía en el índice de artistas y obras del catálogo de la exposición *Pabellón Español Exposición Internacional París 1937*, organizada en el cincuenta aniversario de la misma por el Ministerio de Cultura, en VVAA: «Enrique Moret Astruells», en *Pabellón Español Exposición... op. cit.* núm. 10, pág. 226.

²⁷ Muestra de ello es el hecho de que de los tres artistas estudiados en esta comunicación Josefina Alix Trueba sólo menciona en su estudio sobre la *Escultura Española Contemporánea 1900-1936*, a Francisco Vázquez Díaz, «Compostela», ignorando la existencia de Manolo Pascual y Enrique Moret; ALIX TRUEBA... *op. cit.* núm. 20.

²⁸ Esta obra hoy desaparecida fue recreada por el propio artista pocos años más tarde, en 1941, en Santo Domingo, «con el recuerdo que tenía de la que envié a París... Tenía yo entonces muy fresca la reiterada imagen que había visto en los campos y ciudades de España. Estas caras de mujeres, horrorizadas por el rebelde bombardeo, estaban en mi mente y, para mí son inolvidables.» en palabras del propio artista; en CARRERO, M.: «El escultor sueco Enrique Moret: de la Exposición Internacional de París al Instituto Superior de Arte de Cuba», *Triunfo* (Madrid) núm. 792, 1 de abril de 1978, págs. 58-59.

²⁹ Un estudio pormenorizado de la vanguardia escultórica en Cuba es la Tesis de Licenciatura de PEREIRA, M.^a de los Angeles y RODRÍGUEZ, Lourdes: *La escultura en Cuba en la pseudorrepublica 1929-1958*. Universidad de la Habana, 1982.

artista mostró sus obras en numerosas exposiciones³⁰, mereciendo las mismas —en opinión de Manuel Baixauli— el calificativo de obra «coherentemente ecléctica y experimental», dominada por la figura humana y en la que abundan los temas de inspiración política («Exodo de España», «Militiano español», ambas de 1942), pero también el erotismo («Afro», «Rumbera», ambas de 1943), incluso los temas taurinos, entre otros motivos. Las notas dominantes de su producción fueron el monumentalismo, huella de la Escuela muralista mexicana y, sobre todo, derivado de sus lazos amistosos y profesionales con David Alfaro Siqueiros, y el expresionismo³¹ que ha llevado a comparar a Enrique Moret con Ernst Barlach, exponente supremo del expresionismo escultórico europeo de la primera mitad del siglo XX; es cierto que sus obras encarnan, como las del alemán, un sentido monu-

mental inmanente, un modo altamente sensorial de tratar la materia y, las más de las veces, un acento trágico y acusador y una vocación de denuncia íntimamente vinculada con los presupuestos ideológicos que marcan y animan su credo estético.

Una segunda faceta no menos importante y que quizás es la que al cabo unifica y armoniza al revolucionario y al artista, es su labor docente. Desde 1945 Moret ejerció como Profesor de Talla y Modelado en un Centro Politécnico de La Habana; pero el salto cualitativo se produjo en 1963 al ser designado por el Gobierno revolucionario Subdirector Nacional de Artes Plásticas y, como tal, Presidente de la Comisión encargada de elaborar el primer plan de estudios de la nueva Escuela Nacional de Arte (E.N.A.), de la cual fue nombrado Director al año siguiente. Cuando a partir de este centro educativo en 1976 se funda el Instituto Superior de Arte (I.S.A.) se le pide a Moret que asuma la alta responsabilidad de Decano de su Facultad de Artes Plásticas³². Desde luego, es sobradamente conocida la trascendencia que estas dos instituciones han tenido en el panorama cultural cubano, ya que en ellas se vienen formando desde hace varias décadas los más importantes artistas plásticos cubanos, además de músicos, bailarines, etc., que desde ellas han proyectado su obra a los circuitos artísticos internacionales, por lo que no es necesario subrayar la trascendencia de que fuera precisamente un artista como Enrique Moret quien dirigiera durante años ambos centros proyectando en esta tarea su sentido comprometido del arte y de la vida.

³⁰ Recién llegado a La Habana, en 1943, realiza dos exposiciones personales, ambas con una favorable acogida por parte de la crítica; al año siguiente envía una selección de sus piezas a New York donde las mismas fueron presentadas con igual éxito. De ahí en lo adelante, salvo en el lapso de tiempo mencionado, mantuvo una sistemática actividad expositiva que incluyó las muestras organizadas por la Sociedad Cultural «Nuestro Tiempo» y, muy especialmente, la denominada «Contrabienal», exposición colectiva organizada por lo más avanzado de la plástica moderna cubana, en 1954, como gesto de enérgica protesta contra la celebración en La Habana de la «II Bienal Hispanoamericana» que fuera patrocinada de conjunto por los regímenes dictatoriales de Franco y de Batista. Después de la Revolución, Enrique Moret fue un artista de presencia permanente en cada exposición importante que se realizara en Cuba y en la que estuviese contemplada la escultura.

³¹ De este expresionismo se ha dicho que era «el resultado directo de una intensa funcionalidad comunicativa que se exterioriza a través de formas que contienen significaciones éticas, temáticas y emocionales que su creador les imprime»: en LÓPEZ OLIVA, Manuel: *El escultor Moret, también de Cuba*, texto inédito, de 1985, recogido en el libro de BAIXAULI, Manuel... *op. cit.* núm. 1, pág. 155.

³² El reconocimiento a esta importante trayectoria profesional docente se produjo a través del homenaje al artista realizado en 1982, año en el que además de ingresar en el Partido Comunista de Cuba, es nombrado Profesor de Mérito del I.S.A.



1.—MANOLO PASCUAL. *Desnudo femenino*, bronce, Exposición de Arte Español Contemporáneo, París, 1937.



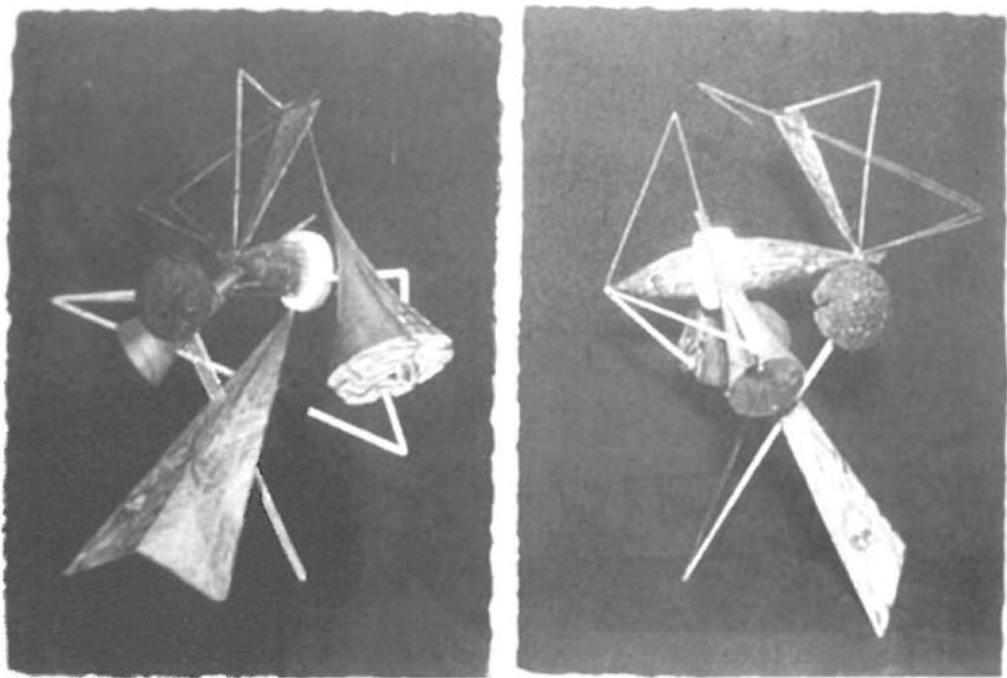
2.—FRANCISCO VÁZQUEZ DÍAZ, «Compostela».
Busto de Jesús Figeroa Iriarte, bronce, 1968.



3.—TOMÁS BATISTA. Majestdad Negra, madera, 1960.



4.—ENRIQUE MORET. *Éxodo de España*, 1942.



5.—ENRIQUE MORET. *Estructura móvil*, madera, hierro, piedra volcánica y fieltro, 1958.



6.—ENRIQUE MORET. *América Latina*, terracota, 1973.

Platería americana en las Islas Canarias Orientales

M.^a DE LOS REYES HERNÁNDEZ SOCORRO
JOSÉ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ

Tras la conquista del continente americano las conexiones de aquellas tierras con el Archipiélago han sido una constante hasta nuestros días. El papel que desempeñaron los isleños ha sido notable en el nacimiento y evolución de la cultura del Nuevo Mundo, aparte el incesante intercambio ideológico, social, económico y artístico-cultural.

Ya en la anterior convocatoria promovida por el Comité Español de Historia del Arte (Oviedo)¹, nos ocupamos de dar a conocer una primera aproximación al conocimiento del patrimonio artístico hispanoamericano en las Islas Canarias Orientales durante los siglos XVI al XX. En la presente ocasión trataremos de ofrecer una somera pincelada sobre la platería indiana conservada en los templos y colecciones particulares de Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote, abarcando la cronología ya reseñada.

La mayor parte de las piezas arribadas a nuestro suelo fueron confeccionadas en México, Venezuela y Cuba. Ejemplos peruanos y guatemaltecos se conservan también. Cálices, custodias, copones, bandejas..., son buena muestra de la importancia que en su momento tuvo la llegada a las costas de tal tipo de objetos de uso litúrgico, con destino a diversos recintos de nuestra geografía.

Una parte de dichos objetos fue objeto de estudio por el profesor Dr. D. Jesús Hernández Perera en su ya clásica obra sobre la *Orfebrería de Canarias*². Los estudios sobre piezas de tal tipo han tenido su continuación en fechas más cercanas, con los trabajos de los profesores Margarita Rodríguez González, Gloria Rodríguez, Jesús Pérez Morera y Constanta Negrín³. Recientemente las tres islas han podido mostrar una importante parte del patrimonio indiano conservado en las mismas, a través de una exposición inaugurada en el mes de mayo del presente año en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, trasladada posteriormente a las Salas del Molino de la localidad de Antigua en Fuerteventura y clausurándose a finales de agosto en el importante marco de la iglesia de San Fran-

² HERNÁNDEZ PERERA, J. (1955): *Orfebrería de Canarias*. Madrid.

³ Véanse entre sus trabajos los siguientes: RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1997): «Orfebrería cubana en Lanzarote». *Actas de las VII Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Puerto del Rosario (Fuerteventura), t. II, págs. 427-434. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Gloria. (1994): *La platería americana en la Isla de La Palma*. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias. PÉREZ MORERA, J. (1991): «Orfebrería americana en La Palma». En *Actas del XVIII Coloquio de Historia canario-Americana*, 1988, t. II, págs. 589-615. NEGRÍN DELGADO, C. (2000): «Platería hispanoamericana en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Nieves de Teguise (Santa Cruz de Tenerife)». En *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, t. XLIV. L.

¹ HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1998): «Aproximación al conocimiento del patrimonio artístico americano en las Islas Canarias Orientales: siglos XVI-XIX». En *Actas de XII Congreso C.E.H.A.*, Oviedo, págs. 471-481.

cisco de Tegui (Lanzarote)⁴. En ella podían contemplarse no sólo obras de platería, sino también pinturas, esculturas y artes decorativas, pertenecientes a veintiocho municipios de la provincia de las Palmas. Aunque en el Catálogo de esta muestra se recogieran alrededor de cuarenta y cinco piezas de plata, una cuarta parte de las mismas se encuentra en paradero desconocido. En este sentido llamamos la atención de una relevante colección particular de platería mexicana, en la capital gran Canaria, que fuera propiedad de D. Alfonso Manrique de Lara Fierro, integrada por bandejas, candeleros, lámparas, jarras, formando parte de la misma una interesante tabaquera repujada, que se ornaba con personajes que portaban instrumentos musicales, así como una interesante mancerina barroca. En la actualidad este conjunto se encuentra ilocalizado, fuera de esta Isla. Afortunadamente, uno de sus descendientes conserva fotografías de gran parte de este conjunto, lo que nos ha servido para proceder a su valoración⁵.

La referida exposición venía avalada por una investigación previa, becada por el Cabildo Insular de Gran Canaria, a través de la Casa de Colón, que mereció en 1995 el «Premio Especial Canarias-América», otorgado por dicha institución y de cuyo equipo científico formamos parte. Teniendo, pues, como base el citado estudio, procedemos a continuación al comentario de las piezas de platería que en su momento se inventariaron.

Del montante total de piezas estudiadas predominan las bandejas, cálices y custodias, teniendo la mayor parte de las piezas una procedencia mexicana, pudiendo adscribirse en su mayoría al Setecientos. Entre las obras más antiguas puede reseñarse un cáliz de plata en la localidad gran Canaria de Gáldar, cuya factura obedece a los sencillos cánones estéticos propios del lenguaje escurialense, calificado por el doctor Hernández Perera como «estilo Felipe II»⁶. Posee venas en la copa, y su nudo presenta una apariencia de jarrón semiovoide —igual que al de otro cáliz custodia-

do en el Museo Eclesiástico de México—, presentando, además, una depurada decoración de líneas y espejos elípticos. Este objeto presenta tres punzones marcados en la zona inferior de la base, haciendo alusión, el situado en el centro, a su procedencia de Nueva España: una «M» rematada por una cabeza y flanqueada por columnas, ubicándose una corona sobre este conjunto. A la izquierda del mismo se advierte un castillo representado sobre unas sinuosas bandas. En el lado derecho de aquél puede leerse: «ENA», identificándose con el platero Francisco de Ena. En nuestra búsqueda en el Archivo Parroquial de Gáldar acerca de datos relacionados con este cáliz, hemos podido averiguar que vino de América entre los años 1625 y 1628, según inventario de 30 de diciembre del último de los años citados⁷.

Otro relevante cáliz se custodia en el tesoro de la catedral Canariense, decorado con esmaltes de tipo *cloissonné* que muestran un rico repertorio de símbolos alusivos a la pasión: esponja, clavos, lanza, la Santa Faz, tenazas..., en policromía de viveza extraordinaria. El nudo, formado por anillos de escaso grosor y más resaltado el central, muestra una decoración floral simplificada, con las mismas tonalidades que el pie, pero que juegan ahora con tintes azules. Formó parte del pontifical correspondiente a D. Lucas Conejero y Molina (1664-1728). Procede del Perú, pudiendo fecharse entre 1670-1680, aproximadamente. Estuvo a punto de desaparecer cuando en 1713 el Cabildo Catedral plateó la confección de una custodia procesional de oro y pedrería para las festividades del Corpus. Este costoso proyecto, que iba a ser realizado por Damián de Castro, cayó pronto, afortunadamente, en el olvido⁸.

La catedral de Canarias posee, además, un cáliz mexicano, adornado con esmeraldas fechable entre 1770-1780; una jarra de pico en plata sobredorada con esmaltes, de la primera mitad del siglo XVII, que muestra el escudo del linaje Salazar de Frías; asimismo un par de bandejas repujadas de grandes dimensiones (55 centímetros de diámetro), del siglo XVIII y procedentes del Virreinato de Nueva España⁹. Otro grupo significativo de ban-

⁴ HERNÁNDEZ SOCORRO, M.^o R. (Coordinadora) CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., BETANCOR PÉREZ, F., FLORIDO CASTRO, A., FERRANDO RODRÍGUEZ, N., y QUESADA ACOSTA, A. M.^a. (2000): *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI-XIX*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón.

⁵ *Ídem*, págs. 278-287

⁶ HERNÁNDEZ PERERA (1955), págs. 99-108 y 169.

⁷ *Arte Hispanoamericano*, 206-208.

⁸ *Arte Hispanoamericano*, 211-214.

⁹ *Arte Hispanoamericano*, 214-215, 218-219, 236-237.

dejas en los lenguajes barroco y rococó puede localizarse en la basílica de Ntra. Sra. del Pino en Teror (Gran Canaria)¹⁰.

En lo concerniente a las custodias, llamamos la atención de una de ellas que, procede de Guatemala y es anterior a 1714. Hoy puede contemplarse en la Sala Capitular de la Catedral de Santa Ana, aunque procede del convento dominico de la capilla grancanaria. Resulta una pieza singular en nuestras Islas. Pues poco frecuente encontrar un astil figurado, como el de la obra que nos ocupa, representando a un alado y dinámico Santo Tomás de Aquino. Su pie es cuadrado, surgiendo en los vértices del mismo las patas, que parecen salir de unos delicados angelillos. El resto de la base muestra una abigarrada decoración en la que destacan estilizados motivos vegetales, entre ellos girasoles. El sol presenta alternancia de ráfagas y rayos piramidales de base reducida, encontrándose estos últimos rematados por estrellas. Remata esta zona la figura de un pelícano que alimenta con su sangre a dos crías, como emblemático signo cristiano. La custodia que tratamos fue regalada al convento dominico de Las Palmas de Gran Canaria por D. Francisco Tomás del Castillo, que había sido gobernador de Vera Paz en Guatemala, a través de su hermano Pedro Agustín. Con ella entraron en poder de los dominicos, por el mismo conducto, un cáliz con la representación del apostolado y plasmaciones en su pie de los santos Pedro, Magdalena, Domingo de Guzmán, Tomás de Aquino y Catalina, así como dos atriles de nácar, carey, ébano y bronce, conservados en la actualidad, no así desgraciadamente el cáliz¹¹.

Otra de las custodias más emblemáticas forma parte del Camarín de la Virgen de Santa María de Guía (Gran Canaria). Presenta pie circular con cuatro garras de león y elementos florales. En el astil se adorna con un jarrón decorado con espejos y cuatro asas. En el sol se localizan dos topacios. Tal zona se configura con doce flameados rayos, que alternan con otros triangulares. Remata esta zona una delicada cruz latina. Fue remitida de México en calidad de limosna, en torno a 1690, por el capitán D. Antonio de Bethencourt y Franquis¹².

En el apartado concerniente a las lámparas, debe destacarse la que se halla en el templo ya citado de Guía de Gran Canaria. De grandes dimensiones (197 de alto x 88 de diámetro), debió de venir de Panamá alrededor de 1662. Conformada por seis ornamentales y labradas «eses» en torno a la boya, presentando igual número de elementos decorativos en el apéndice en que aquella remata. Posee seis cadenas caladas constituidas por ocho eslabones cada una, y un manípulo con otras seis «eses» en armónica conjunción con las situadas en la parte inferior de la lámpara. Despliega, además, seis portaveles. A tenor de los inventarios parroquiales, fue enviada desde las Indias por el capitán D. Juan Gómez Castrillo. Nos atrevemos a pensar que pudo venir desta obra de Panamá, pues el referido militar casó en aquel lugar con la panameña Ana Ferrato de Figueroa¹³. Otra lámpara manierista de plata, de dimensiones más reducidas, se halla colgada en la capilla del Santísimo de la iglesia de Santiago en Gáldar. Presenta boya con cuerpo troncocónico adornado con gallones rehundidos. Posee remate inferior con decoración vegetal y asimismo gallonada. Tiene tres cadenas de eslabones calados y manípulo con dos cuerpos y decoración de espejos, poseyendo remates para las cadenas. Fue remitida desde México por doña María de Quintana en 1616, según leyenda recogida en el borde de la boya¹⁴.

Mención especial merecen tres conjuntos de platería localizados en la localidad de San Lorenzo (Gran Canaria); San Bartolomé de Lanzarote y Vega de Río Palmas (Betancuria, Fuerteventura). Por lo que concierne al primero, dicha parroquia conserva un delicado de filigrana de plata en su color, ofreciendo el astil y el pie una profusa ornamentación constituida por motivos vegetales barroquizantes, acompañada con decorativas perlas superpuestas. En contraste con esta zona, la superior ofrece una superficie lisa y brillante. Adscrita al siglo XVIII, no está claro, sin embargo, su lugar de procedencia, pudiendo adscribirse por su factura a obradores cubanos. En el mismo recinto puede contemplarse una rica arqueta de madera de cedro, recubierta con placas de carey y guarniciones de plata repujada, cuya cronología se remonta a la

¹⁰ *Arte Hispanoamericano*, 238-243, 302, 304-305.

¹¹ *Arte Hispanoamericano*, 230-232.

¹² *Arte Hispanoamericano*, 226-227.

¹³ *Arte Hispanoamericano*, 250-251.

¹⁴ *Arte Hispanoamericano*, 263-264.

segunda mitad del siglo XVIII. De forma rectangular, está provista de una tapa cilíndrica y descansa sobre dos anchas patas en forma de barrocas volutas de plata calada y cincelada, localizadas tan solo en la zona anterior, mientras que la posterior se apoya en pequeño soporte. La cerradura está custodiada por seis angelitos de plata colocados alrededor de la misma. La pieza está coronada por un Ecce Homo de plata rodeado de un arco cincelado que muestra la siguiente inscripción: «Tantum ergo sacramentum/ a devoción del Dr. D/ Juan Agustín Naranjo y Nieto». La obra fue, pues regalada a la parroquia por este vecino de Caracas y oriundo de la citada localidad grancanaria. Esta pieza, según el investigador Dr. D. Jesús Pérez Morera, fue mandada realizar en México, copiando un cofrecito de la madre del donante ¹⁵.

En la parroquia de San Bartolomé de Lanzarote custodia un legado cubano conformado por una cáliz de plata sobredorada con patena, copón y custodia, de procedencia cubana del siglo XVIII. Realizadas bajo sencillas pautas clasicistas, las piezas llegaron a esta localidad coincidiendo con la creación de la parroquia homónima, continuando en uso en la actualidad ¹⁶.

Por lo que respecta al tercero de los citados conjuntos, está integrado por un cáliz y dos medallones de plata, enviados desde Guanajuato a mediados del siglo XVIII por el vasco D. Manuel de Goñi, para adornar el santuario de la Virgen de la Peña, tal y como reza en sendas inscripciones localizadas en las propias piezas. El cáliz presenta copa de ligera abertura y subcopa con ornamentación de querubines y espejos. El astil es periforme

con decoración de racimos que alternan con cabezas aladas de angelillos. Por lo que respecta a los medallones, son de marco idéntico. Muestran uno a San José y otro a María, ambos con el Infante en brazos, representados en cera, de forma minuciosa y delicada, concebidos ante sendos rompientes de Gloria. Los marcos que los acogen presentan sombreado de fondo y una estilizada ornamentación vegetal, en donde están presentes motivos florales semejantes a losa girasoles. Se coronan con conchas de las que parten sargas de perlas. Contienen sendas placas adosadas en la parte posterior, en donde se hace constar que fueron traídas: «A Devoción de D. Manuel de Goñi para la Madre de Dios de la Peña de las Islas Canarias. Fuerteventura: año de 1750» ¹⁷.

Para finalizar este somero recorrido por la platería americana de las Islas Canarias Orientales, citaremos las seis varas de palio correspondientes al templo de San Sebastián en Agüimes, que presentan los pertinentes punzones que las adscriben a los talleres novohispanos. En cada uno de los caños aparecen las marcas de México, del ensayador Diego González de la Cueva y del platero Francisco Cruz ¹⁸.

De la iglesia de Santa Brígida (Gran Canaria) tenemos la referencia documental de un cáliz sobredorado con su patena y cucharilla, «que mandó a esta yglesia Dn. Juan Martel, vecino de Caracas» ¹⁹.

¹⁵ *Arte Hispanoamericano*, 186-187, 218-219.

¹⁶ *Arte Hispanoamericano*, 216-217, 224-225, 233-235.

¹⁷ *Arte Hispanoamericano*, 190-191, 209-211.

¹⁸ *Arte Hispanoamericano*, 254-255. FERNÁNDEZ, A; MUNO, R; y RABASCO, J. (1992): *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, págs.338-339.

¹⁹ Archivo Parroquial de Santa Brígida, *Libro de cuentas de fábrica* (1766), Inventario de 1793.



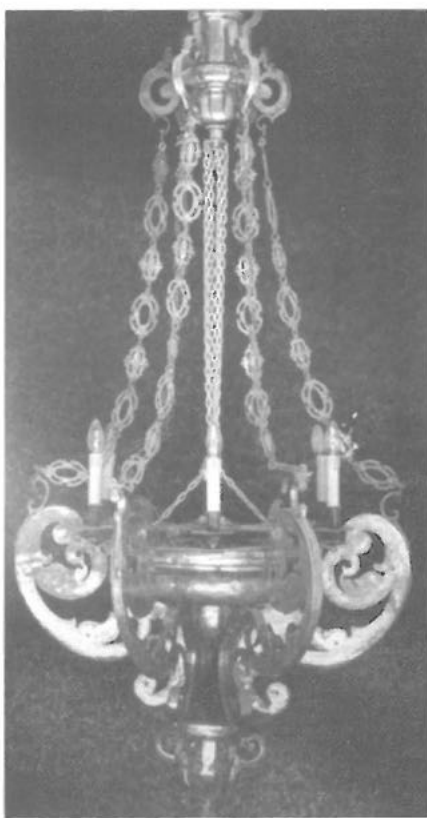
1.—Medallón de plata de Vega de Río Palmas, Betancuria. Siglo XVIII (Fuerteventura).



2.—Custodia de plata sobredorada de Santa María de Gúfa. Siglo XVII (Gran Canaria).



3.—Jarra de plata de la Catedral de Santa Ana. Siglo XVII
(Las Palmas de Gran Canaria).



4.—Lámpara de plata de Santa María de Guía. Siglo XVII
(Gran Canaria).



5.—Cáliz con esmeraldas de la Catedral de Santa Ana. Siglo XVIII
(Las Palmas de Gran Canaria).

La representación de fauna americana en la obra de Juan Bautista Bru (1742-1799)

FELIPE JEREZ MOLINER

El valenciano Juan Bautista Bru de Ramón (1742-1799) puede considerarse uno de los ilustradores zoológicos más importantes del siglo XVIII. Entre su amplia producción como dibujante o grabador en el terreno de la ilustración científica se encuentran representados numerosos animales procedentes de Iberoamérica. Su aportación más destacada es, sin duda, el montaje, dibujo y descripción anatómica del primer esqueleto de megaterio y, en general, de mamífero fósil, a partir de los huesos hallados cerca de Buenos Aires y enviados en 1788 al Real Gabinete de Historia Natural, de Madrid, donde trabajaba como disecador. A pesar de su valioso papel dentro de la ciencia y el arte de nuestro país e incluso fuera de nuestras fronteras, su figura ha permanecido hasta fechas recientes en el olvido¹. Una revisión historio-

gráfica permite afirmar que sólo algunos de los principales repertorios bibliográficos y biográficos de artistas citan sus obras, aunque la mayoría con errores de atribución².

Juan Bautista Bru nació en Valencia en 1742 y fue bautizado el mismo año en la parroquia de San Martín. La buena situación económica y social alcanzada por su padre, Salvador Bru, «subdelegado de marina» durante más de cincuenta años, facilitó su educación y aprendizaje artístico. Este se inició, probablemente, en la antigua Academia de Santa Bárbara, inaugurada en 1753³. Su primera obra conocida son los frescos de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario, del Canyameler, hoy desaparecidos, que fueron realizados cuando tan sólo tenía diecinueve años⁴. El período de transi-

¹ LÓPEZ PIÑERO, José María; GLICK, Thomas F., *El Megaterio de Bru y el presidente Jefferson. Una relación insospechada en los albores de la paleontología*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, 1993; JEREZ MOLINER, Felipe, *El dibujante y grabador valenciano Juan Bautista Bru de Ramón (1742-1799) y su obra*, 2 vols., Valencia, Universitat de València, 1995, Tesis de Licenciatura; LÓPEZ PIÑERO, José María, *Juan Bautista Bru de Ramón (1742-1799): El atlas zoológico. el megaterio y las técnicas de pesca valencianas*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996; JEREZ MOLINER, Felipe, *Los artistas valencianos y la ilustración histórico-natural y médica (1759-1814)*, 3 vols., Valencia, Universitat de València, 1998, Tesis Doctoral, vol. II, págs. 325-518; LÓPEZ PIÑERO, José María; JEREZ MOLINER, Felipe, *La imagen científica de la vida. La contribución valenciana a la ilustración médica y biológica (siglos XVI-XIX)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, págs. 146-164.

² No se le cita en el diccionario biográfico internacional de artistas de Bénédit (1966), ni en los repertorios de artistas españoles de Ceán Bermúdez (1800) y del conde de Viñaza (1889-1894), pero tampoco en los de artistas valencianos de Orellana (1967), Boix (1877), Alcahalí (1897) o Aldana (1970). En la mayoría de los inventarios de bibliotecas y museos que conservan obras suyas, las referencias se dan equivocadas.

³ PASTOR FUSTER, Justo, *Biblioteca Valenciana de los Escritores que florecieron hasta nuestros días*, 2 vols., Valencia, J. Ximeno e I. Mompié, 1827-1830, vol. II, pág. 120.; 1794, diciembre, 9. Madrid. Solicitud de Bru de los honores y uniforme de teniente director del Real Gabinete. Archivo Histórico Nacional (= AHN), Sección Estado, Legajo 3.012.2.

⁴ A consecuencia de la Guerra Civil se derrumbó parte de la cubierta del templo y se perdieron sus pinturas. En la actualidad hay otra bóveda pintada por José Ros. Véase GARÍN ORTIZ, Felipe María (dir.), *Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1983, págs. 291-

ción sufrido en la escuela valenciana a partir de 1761 pudo motivar su marcha a Madrid en busca de la formación artística que se había visto trunca. Durante sus primeros años en la capital, Juan Bautista Bru asistió, junto a Francisco de Goya, Ramón Bayeu, José Beratón, Jacinto Gómez, Ginés Andrés de Aguirre, Gregorio Ferro, Luis Fernández y Gabriel Juez, a la academia particular de dibujo que dirigía Francisco Bayeu. La proyección de estos discípulos evidencia la calidad de sus enseñanzas⁵. Poco después, participó «por la Pintura de Primera Clase» en el concurso trienal de 1766 organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁶. A partir de ese mismo año, Bru fue el discípulo más destacado en las clases de «Enseñanza de Anatomía», instauradas recientemente en la institución artística madrileña, bajo la dirección del profesor de Cirugía Agustín Navarro. Durante casi tres años se especializó en copiar con exactitud la anatomía del hombre, hasta el punto de realizar disecciones de cadáveres humanos para pintar todas sus partes. En agosto de 1769, presentó como modelo para las primeras lecciones del curso un cuadro que mostraba «una figura quitada la piel y gordura en la forma que se representan los músculos, tendones, y ligamentos» con sus nombres y números⁷. Su obra se enseñó al público junto a los cuadros de los premios generales del

mismo año. A lo largo de 1771, Bru asistió a los estudios de la «Sala del Natural» y al año siguiente, continuó demostrando su dominio como «pintor anatómico» al presentar nuevas obras en los premios generales de la Academia.

Es posible que razones económicas llevaran a Bru a buscar una actividad mejor remunerada en la que poder aprovechar sus conocimientos artísticos y científicos. Sus primeros trabajos de taxidermia documentados le relacionan con el Real Gabinete de Historia Natural, de Madrid, en marzo de 1773⁸. Desde hacía dos años, esta institución compartía el edificio de la calle de Alcalá con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De esta forma, y como se lee aún hoy en su frontispicio, *Carolus III Rex naturam et artem sub uno tecto in publicam utilitatem consociavit*, quedaban bajo un mismo techo las dos aficiones de Bru, la naturaleza y el arte⁹. Pese a los lógicos errores de aprendizaje, duramente juzgados por el presidente del Consejo de Indias, Bernardo de Iriarte, Bru se convirtió al poco tiempo en un experto taxidermista con interés por la rigurosa investigación zootómica¹⁰. Así, en febrero de 1777 acabó las «observaciones anatómicas» de un «raro pescado que había venido de Tarifa» que no coincidía con los descritos en los tratados ictiológicos y que denominó «especie de orbe espinosa»¹¹. El 21 de abril

292. Además de Pastor Fuster, señalan a Bru como responsable de los frescos, entre otros, VILANOVA y PIZCUETA, F., *Guía artística de Valencia*, Valencia, 1922, pág. 171; PRADES LLOPIS, Antonio, «Poblados marítimos (Cabañal, Grao y Malvarrosa)». En: BÉRCEZ, Joaquín (dir.), *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, 2 vols., Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1983, vol. II, pág. 332.

⁵ MORALES Y MARÍN, José Luis, «Pintura española del siglo XVIII». En: *Arte español del siglo XVIII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pág. 136. Sitúa a Bru en la academia de Bayeu en torno a 1765.

⁶ 1766, julio, 22. Madrid. Acta de la Junta General de la Academia con el resultado de los premios del concurso trienal de 1766. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid (= ASF), *Convocatorias de Premios (1766-1808)*, 6-1/2. La votación dió como ganador a Ramón Bayeu, seguido de Luis Fernández. Bru, al igual que Goya, quedó sin votos.

⁷ 1766, septiembre, 22. Madrid. Nombramiento como director de la enseñanza anatómica del profesor de cirugía Agustín Navarro; 1769, agosto, 4. Madrid. Bru solicita remuneración económica por un cuadro de anatomía presentado a la Academia. ASF, *Enseñanza de Anatomía (1768-1854)*, 93-3/6.

⁸ 1773, marzo. Madrid. Carta de Franco Dávila a Bernardo de Iriarte solicitando una orden para entregar unos pájaros a Juan Bru. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, de Madrid (= AMNCN). El trabajo de CALATAYUD ARINERO, María Ángeles, *Catálogo de los documentos del Real Gabinete de Historia Natural (1752-1786)*, Madrid, C.S.I.C., 1987, permite acceder el contenido de los documentos conservados en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, de Madrid.

⁹ BARREIRO, Agustín J., *El Museo Nacional de Ciencias Naturales*, Madrid, C.S.I.C., 1944, págs. 1-20; LÓPEZ PIÑERO; GLICK, *op. cit.*, págs. 45-54. Mientras el primero sigue siendo el principal estudio de conjunto acerca del Real Gabinete, el trabajo de López Piñero y Glick encuadra perfectamente la actividad científica de Juan Bautista Bru y las aportaciones de esta institución en el siglo XVIII.

¹⁰ 1773, abril, 30. Madrid. Informe negativo sobre Bru enviado por Bernardo de Iriarte a Franco Dávila. AMNCN. Dice «si Bru no prepara bien los pájaros, no se sirva Vm. de él. Me parece (como a Vm.) que tiene poca cabeza, que habla mucho y que es un embrollón. Es valenciano eso le basta».

¹¹ 1777, febrero, 22. Madrid. Informe de Francisco de Reigosa sobre la «especie de orbe espinoso» con las observaciones anatómicas que hizo Bru al diseccarlo. AMNCN.

de 1777, el conde de Floridablanca, primer secretario de Estado y principal valedor de Bru, le nombró pintor y disecador del Real Gabinete, cargo que desempeñó el resto de su vida. Su labor consistió en la preparación y conservación de los ejemplares que llegaban a la institución procedentes de expediciones, compras o donaciones. Además, ejecutaba el trabajo de montaje y exposición de las piezas, como en el caso del «Elefante grande de Aranjuez», que el rey le mandó disecar en noviembre de 1777 y que requirió la ayuda del escultor principal de Su Majestad, Roberto Michel y de su hermano Pedro, académico de mérito de la Real Academia de San Fernando¹².

Durante los años siguientes, Bru compaginó sus tareas en el Real Gabinete con diversas actividades artísticas. En octubre de 1780 creó, con el permiso de Floridablanca, una escuela de dibujo gratuita con el fin de «promover el estudio de las flores y las plantas estampadas por el natural» y para la que compuso un cuaderno de «Flores para principios de dibujos»¹³. En enero de 1781, su propuesta a la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País «de enseñar la perfección del dibujo a los aprendices y oficiales de las Artes y Oficios», sirvió para que le admitiesen como socio de mérito por la clase de oficios, «sin necesidad de contribuir»¹⁴. De este modo, Juan Bautista Bru había conseguido introducirse en otra institución típicamente ilustrada¹⁵. Poco después, Juan Bau-

tista Bru llevó a cabo la primera publicación científica del Real Gabinete, a pesar de los continuos enfrentamientos con su director, Franco Dávila. El tomo primero de su *Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, con una descripción individual de cada uno* (Madrid, Andrés de Sotos), apareció en 1784, como consecuencia de la reunión de los seis primeros cuadernos que había ido ejecutando¹⁶. Este volumen incluye 35 estampas iluminadas, casi todas firmadas por el autor, en las que se representan peces, reptiles, aves, mamíferos y «monstruos» del Real Gabinete, con su descripción, nomenclatura y dimensiones. Bru realizó los grabados en un tamaño aproximado de 200 x 150 milímetros, con técnica mixta de agua-fuerte y buril¹⁷. Cada una de las estampas resultantes de la impresión fue coloreada a mano con pinturas al agua.

La obra, dedicada al conde de Floridablanca y a su política ilustrada, buscaba «facilitar la instrucción de los que frecuentan este Real Gabinete», mostrar «al público las cosas que se ven» en la institución y guiar a los aficionados a la historia natural, con sencillez y brevedad, resumiendo al máximo la descripción de los animales «comunes» y siendo más detallado, en la de los «raros que vienen de países extranjeros». Entre estos últimos incluyó seis aves y tres mamíferos cuyo hábitat es territorio iberoamericano: 8.^a «Bonana de la Jamaica»: *Icterus icterus* (Ictéridos). 10.^a «Saguín del Brasil. especie de Mico»: *Callithrix jacchus* (Calitricidos). 16.^a «Manatí, del río Orinoco»: *Trichechus manatus* (Triquécidos). 19.^a «Tzopilotl o Rey delos Buytres»: *Sarcorhamphus papa* (Catártidos). 24.^a «Pájaro Piedra»: *Crax pauxi*

¹² 1777, noviembre, 26. Aranjuez. Carta de Bru a Franco Dávila informándole de los trabajos efectuados en el elefante. AMNCN. AGUIRRE, Emiliano, «Introducción». En: BARREIRO, Agustín J., *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1935)*, Madrid, Doce Calles, 1992, 2.^a ed., pág. 36, lo consideró «una obra maestra en museística». Actualmente el elefante disecado y su esqueleto se exponen en la sala del Museo dedicada al Real Gabinete.

¹³ El método consistía en la copia de modelos formados por el artista y la observación directa de las flores en los jardines del Retiro. 1791, noviembre, 3. Madrid. Informe del impresor Andrés de Sotos sobre las cuentas contraídas con Juan Bautista Bru. AMNCN.

¹⁴ 1781, enero, 28. Madrid. Solicitud de Bru presentada junto a dibujos de sus discípulos para ser socio de mérito de la Real Sociedad Económica; 1781, junio, 30. Madrid. Admisión de Bru en Junta General. Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de Madrid (=ASEAP), legajo 39/7.

¹⁵ La organización de la Sociedad Económica Matritense, que aprobó sus primeros estatutos en 1775, fue modelo para las más de cien sociedades creadas en España e Iberoamérica en apenas 15 años.

¹⁶ Es difícil encontrar ejemplares completos como los del Museo Nacional de Ciencias Naturales, la Biblioteca Nacional y el Palacio Real, de Madrid. Véase JEREZ MOLINER, *op. cit.*, 1998b, vol. II, págs. 390-431. PALAU DULCET, *op. cit.*, vol. I, pág. 435, indica que «se puso a la venta al precio de 50 reales, pero que en 1898, vió vender en Barcelona un ejemplar con las láminas en colores por 50 pts.». Se consideraba «una obra rara especialmente completa y en buen estado».

¹⁷ El inventario de todas las estampas localizadas de la *Colección* de Bru puede encontrarse en JEREZ MOLINER, Felipe, «Grabados Científicos Valencianos (1687-1814)». En: LÓPEZ PIÑERO, José María; NAVARRO BROTONS, Víctor (dirs.), *La actividad científica valenciana de la Ilustración*, 2 vols., Valencia, Diputación de Valencia, 1998a, vol. II, págs. 31-41.

(Crácidos). 25.^a «El Soldado»: *Jabiru mycteria* (Cicónidos). 31.^a «El Mono León»: *Leontideus rosalia* (Calitricidos). 32.^a «Carmin de la Guiana»: *Cotinga purpura* [= *Querula pompadora*] (Cotíngidos). 34.^a «Gallo de los Peñascos americano»: *Rupicola rupicola* (Cotíngidos).

En 1786 apareció el segundo volumen de la *Colección*, con la agrupación del siguiente lote de seis cuadernos. El tomo se ilustró con 36 estampas iluminadas realizadas por Bru con la misma técnica y tamaño que las anteriores. El texto descriptivo de cada ejemplar es, en general, más breve, aunque se nota un mayor cuidado en la realización e iluminación de los grabados. El número de animales originarios de territorio iberoamericano asciende en este caso a doce y son seis mamíferos, cinco aves y un reptil: 37.^a «Dante»: *Tapirus terrestris* (Tapíridos). 44.^a «Tangara del Brasil»: *Calospiza fastuosa* (Tanágridos). 47.^a «Leopardo»: *Panthera pardus* [= *Leo pardus*] (Félidos). 48.^a «Aguti o Liebre americana»: *Dasyprocta aguti* (Dasipróctidos). 49.^a «Tocán»: *Pteroglossus torquatus* (Ranfástidos). 50.^a «Guillemot, especie de Pájaro Niño»: *Aptenodytes patagonica* (Esfeniscidos). 53.^a «Osa Palmera»: *Myrmecophaga tridactyla* (Mimercofágidos). 56.^a «Zaino americano»: *Tayassu tajacu* (Tayasuidos). 62.^a «Cardenal»: *Cardinalis cardinalis* (Fringílidos). 64.^a «El Cirujano»: *Jacana spinosa* (Jacánidos). 65.^a «La Onza»: *Lynx caracal* (Félidos). 71.^a «Caiman»: *Caiman crocodilus* (Crocodrilidos).

Alguna de las pretensiones de Bru, como su deseo de no «tratar de anatomía por no abultar la obra», fue incumplida totalmente, pues el valenciano introdujo en su texto detalles morfológicos con observaciones zootómicas de los animales y de los «monstruos» o ejemplares con alteraciones teratológicas que tuvo que disecar¹⁸. Entre los autores que Bru consultó destacan Linneo y Buffon, pero también aprovechó los tratados de Valmont de Bomare, Brisson, Ellis, Edwards y los textos de los principales naturalistas de los siglos XVI y XVII, como Gessner, Bellon, Rondelet, Clusius, Aldrovandi, Redi, Bontius o Francisco Hernández. Precisamente, hay que destacar la estrecha relación de la obra de Bru, sobre todo en los que respecta a las aves, con la *Historia natural de Nueva España*, de

este último autor, al incluir en su *Colección* varias especies descritas por primera vez por Hernández en el siglo XVI¹⁹.

Tras la publicación de los dos tomos, Bru siguió trabajando durante un tiempo en la continuación de la obra, hasta grabar, al menos, la lámina 183, última del cuaderno 31.^o, que iniciaría el quinto volumen de la *Colección*. Esta serie adicional de estampas, localizada en un tomo de la biblioteca del Palacio Real de Madrid, carece de portada y textos explicativos y permaneció inédita. Sin embargo, el elevado número de láminas de otros ejemplares de la *Colección* conservados, demuestra que tuvieron alguna difusión²⁰. Los animales representados en las 104 estampas iluminadas del tomo del Palacio Real, de Madrid también son de procedencia geográfica diversa. Entre ellos se encuentran veintiocho animales americanos y son diecinueve aves, ocho mamíferos y un reptil: 72.^a «Faisan Coronado de América»: *Goura coronata* (Psitácidos). 75.^a «Guacamayo»: *Ara araurana* (Psitácidos). 76.^a «Venado americano»: *Odocoileus hemionus* (Cérvidos). 84.^a «Yguana»: *Tupinambis teguixin* (Teídeos). 91.^a «Gallina de América»: *Mycteria* sp (Cicónidos). 92.^a «Alfausí»: *Crax rubra* (Crácidos). 93.^a «Cardenal»: *Cardinalis cardinalis* (Fringílidos). 99.^a «Tucán»: *Ramphastus niveus* (Ranfástidos). 110.^a «Culybri lapis lasuli»: *Cyanerpes coeruleus* (Embercidos). 111.^a «Chupamiel o Esmeralda»: *Trochilus viridissimus* (Troquilidos). 116.^a «Turón Americano»: *Eira barbara* (Mustélidos). 122.^a «Tórtola de la Jamaica»: *Zenaida* sp (Colúmbidos). 123.^a Tejón americano: *Taxidea taxus* (Mustélidos). 127.^a «Papamoscas Azeitunado»: *Pitangus sulphuratus* (Tiránidos). 128.^a «Armadillo Cabeza triangular»: *Zaedyus pichi* (Dasipódidos). 132.^a

¹⁹ Son la bonana de Jamaica, el tzopilol, el tocán, el cirujano y el pájaro piedra. El ave del paraíso y la gallina de África o de Guinea, dos especies no originarias de América, pueden compararse con las láminas del Códice Pomar (ca. 1590). Véase LÓPEZ PIÑERO, José María, *El Códice Pomar (ca. 1590), el interés de Felipe II por la historia natural y la expedición de Hernández a América*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, 1991.

²⁰ El tomo de la biblioteca del Palacio Real, de Madrid [grab. 118] carece de las estampas 74, 104 y de las seis del cuaderno 28.^o (162-167). Los otros ejemplares localizados con láminas adicionales son el de Joseph Banks, hoy en la British Library, de Londres [986.h.2], con 101 estampas, y el de la Bibliothèque Nationale, de París [S.483], con 149.

¹⁸ Véase LÓPEZ PIÑERO, *op. cit.*, 1996. Es el responsable de la nomenclatura científica actual (especie y familia) de cada uno de los animales representados en la *Colección*.

«Periquillo dorado»: *Aratinga solstitialis* (Psitácidos). 133.^a «Chupa Miel rreglasado»: *Sappho* sp (Troquílidos). 136.^a «Ardilla volante»: *Glaucomys volans* (Esciúridos). 150.^a «Pico Mexicano»: *Picus badibioles* (Pícidos). 152.^a «Mico barbudo»: *Cebus capucinus* (Cébidos). 159.^a «Conejo de Yndias»: *Cavia porcellus* (Cávidos). 171.^a «Coati americano»: *Nasua narica* (Prociónidos). 174.^a «Pico Negro con moño de la Carolina»: *Dryocopus pileatus* (Pícidos). 175.^a «Tangara de la Gaiena»: *Chlorophanes* sp (Embercídos). 176.^a «El pequeño Martín pescador de la Gaiena Enbra»: *Alcedo superciliosa* (Alcedínidos). 177.^a «Pico bariado malo de la Virginia»: *Picus pubescens* (Pícidos). 180.^a «El organista de la Ysla de S^{to} Domingo»: *Pipra musica* (Pípridos). 181.^a «Periquito frente dorada de la Gaiena»: *Aratinga* sp (Psitácidos).

Las estampas originales de la *Colección* de Bru se encuentran, desde diversos puntos de vista, en la línea más moderna de la iconografía zoológica del siglo. Al tratarse de ejemplares concretos diseccionados muestran sus particularidades y defectos y no los táxones abstractos de la especie representada. El abandono de los animales fabulosos, la eliminación de los fondos ornamentales y la presencia de una escala de medida las sitúa por encima de cualquier obra de divulgación sobre historia natural de la época, como la de Pluche (1732-51), Brookes (1763) o Goldsmith (1774). La mayoría de los tratados zoológicos se limitaron a copiar grabados anteriores, sobre todo las más de mil quinientas láminas de la *Histoire naturelle* (1749-1788) de Buffon, con sus virtudes y defectos, como los entornos clásicos inadecuados que acompañan a la mayoría de animales. La presentación y el formato de la obra de Bru, con un solo ejemplar por lámina y sin elementos decorativos, es el que se impuso en la ornitología de Brisson (1760), dibujada y grabada por el maestro François Nicolas Martinet, o en las magníficas ictiologías de Bloch (1785-1797) y Meidinger (1785-1794). A lo largo del siglo XIX se produjo un cambio radical en el campo de la ilustración científica con la llegada de la técnica litográfica y el desarrollo de las distintas disciplinas científicas. Pese a ello, de las tres obras publicadas en esta centuria con la misma finalidad que la *Colección* de Bru, Mieg (1818-1821) se limitó a copiar toscamente a Buffon y a Bru en pequeñas láminas con siete u ocho animales y Solano (1871) y Gogorza (1891) no incluyeron ilustraciones.

Durante estos años, la actividad profesional y los problemas de Juan Bautista Bru aumentaron de forma notable. El nuevo vicedirector del Real Gabinete, José Clavijo y Fajardo, hombre de pasado conflictivo²¹, era desde 1785 el traductor de la *Historia natural general y particular*, de Buffon. Clavijo, amigo personal de Godoy, parece que no pudo soportar la temprana edición de la *Colección de animales* por parte de un «simple» disecador, pues, como prueban los documentos, fue su detractor hasta el día de su muerte.

A partir de 1785, Carlos III encargó a Bru la dirección del grabado e iluminado de la *Colección de los Peces, y demás producciones marítimas de España*, iniciada dos años antes por Antonio Sáñez Reguart²². Este empleado de correos y aficionado a la pesca recorrió las costas españolas acompañado del pintor alemán Miguel Cros, autor de los dibujos originales, y, curiosamente, del hermano de Juan Bautista, el también disecador Mariano Bru de Ramón²³. Ante este gran proyecto, el artista valenciano formó un equipo, como era habitual en estos casos, compuesto por los grabadores Miguel Gamborino y Manuel Navarro y los pintores José Royo, Mariano Mesqueta, José García, Bernardo del Bosque, Tomás Morán y Carlos Freile, a los que tuvo que enseñar «la perfecta iluminación, cuyo estudio hasta ahora ignoraban nuestros pintores»²⁴. El retraso en la ejecución del encargo por problemas económicos y enfrentamientos persona-

²¹ JOSA, Jaume, *Buffon en España: la influencia en España de las ideas científicas del naturalista Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon*, Barcelona, 1988, Tesis doctoral, págs. 90-96. Clavijo, director de los teatros de Madrid, deshonró a la hermana de Beaumarchais, secretario de Luis XV. Fue expulsado de su puesto en el Archivo Real y en la Corte. Este enfrentamiento dio origen a numerosas escrituras, como la tragedia *Clavijo*, de Goethe, en la que le hace morir a manos del francés.

²² Existen numerosas confusiones en torno a esta obra. Véase, por ejemplo, CARRETE PARRONDO, Juan, *Difusión de la ciencia en la España Ilustrada. Estampas De La Real Calcografía*, Madrid, C.S.I.C., 1989, Pág. 14; GARCÍA FAJARDO, Isabel; FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín, «Estudio preliminar». En: SÁÑEZ REGUART, Antonio, *Colección de producciones de los mares de España*, Madrid, ed. facsimil, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1993, págs. 30-36, 86-93.

²³ Acerca de las vicisitudes del proyecto, la personalidad de Mariano Bru y el inventario completo de las 140 estampas localizadas de la *Colección De Los Peces*, Véase JEREZ MOLINER, Op. Cit., 1998b, Vol. II, Págs. 432-506; JEREZ MOLINER, op. cit., 1998a, vol. II, págs. 41-46.

les motivaron el cese de Bru como responsable artístico y, en definitiva, la interrupción de la obra en marzo de 1790²⁵. Por orden superior, el valenciano entregó a la recién fundada Real Calcografía 125 láminas grabadas, 10.900 estampas iluminadas y las 2.494 que tenía tiradas sin colorear²⁶. La conclusión del primer tomo manuscrito por parte de Sáñez con sus estampas correspondientes en agosto de ese mismo año, no impidió que el trabajo quedase inédito. La insistencia de Bru durante años sólo provocó la revisión de las cuentas y materiales, a petición de Clavijo, y la posterior amonestación por orden real²⁷. Pese a ello, se le encargó iluminar cerca de 500 estampas y encuadernarlas en tres tomos en 1794²⁸, además de grabar 14 nuevas láminas con destino al manuscrito de la obra, corregido por Sáñez poco antes de morir menospreciado y rodeado de pobreza en 1796²⁹. El ataque de Clavijo a su subordinado no sólo frenaba las expectativas de Bru, sino que paralizaba

la publicación de otro gran proyecto científico español como había ocurrido con los manuscritos de Félix de Azara y sucedería con la ornitología de Tomás Villanova, la *Relación Histórica y de Geografía Física...*, de los Heuland, o los *Planos geognósticos de los Alpes y de la Suiza con sus descripciones*, de Carlos Gimbernat³⁰.

En 1787, Bru realizó una *Colección de estampas que representan los trages de las Naciones Asiáticas*, que eran copia «de las que mandó grabar Mr. Ferriol, Embajador de Su Majestad Christianísima en Constantinopla». La serie estaba compuesta por 32 láminas, que hasta el momento no han sido localizadas³¹. Además, la experiencia de Juan Bautista Bru en la dirección artística de varias obras le llevó a presentar un proyecto para el grabado de la *Flora Peruviana, et Chilensis* en abril de 1790³². Bru sugería nombrar dos profesores pintores con talento que, bajo su responsabilidad, se encargasen de buscar los grabadores idóneos para cada lámina y mostrar los resultados a los profesores de Botánica³³. Su modelo no proponía la creación de una escuela de burilistas ni la presencia de un director de grabado. En este sentido, era muy diferente al que finalmente se escogió, presentado por el también valenciano José Rubio, director de la sala de

²⁴ 1786, enero, 27. Madrid. Cuentas presentadas por Bru a Floridablanca con los gastos de grabado e iluminación de la ictiología de Sáñez y el trabajo de ocho hombres. AHN, *Sección Estado*, Legajo 3.012.2.; 1792, diciembre, 23. Madrid. Carta de Bru solicitando dinero y la continuación del grabado de la obra de Sáñez. AHN, *Sección Estado*, Legajo 3.012.1.

²⁵ 1790, febrero, 18. Madrid. Estado de las láminas de la *Colección* presentado por Bru a Sáñez el 19 de enero y que este último envía a Floridablanca para su conocimiento. AHN, *Sección Estado*, Legajo 3.012.1.; 1790, marzo, 1. Aranjuez. Orden de Floridablanca a Bru para que cese el trabajo de grabado en la *Colección* y entregue las láminas a Nicolás Barsanti. AHN, *Sección Estado*, Legajo 3.012.1.

²⁶ 1789. Asientos de láminas que recibió la Real Calcografía desde su fundación, el 10 de diciembre de 1789. Archivo de la Calcografía Nacional, de Madrid (= ACN), *Libro núm. 1*, fol. 1-6.

²⁷ 1795, febrero, 24. Madrid. Revisión realizada por Clavijo de las «cantidades de dinero entregadas a D. Juan Bautista Bru, para el gravado, estampado e iluminado de la colección de peces de las costas del Mediterráneo e inversión de este dinero». AHN, *Sección Estado*, Legajo 3.012.1.

²⁸ 1793, abril, 2. Madrid. Solicitud de Bru para continuar la *Colección de los Peces*. AHN, *Sección Estado*, Legajo 3.012.2.; 1794, octubre, 29. Madrid. Cuentas presentadas por Bru a Godoy por la pintura y encuadernación de la «Colección de Peces de los Mares que rodean nuestras costas de España»; 1794, diciembre, 5. Madrid. Petición de Bru a Godoy del dinero ocasionado por la pintura y encuadernación de los tres tomos de la obra de peces. AHN, *Sección Estado*, Legajo 3.012.1.

²⁹ 1797, julio, 2. Aranjuez. Carta de Godoy a Clavijo informándole de la entrega del manuscrito, el tomo de ilustraciones y los dibujos originales de la *Colección de Peces*, por la viuda de Sáñez y su decisión de enviarlo al Real Gabinete. AMNCN. La

obra ha sido reproducida en SÁÑEZ REGUART, *op. cit.*, 1993. El estudio preliminar de GARCÍA FAJARDO; FERNÁNDEZ PÉREZ, *op. cit.*, págs. 7-118, prescinde de una lógica interpretación de los documentos. En el Museo Naval se conserva una copia manuscrita realizada en 1873. Véase BARREIRO, *op. cit.*, 1992, pág. 109.

³⁰ 1795, febrero, 24. Madrid. Informe de Clavijo a Godoy sobre el conjunto de pretensiones de Bru. AMNCN y AHN, *Sección Estado*, Legajo 3.012.1.; 1795, marzo, 5. Aranjuez. Carta de Godoy a Clavijo con las respuestas del Rey al intento de Bru. AMNCN. AGUIRRE, *op. cit.*, pág. 43.

³¹ PASTOR FUSTER, *op. cit.*, vol. II, pág. 120; PALAU DULCET, *op. cit.*, vol. II, pág. 435. Gracias al manuscrito de la obra de Pastor Fuster, conservado en la Universidad de Valencia, conocemos los nombres de sus 32 estampas. Véase JEREZ MOLINER, *op. cit.*, 1998b, vol. I, págs. 384-385.

³² 1789, agosto, 2. Madrid. Solicitud de Bru del plan de grabado de la «Flora americana» al catedrático del Real Jardín, Gómez Ortega. AMNCN, *Serie Expediciones*, exp. 160. RODRÍGUEZ NOZAL, Raúl; GONZÁLEZ BUENO, Antonio, «La formación de grabadores para las floras americanas: un proyecto frustrado». En: *Actas de las II Jornadas sobre «España y las expediciones científicas en América y Filipinas»*, Madrid, Ateneo-Doce Calles, 1995, págs. 325-343.

³³ 1790, abril, 7. Madrid. Carta de Bru a Gómez Ortega y proyecto para el grabado de la «Flora americana» enviado al ministro Porlier. AMNCN, *Serie Expediciones*, exp. 173.

dibujo de la Real Casa de los Desamparados, de Madrid. La publicación de esta *Flora* fue el gran proyecto de historia natural del momento. Por esta razón, a Bru no le importó sacrificar su puesto en el Real Gabinete, entonces en situación muy delicada, para entrar en los planes del catedrático del Real Jardín, Casimiro Gómez Ortega. Ese mismo año, Sáñez Reguart había iniciado la redacción del *Diccionario Histórico de los artes de la pesca nacional*³⁴. Se publicó en cinco volúmenes, entre 1791 y 1795, con un total de 347 estampas, dibujadas por Juan Bautista Bru y grabadas al cobre bajo la dirección de José Gómez de Navia³⁵. El autor reprodujo textos e ilustraciones sobre técnicas que no pudo conocer directamente del *Traité général des peches maritimes, des rivières et des étangs* (1769-1782), de Duhamel du Monceau³⁶. Sin embargo, en su gran mayoría, se basó en los procedimientos de pesca empleados en las costas españolas mediterráneas y atlánticas que había recorrido durante años.

A lo largo de 1794, Clavijo se encargó de rechazar todas las peticiones que Bru realizó del uniforme de «Artífice de Cámara» y los honores de Teniente Director del Real Gabinete. En sus solicitudes, dirigidas a Carlos IV y a su ministro Godoy, el valenciano citaba sus numerosos méritos y se ofrecía a arreglar y completar «los ramos» que aún faltaban en el Gabinete³⁷. Las consultas a Clavijo eran de inmediato contestadas afirmando que carecía «absolutamente de instrucción en la Historia Natural» y que sus méritos eran casi todos «ilusorios»³⁸.

A finales de 1795, tras el ascenso de Clavijo a Director del Real Gabinete, Bru decidió optar a la

plaza de Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Realizó dos cuadros de anatomía y los presentó, junto a tres anteriores y sus méritos artísticos, solicitando el citado grado por la pintura anatómica o que se le examinase para obtenerlo, de una pintura del «cuerpo humano sin tegumento», en lugar del género historiado que se había exigido habitualmente³⁹. A pesar de sus sucesivos intentos de convencer a la Junta Ordinaria, una votación secreta de los profesores de pintura y escultura le negó, por escaso margen, el título que había solicitado⁴⁰. Las últimas súplicas de Bru, en enero y febrero de 1796, fueron en vano pese a reconocerse que era necesario el estudio de la anatomía externa y «exactas y bien hechas sus obras». La costumbre de examinar con pruebas de pintura de historia excluía «los estudios positivos, como la anatomía externa, la perspectiva lineal y aérea y los géneros menores como las flores, la caza muerta, los retratos de busto, paisajes y otras cosas que no [incluyesen] la historia o acciones y pasiones humanas» y ese fue el motivo por el que continuamente se negaron sus pretensiones⁴¹.

Como se ha dicho, la aportación de mayor trascendencia científica realizada por Bru es el montaje, dibujo y descripción anatómica del primer esqueleto de megaterio y, en general, de mamífero fósil. En septiembre de 1788 llegaron al Real Gabinete los huesos del gran animal desconocido en-

honores y uniforme de teniente director del Real Gabinete. AHN, *Sección Estado*, Legajo 3.012.2.; 1794, diciembre, 11. Madrid. Carta de Clavijo a Godoy preguntando por la situación de Bru. AHN, *Sección Estado*, Legajo 3.012.2.

³⁹ 1795, octubre, 31. Madrid. Méritos de Juan Bautista Bru, pintor anatómico de la corte, para ser admitido académico de mérito. ASF, *Memoriales presentados por pintores y escultores para optar a la plaza de Académico (1793-1854)*, 172-175.

⁴⁰ 1795, noviembre, 1. Madrid. Resultado de la solicitud de Bru. ASF, *Juntas ordinarias de la Real Academia desde 1795*, 86/3. Se realizó una primera votación pública que quedó anulada por falta de acuerdo y una segunda, secreta, que dio como resultado 14 votos favorables y 17 en contra.

⁴¹ 1796, enero, 8 y 30. Madrid. Nuevas propuestas de Bru para ser examinado de anatomía y obtener el grado de académico de mérito. ASF, *Memoriales presentados por pintores y escultores para optar a la plaza de Académico (1793-1854)*, 172-175; 1796, enero, 10. Madrid. Actas con la resolución del problema de Bru; 1796, enero, 31. Madrid. La Academia rechaza sus pretensiones. Llegó a proponerse la concesión del grado de Académico Supernumerario, pero, al no ser esa su petición fue desestimada. ASF, *Juntas ordinarias de la Real Academia desde 1795*, 86/3.

³⁴ VELASCO AGUIRRE, Miguel, *Catálogo de grabados de la Biblioteca de Palacio*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1934, pág. 8.

³⁵ Sus firmas aparecen en la *Alegoría de la Pesca*, el primer grabado del *Diccionario* y sus iniciales en la 5.^a del vol. I y en la 7.^a de los vols. I, III y IV. Véase su inventario en JEREZ MOLINER, *op. cit.*, 1998a, vol. II, pág. 46.

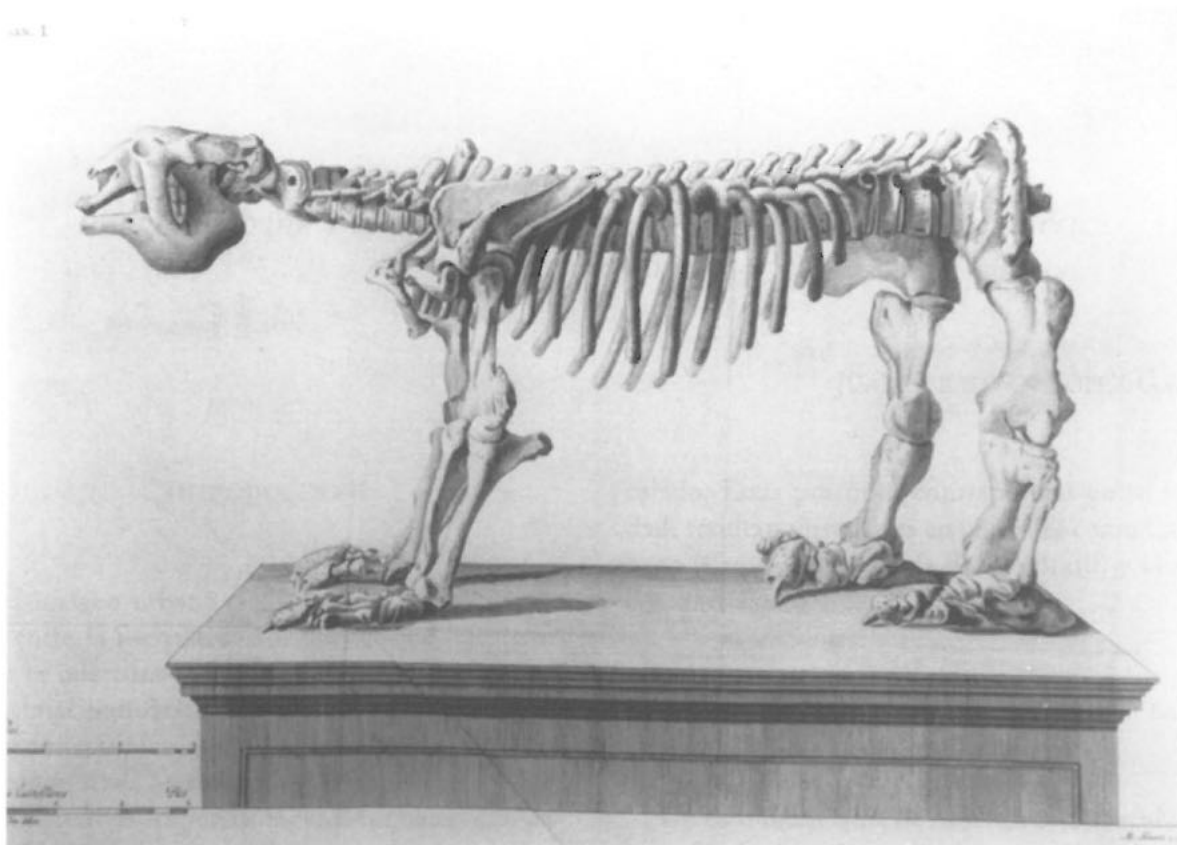
³⁶ La obra de Sáñez era «la primera gran monografía que trataba el tema de la pesca en España» y es una de las más destacadas sobre la materia. Véase ARBEX, *op. cit.*, vol. I, pág. 11-12.

³⁷ 1794, enero, 18. Madrid. Solicitudes de Bru para conseguir el uniforme y honores de teniente director del Real Gabinete. AHN, *Sección Estado*, Legajo 3.012.2.

³⁸ 1794, febrero, 4. Madrid. Informe de Clavijo a Godoy sobre las pretensiones de Bru de arreglar el Gabinete. AMNCN.; 1794, marzo, 15. Madrid. Informe negativo de Clavijo a Godoy. AMNCN y AHN, *Sección Estado*, Legajo 3.012.2.; 1794, noviembre, 25 y diciembre, 9. Madrid. Solicitudes de Bru de los



5.—«Armadillo Cabeza triangular»: *Zaedyus pichiy* (Dasipódicos).
Estampa 128.^a de la serie adicional de la *Colección de animales* (inédita),
dibujada y grabada por Juan Bautista Bru.



6.—Esqueleto montado de megaterio. Estampa 1.^a de la *Descripción de un quadrúpedo muy corpulento y raro, que se conserva en el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid* (Madrid, Viuda de Ibarra, 1796), de José GARRIGA, dibujada por Juan Bautista Bru y grabada en cobre por Manuel Navarro.

tal importancia que en el año 1982 logró el reconocimiento de la UNESCO como Ciudad Patrimonio de la Humanidad². El abandono de la parte vieja había sido denunciado desde los años veinte por intelectuales progresistas que propugnaban su recuperación. En las últimas décadas se ha asistido a una acción global que aunque pensada en un principio para el núcleo de La Habana Vieja, ya se ha extendido a otras áreas específicas como el famoso Malecón. Los resultados obtenidos son el fruto de una gestión que, partiendo de poco o nada, ha sabido canalizar una serie de recursos internos y externos. El éxito alcanzado se debe a un programa diseñado desde la Oficina del Historiador de la Ciudad, dotada de atribuciones especiales como máxima autoridad en la recuperación de La Habana y en cuyo seno se han creado los servicios necesarios para obtener y optimizar los recursos humanos y financieros. La Oficina, que fue fundada en 1938 por Emilio Roig y actualmente tiene a su frente el historiador Eusebio Leal Spengler, se ha ido organizando con diferentes gabinetes para la documentación de los bienes arquitectónicos y artísticos, redacción de proyectos arquitectónicos y de diseño, excavaciones y trabajos de arqueología, restauración de pinturas murales, escuelas taller para realizar las obras, etc. En la recuperación material del patrimonio se le ha dado una gran importancia a la investigación histórica y a la formación de cuadros técnicos. Además se crearon empresas de distinto tipo que gestionan el legado restaurado, destinadas a poner en uso lo restaurado y fortalecer el tejido económico con la reapertura de hoteles y distintos locales enfocados hacia el turismo. Al mismo tiempo que se profundiza en el estudio de la ciudad, se lleva a efecto una importante labor de difusión de los valores con un servicio de publicaciones, entre las que destaca la revista *Opus Habana* o la creación de una emisora de radio³.

La idea de centro histórico que se ha defendido está fundamentado en el mantenimiento de los residentes, combinado con unos servicios diversificados (culturales, sociales, educativos, administra-

tivos, comerciales, ocio, etc.) que permitan el normal desenvolvimiento de la urbe, pero con una marcada orientación hacia la industria turística como motor económico. El Plan Maestro de Revitalización Integral de la Habana Vieja se ha centrado en el estudio global de la zona. El amplio programa de intervenciones no ha finalizado. Entre las actuaciones más importantes se encuentran las realizadas en las plazas de San Francisco, la Catedral y Vieja, ésta última con una compleja operación que hizo desaparecer el aparcamiento subterráneo para recuperar su antigua imagen⁴. Un buen número de calles y edificios también han sido salvados, destacando la Lonja de Comercio, convertido en un centro de oficinas y negocios internacionales o los diferentes hoteles de alto nivel, como el Santa Isabel.

Junto con la «Ciudad antigua de La Habana y sistema de fortificaciones», en Cuba también está declarado Patrimonio de la Humanidad desde 1988 «Trinidad y el Valle de los Ingenios». Esta declaración favoreció a esta pequeña ciudad del centro de la isla (33.000 habitantes, 6.000 en la zona histórica), caracterizada por construcciones de planta baja de alto interés histórico a las que hay que sumar los ingenios del Valle de San Luis. Trinidad se ha visto dinamizada al incluirse en los itinerarios de la oferta turística de Cuba y se ha hecho muy famoso su mercadillo o «candonga»⁵.

Otra ciudad destacada es Camagüey, en cuya Universidad se realizan estudios sistemáticos desde hace años, con las siguientes líneas de investigación: I. Conservación del centro histórico, II. Tipología arquitectónica y III. Proyectos específicos. Cada uno de estos aspectos están desarrollados, así en el capítulo I (conservación) se han desglosado estos aspectos: desarrollo evolutivo del centro histórico, inventario general de edificaciones y sitios de valor, estudio de la tipología urbana, estudio de las prioridades de intervención, refuncionalización del centro de ciudad, formulación de las regulaciones urbanísticas, evaluación y recuperación del fondo habitable del centro histórico y estudio de la estructura turístico-recreativa⁶.

² LEAL SPENGLER, 1988.

³ *Opus Habana*, publicación seriada de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

⁴ Vid. SAN MIGUEL ESTÉVEZ, 1998.

⁵ GARCÍA SANTANA y ECHENAGUSÍA, 1996.

⁶ GÓMEZ CONSUEGRA, PRIETO HERRERA, MAS SARABIA y ECHেমENDÍA MORFFI, 1989.

En general, la política de protección, conservación y restauración en Cuba ha entendido el patrimonio histórico como un patrimonio social. La gestión ha ido encaminada a enfocar la ciudad antigua como válida para la residencia y como recurso en la oferta turística. En la actualidad, la promoción exterior de la isla no sólo se centra en sus características antillanas, sino que La Habana y Trinidad, entre otras, forman parte de los reclamos.

LA DUALIDAD ANTE EL PATRIMONIO EN UNA METRÓPOLI AMERICANA: GUADALAJARA (MÉXICO)

México ocupa un destacado papel en cuanto a la nómina de ciudades que conservan un riquísimo patrimonio arquitectónico y artístico (Aguascalientes, Guanajuato, León, Morelia, Santiago de Querétaro, Zacatecas...), algunas sometidas a procesos de crecimiento muy acelerados⁷. Una de las ciudades más importantes y significativas del país es Guadalajara, la capital del estado de Jalisco, elegida como sede de la primera Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno. Esta ciudad es un ejemplo peculiar y muy interesante, ya que contiene en sí las dos grandes coordenadas en las que se ha movido el patrimonio del siglo XIX: intervenciones de fuerte impacto con alta modificación del tejido heredado y la valoración del legado en su más alto grado. Estas dos consideraciones se ponen de manifiesto en actuaciones como la cruz de plazas y la Plaza Tapatía y, por otro lado, la declaración de Patrimonio de la Humanidad a favor del Hospicio Cabañas.

Guadalajara se asentó definitivamente en su actual emplazamiento en 1542, pero en 1532 ya había tenido su primer asentamiento con el título de villa. En 1539 se eleva al rango de ciudad con derecho a utilizar escudo de armas propio, por concesión del emperador Carlos I. Por su trazado es uno de los ejemplos más destacados del urbanismo en damero y durante siglos concentró un interesantísimo patrimonio artístico⁸. Actualmente es la segunda ciudad más importante de los Estados Unidos Mexicanos y presenta los rasgos de las gran-

des urbes del continente, con un área metropolitana de varios millones de habitantes, como resultado de un crecimiento vertiginoso a lo largo del siglo XX⁹.

Con este perfil, Guadalajara puede ser un ejemplo válido de análisis por contener varios de los componentes que son comunes al ámbito latinoamericano. La primera operación de fuerte impacto que se realizó entre 1948 y 1950, fue el proyecto conocido por «cruz de plazas»¹⁰. Esta intervención consistió en eliminar una cuadra del lado del evangelio de la Catedral Metropolitana y otra en su fachada, así como dos de su trasera. Como la Plaza de Armas con el Palacio de Gobierno ya estaba construida del lado catedralicio de la epístola, con la operación se completó ese sistema en forma de cruz, con el brazo alargado en la cabecera del templo. Este profundo cambio de imagen, con pérdida de importantes edificaciones (como la Iglesia de la Soledad y el antiguo Colegio Seminario) modificó la percepción de los inmuebles singulares que no fueron demolidos. Con estos espacios se pretendía reforzar esta centralidad de la ciudad, con una resemantización del área con lecturas renovadas¹¹.

Cada uno de los recintos abiertos resultantes, algunos con un historial más complejo que el aquí expuesto brevemente, adquirió un significado distinto. El mismo nomenclátor indica los contenidos, así la Plaza de los Jaliscienses Ilustres con la rotonda donde reza la dedicatoria «Jalisco a los hijos esclarecidos»; Plaza Guadalajara o de los Fundadores con el Palacio Municipal y la fachada principal de la Catedral Metropolitana; y la Plaza de Armas (Plaza de la Constitución), de la época colonial con el Palacio de Gobierno, remodelada en 1910. La mayor es la de La Liberación que se prolonga desde la cabecera de la Catedral hasta el Teatro Degollado, presidida por el asta monumental donde ondea la enseña tricolor nacional, y que es conocida popularmente por el «Dos de Copas» en relación a las dos fuentes copiformes existentes¹². Sin embargo, las operaciones de rediseño del centro histórico no terminaron ahí ya que posterior-

⁷ Vid. ORTIZ LAJOUS, 1994.

⁸ ORTIZ LAJOUS, págs. 142-146.

⁹ Vid. GONZÁLEZ ROMERO, inédito 1998.

¹⁰ FERNÁNDEZ ACOSTA, 2000, págs. 14-17.

¹¹ Vid. OLIVARES GONZÁLEZ, inédito 2000.

¹² PATRONATO DEL CENTRO HISTÓRICO, 1997.

naturaleza (playas, vegetación, clima, etc.) en los productos culturales, ya que en palabras de Figueiras Gomes y Fernandes «A história é uma mercadoria que se vende bem»²⁶. Para la publicidad exterior fue muy importante la declaración del centro histórico de Salvador como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1985. Este reconocimiento ha favorecido la promoción del legado patrimonial y en los últimos años se han creado museos y se han restaurado edificios, al mismo tiempo que, gracias a este auge, se desarrollaron otros aspectos de la economía sumergida como el comercio de calle, mendigos reconvertidos en vendedores, cambio de divisas, etc.

Según Angela Franco, el centro histórico: «é o 'locus' das mais expressivas manifestações culturais e políticas da cidade. O carnaval aí acontece, passeatas e manifestações políticas de toda natureza; grandes cerimônias religiosas, públicas e privadas, tem, nesse espaço, o seu lugar. Além disso, o fracasso das tentativas de transferência da sede do poder municipal para outros locais reafirma a centralidade simbólica dessa área.»²⁷. Muchas de las consideraciones referidas tratan del rico patrimonio intangible de la ciudad, pero éste destaca precisamente por el marco donde se realiza. En efecto, el legado urbanístico, arquitectónico y artístico de Salvador es de una gran notoriedad, con centenares de edificios singulares, destacando los de carácter religioso (Catedral Basílica, convento e iglesia de San Francisco con la Orden Tercera, Nuestra Señora del Rosario «dos Pretos», San Pedro de los Clérigos, Santa Misericordia, Santo Domingo, Convento e Iglesia del Carmen, etc.). Entre los espacios urbanos destacan el Terreiro de Jesús, la «Praça da Sé», Largo do Carmo y el Largo do Pelourinho, especialmente conocido como imagen representativa y emblemática del centro histórico, de la ciudad y del sincretismo cultural.

Salvador, sintetizando, pone en evidencia que los problemas del patrimonio inmueble, exceden actualmente a lo estrictamente cultural, al ser ade-

más un problema de la ciudad (urbano, social, económico, etc.). La capital bahiana se ha recuperado como centralidad simbólica de carácter cultural y, en concreto, del mestizaje brasileño.

CONCLUSIÓN

En definitiva, Cuba trata de recuperar íntegramente la imagen urbana tradicional, lo que es evidente de forma especial en La Habana, ya que constituye un ejemplo significativo a nivel mundial. Por su parte, Guadalajara contiene en sí las dos grandes coordenadas en las que se ha movido el patrimonio construido del siglo XX: intervenciones de fuerte impacto con alta modificación del tejido heredado y la valoración del legado en su más alto grado. Salvador ha vinculado su imagen con una «identidad cultural», donde la capital bahiana se ha recuperado como centralidad simbólica y, en concreto, del mestizaje afrobrasileño. En suma, con legados culturales declarados Patrimonio de la Humanidad, las distintas posturas ante la ciudad histórica dan resultados diferentes según la relectura efectuada, afectando a la imagen urbana.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Pelo Pelô. História: Cultura e Cidade*, organizado por Marco Aurélio A. Filgueiras Gomes, Salvador, Mestrado em Arquitectura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, 1995.
- BANDEIRA DE MELLO E SILVA, Sylvio C., OLIVEIRA LEO, Sônia de, y NENTWIG SILVA, Barbara-Christine, *Urbanização e Metropolização no Estado da Bahia. Evolução e dinâmica*, Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA, Universidade Federal da Bahia, 1989.
- DIAS TAVARES, Luis Henrique, *História da Bahia*, Sao Paulo, Editora Ática, Sao Paulo, 1987.
- FERNÁNDEZ ACOSTA, Jorge, «Guadalajara: apología de la cruz y ficción», *Códice* (Guadalajara, Jalisco), núm. 2 (2000), Colegio de Arquitectos y Urbanistas del Estado de Jalisco, págs. 14-17.
- GARCÍA SANTANA, Alicia, ANGELBELLO, Teresita y ECHENAGUSÍA, Víctor, *Trinidad de Cuba. Patrimonio de la Humanidad. Arquitectura doméstica*, Quito, Ed. Abya-Yala, 1996.
- GÓMEZ CONSUEGRA, Lourdes, «Dos conjuntos cubanos Patrimonio de la Humanidad: La Habana y Trinidad», en *Urbanismo y Conservación de Ciudades Patrimonio de la Humanidad*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1993, págs. 269-276.
- GÓMEZ CONSUEGRA, Lourdes, PRIETO HERRERA, Oscar; MAS SARABIA, Vivian y ECHENAGUSÍA MORFFI, Amarilis, *Centro Histórico de Camagüey. Compendio de resultados*, Camagüey, Ediciones Universidad de Camagüey, 1989.

²⁶ AA.VV., 1995, pág. 57. Art. de Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes y Ana Fernandes: «Pelourinho: Turismo, Identidade e Consumo Cultural», págs. 47-58.

²⁷ AA.VV. 1995, pág. 99. Art. de Maria de Azevedo Brandao, ib.

- GÓMEZ-FERRER BAYO, Álvaro, *Una lección neoclásica: la arquitectura de Manuel Tolsá en la Nueva España*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1986.
- GONZÁLEZ ROMERO, Daniel, *Ciudad, dialéctica urbana y centro histórico. Una interpretación desde el proceso urbano de América Latina y México, aproximación al caso de Guadalajara*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Tesis Doctoral, inédito 1998.
- ÍNIGO, José María y ARADILLAS, Antonio, *Guía de las Ciudades Patrimonio de la Humanidad*, Madrid, Gaesa, 1994.
- LEAL SPENGLER, Eusebio, *La Habana, ciudad antigua*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.
- LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián, «El centro histórico de Guadalajara (México): aproximación a un diagnóstico de situación», Universidad de Guadalajara, conclusiones del curso de doctorado sobre centros históricos (CUAAD), inédito 2000.
- NENTWIG SILVA, Barbara-Chistine y BANDEIRA DE MELLO E SILVA, Sylvio Carlos, *Cidade e região no estado de Bahia*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1991.
- OLIVARES GONZÁLEZ, Adriana Inés, *Ciudad, centralidad y dinámica urbana. Análisis del caso de la ciudad de Guadalajara (México)*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Tesis Doctoral, inédito 2000.
- ORTIZ LAJOUS, Jaime, *Ciudades Coloniales Mexicanas*, México, Secretaría de Turismo, 1994.
- PATRONATO DEL CENTRO HISTÓRICO, *El corazón del centro histórico de Guadalajara*, Guadalajara, Ediciones del Patronato Histórico, Barrios y Zonas Tradicionales de Guadalajara, 1997.
- SAN MIGUEL ESTÉVEZ, Abiel, «De vuelta al espacio perdido», en *Opus Habana* (La Habana), vol. II, núm. 2/98 (1998), Oficina del Historiador de la Ciudad, págs. 42-47.



5.—Zona del Pelourinho. Salvador, Bahía (Brasil).



6.—Largo do Cruzeiro de S. Francisco. Salvador, Bahia (Brasil).

las luces, de los sentimientos y de los intereses...». Ideas que no son exclusivas del autor del texto sino que copia de la Historia de Puerto Rico de Fray Agustín Iñigo Abbad y Lasierra, mostrando ya inicialmente la dependencia del texto del monje benedictino y la acogida que el mismo había tenido entre los altos burócratas y dirigentes del Estado⁵.

A partir de aquí se inicia todo un análisis de Puerto Rico estructurado en los siguientes puntos: Situación, Extensión, Vientos, Clima, Huracanes y Terremotos, Calidad del Terreno, Ríos, Producciones Naturales, Islas Inmediatas, Población, Historia, Agricultura, Industria y Comercio.

A ello se añaden unas consideraciones finales, donde señala la miseria de la isla por el ahogo que significaban los impuestos del momento. Como vías de desarrollo, apuesta por la potenciación del libre comercio, el asentamiento de nuevos colonos incluso de otras nacionalidades (eso sí, de religión católica), libertad en la introducción de esclavos negros y realización de una red viaria que posibilitara la comercialización de los productos agrícolas del interior, como puntos mas importantes. Ideas que recogen la política ilustrada que había tenido uno de sus puntos álgidos en el «Reglamento y aranceles reales para el comercio libre de España e Indias» de 1778⁶. Incluso se buscará imitar los sistemas económicos impuestos en sus islas por franceses, ingleses, daneses y holandeses que habían dado buenos resultados, poniendo de modelo la isla de Trinidad donde se imitaron los modelos extranjeros⁷.

La parte del documento que nos interesa fundamentalmente es la referida a la Historia de la isla⁸. Se inicia con el descubrimiento y primeros establecimientos (Caparra y San Francisco de la

Aguada). Continúa con el gobierno de Juan Ponce de León, momento en que se comienzan a establecer Encomiendas, rebeliones indígenas consecuentes y el inicio del trabajo en las minas de oro con esclavos a partir de 1511.

En 1512 se le dota con el segundo obispado de América (el primero fue Santo Domingo), así como hospitales, iglesias y un convento de franciscanos. El desarrollo económico inicial hizo que la Corona se preocupara de la estabilidad de la isla que estaba amenazada por los constantes ataques de grupos caribes, a los que no se puso fin de inmediato por las rencillas entre los distintos cargos políticos y administrativos. Esta situación provocó la emigración de los colonos hacia Nueva España, poniéndosele freno con la prohibición de 1526, ya que amenazaba con despoblar totalmente la isla.

La situación de despoblamiento continuó hasta el siglo XVIII, momento en que se realiza el documento que analizamos, concentrándose la mayor parte de sus habitantes en la capital. De hecho, en 1730 solo había cinco parroquias⁹.

El final del siglo XVI está dominado por los asaltos piráticos. En 1595 es Sir Francis Drake quien saquea la ciudad. Tres años después, el Conde de Cumberland, se apodera de la isla con ánimo de establecer allí una colonia que se abortó por una epidemia, lo que no libró a San Juan de saqueos, matanzas, incendios y despojos. Estos «insultos» determinaron la construcción de la fortaleza del Morro, iniciada por orden de Felipe II, así como el envío de una tropa permanente con armas, municiones y artillería.

El siglo XVII se inicia con el ataque del General holandés Balduino Enrique en 1615. Consiguió conquistar la ciudad pero no la fortaleza del Morro donde se retiró el gobernador, Don Juan de Haro, y desde donde organizaron distintas salidas

⁵ ABBAD Y LASIERRA, A. *Historia....* Río Piedras, Editorial Universitaria, 1979. págs. 176-177.

⁶ De forma sintética las consecuencias de este Reglamento están recogidas en MORALES PADRÓN, Francisco. *Andalucía y América*. Madrid, Mapfre, 1992. págs. 137-139.

⁷ El carácter afrancesado de nuestro anónimo informante está claro cuando valora el sistema de desarrollo económico impuesto por Francia en Haití señalándonos: «... que se puede asegurar sin exageración que la Francia se utiliza mas de sus Colonias en Santo Domingo, que la España en todo el continente...».

⁸ Véase, Apéndice núm. 1. Sobre aspectos históricos de Puerto Rico, Cfr. TORRES RAMÍREZ, Bibiano, *La Isla de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1968.

⁹ MARVEL, Thomas S. y MORENO, María Luisa. *La Arquitectura de Templos Parroquiales de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico, Editorial de la Universidad, 1994, pág. 16: «Las dos primeras parroquias que existieron en Puerto Rico fueron las de San Juan y San Germán, fundadas en 1512. Junto con la parroquia de Coamo (1579) y las de Arecibo (1616), Aguada y Ponce (c. 1695), fueron las únicas seis fundadas durante los primeros dos siglos de dominación española en Puerto Rico». Sobre los monumentos históricos de Puerto Rico, Cfr. BUSCHIAZZO, Mario J. *Estudio sobre monumentos históricos de Puerto Rico*. Buenos Aires, 1955.

que acabaron con la vida del general adversario, abandonando la isla.

El éxito de la fortificación del Morro hizo que, a partir de estas fechas, los asaltos se realizaran a bajeles en el mar, lo que obligó a los puertorricenses a armar una escuadra para ir contra las islas que servían de refugio a: «... una multitud de hombres desalmados en el año 1645, llamados bucanieros y filibustieros, que eran yngleses expulsos de su patria por Krombel: Franceses prófugos por las revoluciones de las nuevas sectas que nacieron en Francia, y Olandeses que acavaban de sustraerse del Dominio Español...»¹⁰.

Nuevos intentos de conquistar Puerto Rico por franceses e ingleses fracasaron animando a los boricanos a armar de nuevo sus corsarios con el objetivo de defender la isla y reconquistar aquellas que habían sido usurpadas por otros países. Esta actividad dió buenos frutos hasta que un huracán acabó con la flota, iniciándose a partir de este momento (en torno a 1740) el total abandono de Puerto Rico. Se sumaron otra serie de calamidades naturales hasta que en 1763, el rey Carlos III declaró la isla 66.º Presidio Real, lo que significó la distribución de terrenos baldíos entre los vecinos pobres, la emigración de colonos extranjeros y la importación de herramientas para la agricultura.

Estos datos, extraídos de nuestro documento, se corroboran perfectamente con el papel que Puerto Rico jugó en la Carrera de Indias. Una vez que en época de Felipe II se establecen los itinerarios precisos, hacia Nombre de Dios-Portobelo y Veracruz, teniendo como lugar de reunión La Habana antes de partir para Sevilla. Puerto Rico solo se mantiene como «llave de todas las Indias», calificativo más romántico que real sin menospreciar su situación geográfica como la mas oriental de las grandes Antillas y, por tanto, mas cercana a la Península Ibérica. Puerto Rico era clave en la defensa del Caribe y Tierra Firme pero su interés económico, una vez agotadas las minas de oro, al igual que el de otras islas caribeñas, era mas bien nulo. No obstante, su valor estratégico va a hacer que en el año 1589 Bautista Antonelli realice los planos de la fortaleza de El Morro¹¹ que se irá completando hasta

el siglo XVIII; convirtiéndose, desde el principio, en un espacio inexpugnable que salvó y marcó la historia de Puerto Rico. Esta fortificación se continuó con el perímetro de la ciudad que libró, igualmente, al vecindario de saqueos piráticos a partir del siglo XVII¹². Los proyectos defensivos permitirán el desarrollo urbanístico, arquitectónico y artístico continuado, aunque no excesivamente rico por las limitaciones económicas, que aún podemos contemplar en el «viejo San Juan»¹³. Señalar, en este sentido, la destrucción de lo construido en el siglo XVI por piratas y corsarios e, igualmente, la concentración urbana en la capital impidiendo el surgimiento de otras poblaciones suficientemente consolidadas.

Tenemos que hacer, finalmente, una valoración de la fuente principal que utiliza nuestro anónimo informante en 1793: la «Historia...» de Fray Agustín Iñigo Abbad y Lasierra¹⁴. Esta obra es básica y de ella arranca prácticamente la historiografía científica puertorriqueña. Nuestro monje benedictino ostentó entre otras dignidades eclesiásticas la de Inquisidor General, obispo de Ibiza, Astorga y arzobispo de Selimbria. Incluso fué académico de la Historia. Con respecto a Puerto Rico fue secretario y confesor del obispo Manuel Jiménez Pérez estando en la isla entre 1771 y 1778. El Padre Abbad escribe la Historia de Puerto Rico por expreso encargo del Conde de Floridablanca que recibió los originales en 1782. En 1788 se publica por primera vez¹⁵, siendo esta la edición utilizada por el autor del informe de 1793. La parte que de-

¹² Cfr. VILA VILAR, Enriqueta. *Historia de Puerto Rico. 1600-1650*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1974 y LÓPEZ CANTOS, Angel. *Historia de Puerto Rico (1650-1700)*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1975.

¹³ Cfr. CASTRO, María de los Angeles. *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*. Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1980 y SEPÚLVEDA RIVERA, Aníbal. *San Juan. Historia Ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898*. Puerto Rico, Carimar, 1989.

¹⁴ Quizás el mejor estudio sobre la obra de Fray Agustín Iñigo Abbad y Lasierra es el realizado por Isabel GUTIÉRREZ DEL ARROYO como preliminar a la edición de Río Piedras, Editorial Universitaria, 1979.

¹⁵ ABBAD Y LASIERRA, Agustín. *Historia Geográfica, Civil y Política de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Dala a la luz D. Antonio Valladares de Sotomayor, con privilegio Real, Madrid, Imp. de D. Antonio Espinosa, 1788. La segunda edición aparecería en Puerto Rico, en la Oficina del Gobierno a cargo de D. Valeriano de Sanmillán, año de 1831.

¹⁰ Apéndice núm. 1.

¹¹ Cfr. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. Bautista Antonelli. *Las fortificaciones americanas del siglo XVI*. Madrid, Hauser y Menet, 1942.

to Domingo para que poblase la de Guadalupe con el Gobierno de ella, y demás Yslas Carives, para contenerlos por este medio en sus Piraterías haciendo Esclavos sus prisioneros: Que en lugar del quinto, que pagaban los que beneficiaban minas, pagasen el Diezmo: Se llevaron Negros para que supliesen la falta de los Indios, quedó también en esta Colonia parte de la gente, que el Padre las Casas llevara de España para poblar en Cumaná, que llamaron los cruzados y se hizo una torre, o fortaleza en la roca de Cangrejos por ser donde mas repetían sus desembarcos los Carives: que aún oy subsiste deteriorada.

Estas providencias, aunque interesantes al bien, y fomento de la Ysla, se frustraron las mas, por la poca política, unión, y conformidad de sus havitantes para rechazar, y escarmentar a los Carives. Y aunque Don Juan Gil y otros Españoles los atacaron en sus propias Yslas algunas veces, no bastó para contenerlos, repitiendo con intrepidez sus entradas en Puerto Rico, de modo, que en 5 de abril de 1525, hizieron un desembarco, que después de insendiar quanto encontraron, mataron e hizieron Prisioneros a muchos, siendo pocos los dichosos, que pudieron salvarse con la huída, pues como vivían dispersos en sus Haziendas, y Grangerías con facilidad los sorprendían, apoderándose a vista de esta persecución un desmayo general de aquellas Gentes, que muchos no hallando arbitrio, ni remedio para su seguridad y fijo establecimiento, resolvieron salir a buscarle en otra parte.

Por este tiempo el Almirante Don Diego Colón, que había estado algunas veces en Puerto Rico, y visto la fertilidad de su suelo, abundancia, y riquezas de sus Minas velaba en su fomento quanto le era posible resolvió hacer una población en el territorio, que llaman Dagua, nombrado por Capitan Poblador a Don Juan Enríques, juntando la Gente, que pudo en Sto. Domingo para esta nueva Colonia, que arruinaron los Carives, luego que tubieron noticia de este establecimiento sin que volviese jamás a redificarse.

En el año de 1523 el mismo Lizenciado Ayllón, que había capitulado poblar las tierras descubiertas al Norte de Puerto Rico, pasó a esta Isla de la de Sto. Domingo a la residencia y cuentas de los oficiales Reales: se trasladó el Tribunal de la Inquisición a Sto. Domingo: Se declaró, que los Indios no siendo carives, viviesen libres, y no se encomendasen, ni repartiesen, y en el de 1526 se

prohibió, que ningún vezino pudiese salir de la Ysla para establecerse en las nuevas conquistas de México, y tierra firme a donde todos querían ir llevados de la fama de la riquezas de aquellos nuevos establecimientos, que no haviendo observado exactamente continuo la despoblación y miseria de Caparra, que acabara de trasladarse a la Isleta donde oy esta Puerto Rico, e igualmente la del Pueblo de San Germán.

Los Indios y Negros viendo el corto número de Españoles que habían quedado en la Ysla, se subieron muchos a las Montañas de Loquillo, y a las que están sobre el Pueblo de Añasco desde donde hacían sus correrías, y robos a los de Puerto Rico y San Germán, con este nuevo cuydado se repitió la Orden tantas veces acordada de elegir sitio oportuno para una Fortaleza, capaz de defender la Ysla de las incursiones de los Carives, y Piratas de otras Naciones de Europa, y de los mismos indios, y negros naturales, pero aunque se reiteró nunca se puso en execución, hasta muchos años después siguiendo impunemente los Carives sus asaltos, que en los años de 1528, y 1529, entraron matando y roviendo quanto encontraban: arruinaron las Minas, y se apoderaron de un Barco, que hecharon a pique con toda su tripulación por no poderlo sacar del Puerto, concediendo Su Majestad, noticioso de estas desgracias, el que pudiesen los havitantes de aquella Ysla armar dos Bengantines Corsarios, cediendo el quinto que correspondía a su Real Hacienda, pero mientras se efectuaban estas providencias, los Franceses, que se habían entregado a la Piratería, desembarcaron en San Germán, lo avandonaron sus vezinos, e incedieron la Villa, pasando de aquí a la Mona, Coche, Cubagua y otras, cometiendo inauditas crueldades, hasta que armaron en Sto. Domingo, y los auyentaron de aquellas costas.

En el año de 1530, se experimentaron en esta Ysla para colmo de su desgracia, dos Uracanes, que asolaron el País, dejando a los vezinos llenos de confusión y desmayo, para reparar los lamentables efectos de este furioso viento el qual haviendo experimentado igual catástrofe los Carives en sus Yslas, vinieron a proveerse de víveres, haciendo un desembarco, incendiando y robando lo que el Uracán había perdonado, con cuyo motivo se pasaron muchos Españoles a la Tierra Firme, y los Indios naturales mal contentos, con el método de vida a que se les reduxo, a las Yslas vezinas de

Mona, Monico, Viegues y otras de la Costa, pero no pudiendo subsistir en ellas, pidieron tierras en Puerto Rico, que se les señaló en las Sierras de Añasco y San Germán, viviendo separados de los Españoles, hasta principios de este siglo, que empexaron a casarse con ellos y los Negros, de que provino la quasi extinción de aquellos naturales habiendo contribuido, no poco a la despoblación de aquella Colonia, la Emigración de los que reclutó, y llebó consigo a Trinidad el Contador Antonio Sedeño, que había contratado el poblar esta Ysla, naufragando unos, y muriendo a flechasos otros por la fiereza de aquellos havitantes.

Estos sucesos dejaron la Isla tan despoblada, que habiendo embiado Su Majestad en 1532 dos Baxeles de remo, para contener a los Carives, apenas se hallaban hombres para tripularlos, caminando a pasos tan lentos su población que hasta el año de 1730 no tenía mas que cinco Parroquias con corto número de vezinos, que se dedicaron a la cría de Ganados Montesés, de que surtían a los Extranjeros de las Yslas de Barlovento, recibiendo en cambio ropas, y otros efectos, pudiendo decirse, que estos la disfrutaron libremente, sin que nos sirbiese a nosotros mas que de escala a los Navíos, que pasaban a Cuba, Santo Domingo, Honduras y Golfo de México.

En 1595 el famoso Pirata Francisco Drake, forzó el Puerto de la ciudad de Puerto Rico, con una numerosa Flota: Quemó las embarcaciones, que se hallaban en él, y saqueó la Ciudad. Tres años después el Conde de Cumberland, se apoderó de la Ysla, con ánimo de establecerse en ella pero la epidemia que experimentó en su gente, le obligó a abandonar la empresa: saqueó también e insendió la ciudad: mató a muchos de sus havitantes, y se hizo a la vela con el despojo, y setenta Piezas de Artillería.

Estos insultos determinaron a Su Majestad a pensar seriamente en la defensa de aquella colonia: se fortificó el Castillo del Morro que se empezó de Orden del Señor Felipe segundo: se embió alguna Tropa, Armas, Municiones y Artillería: recojieronse las reliquias de aquella numerosa Nación, que había poblado aquella Ysla, dispersa en las inmediatas, fundándose con ellas algunas poblaciones, y procurándose asegurarla de los invasiones de los Enemigos que la codiciaran.

En 1615 los Olandeses embiaron contra Puerto Rico una poderosa Esquadra al cargo del Gene-

ral Balduino Enrique. Este tomó la ciudad, que todavía no tenía murallas, ni defensa, pero estaba ya construido, y bien fortificado el Castillo del Morro, a donde se retiró el Gobernador Don Juan de Haro, con alguna tropa, y reaños capaces de tomar las Armas, ordenando una salida al cargo del Capitán Don Juan de Amezquita y Quixano, que le costó la vida a Balduino, y a muchos de los suyos, obligándoles a levarse, después de haverles hechado un navío a pique y maltratado otros.

Para livertar de estos asaltos a Puerto Rico y costas del Brasil, mandó Su Majestad en 1630 formar una Esquadra respetable contra los Olandeses, dando el mando de ella a Don Federico de Toledo: Los Corsarios de San Christóbal e Yslas contiguas, noticiosos del objeto de esta esquadra reunieron sus fuerzas navales pero en vano, porque Don Federico, los vatió completamente, hechó a pique muchos Baxeles enemigos con todas sus tripulaciones: apresó otros, siendo pocos los que pudieron salvarse con la huída refugiándose a las Yslas desiertas en donde se establecieron, dejando en Paz a los Españoles por mucho tiempo hasta que se levantaron una multitud de hombres desalmados en el año 1645, llamados bucanieros y filibustieros, que eran Yngleses expulsos de su patria por Krombel: Franceses prófugos por las revoluciones de las nuevas sectas que nacieron en Francia, y Olandeses, que acavaban de sustraerse del Dominio Español.

El capitán más famoso entre ellos era Francisco Lolonois que corrió las Costas de Puerto Rico, y entre otras presas, les tomó un Navío cargado de cacao y Plata, asolando sus costas, pero el Gobernador de esta Ysla, resolvió ir a desalojarlos, de las que habían usurpado, atacando a la de Santa Cruz, que tenían ocupadas los Yngleses, pasando por las armas, a quantos encontraron con ellas y embiando los demás a la Barbada.

En 1650 volvieron los de Puerto Rico contra las Yslas Carives de que se habían apoderado los Franceses y Olandeses: atacaron la de San Martín: hicieron Prisioneros sus havitantes, apoderándose de quanto había en ella, pero siendo falta de aguas, y de calidad mala el terreno, demolieron el Castillo, y se retiraron a Puerto Rico, dejándola desierta.

El Gobernador de la Ysla de la tortuga, nombrado Beltrán Ogerón, de Nación Francés, construyó un Navío de Guerra, y con 500 Filibustieros, se hizo a la vela para atacar a Puerto Rico, pero una borrasca lo estrelló sobre las Ysletas Guadianillas,

Los pimientos, los tomates y las calabazas americanas fueron incluidos por Juan van der Hamen (1596-1631) en su magnífico lienzo mitológico de *Vertumno y Pomona* a los pies de la ninfa, junto a otras muchas frutas y hortalizas del Viejo Mundo⁴. El pimiento (*Capsicum annuum* L., *C. frutescens* L. y otras especies afines y variedades) fue una de las primeras plantas americanas importadas desde América, donde era un alimento habitual. En su intento de localizar especias, los primeros europeos que llegaron a las Antillas identificaron la variedad picante de este producto con la pimienta oriental, que entonces era una de las especies más importantes y costosas⁵. Esta identificación aparece ya anotada por el propio Cristóbal Colón en su diario del primer viaje a América, el 15 de enero de 1493⁶. A partir de entonces, se llevó a cabo el proceso de difusión a Europa que, en este caso, fue especialmente rápido. En su *Historia general y natural de las Indias*, de 1535, Gonzalo Fernández de Oviedo señaló que en estas fechas los pimientos ya habían pasado a formar parte de la alimentación de los europeos que vivían en América. Gracias a este naturalista, sabemos también que muy tempranamente se establecieron redes comerciales para llevar este producto a Europa, donde se había convertido en un alimento muy apreciado⁷. De este

modo, el pimiento fue comercializado y consumido, incorporándose a la cocina europea, sobre todo las especies y variedades picantes, como sustituto de la pimienta oriental. Además, su buena aclimatación permitió que se cultivara fácilmente en España, desde donde se difundió rápidamente por toda la cuenca mediterránea y la Europa oriental. Según se desprende de los testimonios de la época, durante los siglos XVI y XVII, esta planta americana fue una de las hortalizas y condimentos más comunes en la dieta de los españoles. Monardes, por ejemplo, afirma que la «pimienta de las Indias es conocida en toda España, porque no hay jardín, ni huerta, ni macetón, que no la tenga sembrada». Sin embargo, su interés continuó centrado en las variedades picantes, porque «en todos los guisados y potajes [...] hace mejor gusto que la pimienta común». La única diferencia consiste «en que la de la India cuesta muchos ducados; esotra no cuesta más que sembrarla». Este mismo interés por señalar la similitud entre la planta americana y la pimienta, así como la alta consideración que se tenía de la hortaliza fueron expresados por Sebastián de Covarrubias en su conocido *Tesoro de la lengua castellana*⁸ e incluso se reflejó en la literatura y la cultura popular. En el poema titulado *Boda y acompañamiento del campo*, Quevedo dice: «Todo fanfarrones bríos,/ Todo picante bravatas/ Llegó el señor don Pimiento, /vestidito de botarga». Por su parte, el refrán «Ajo, sal y pimiento, y lo demás es cuento», expresa su alta consideración como adobo y condimento.

No es posible asegurar que los pimientos representados por Velázquez en el primer plano de sus conocidas obras *Cristo en casa de Marta y María* y *la Vieja friendo huevos*, correspondan a una variedad picante. En la España de la época existían distintas especies y variedades de pimientos que fueron detalladamente analizadas por Hernández pues, como él mismo explica: «aunque desde hace mu-

⁴ La obra *Vertumno y Pomona* de Van der Hamen pertenece a la colección del Banco de España y fue realizada en 1626. Entre los numerosos frutos representados en esta obra pueden identificarse uvas, melocotones, membrillos, ciruelas, cerezas, granadas, un melón, limones, rábanos, una sandía, peras, manzanas, higos, alcachofas, pepinos, albaricoques y un cardo. LÓPEZ TERRADA, María José, *El mundo vegetal en la obra de Juan van der Hamen (1596-1631)*. En prensa.

⁵ Como ha explicado LÓPEZ PIÑERO, *op. cit.*, 1992, pág. 61, la identificación de la planta americana con la pimienta (*Piper nigrum* L.) ocasionó muchas confusiones lingüísticas. En realidad, pertenecen a dos familias muy distintas. Mientras el *Piper nigrum* L., del que se obtiene la pimienta blanca y la negra, es una planta trepadora que crece principalmente en la India, los *Capsicum* son un grupo de plantas nativas de América tropical y de las Antillas que poseen un gran número de variedades, no todas ellas picantes, y muchas híbridas e intermedias.

⁶ PARDO TOMÁS, José y LÓPEZ TERRADA, María Luz, *Las primeras noticias sobre plantas americanas en las relaciones de viajes y crónicas de Indias (1493-1553)*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, 1993, págs. 172-174. Esta anotación dice: «También hay mucho axí [pimientos], que es su pimienta, d'ella que vale más que pimienta, y toda la gente no come sin ella, que la hallan muy sana».

⁷ FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *La historia de las Indias*, Sevilla, Imprenta de Juan Cromberger, 1535, fol. 75 r. Citado por PARDO TOMÁS, José y LÓPEZ TERRADA, María Luz *op. cit.*, págs. 173-174.

⁸ COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611. Edición consultada: facsímil de Martín Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993, pág. 871. Covarrubias dice que el pimiento es «una mata que echa cierta fruta colorada y ésta quema como la pimienta, de manera que aderezándola con tostarla al horno, suple a la pimienta».

cho tiempo fue llevado a España, donde es muy estimado y se siembra en los huertos y en macetas como adorno y para su uso, sin embargo, como hay entre los indios muchos géneros (...) he decidido tratar de casi todas las especies que han llegado a nuestras manos». Todo lo expuesto explica que los pimientos se convirtieran en elementos habituales de las naturalezas muertas españolas. Uno de los casos más tempranos que pueden citarse es el *Canasto de berenjenas* de Blas de Ledesma (doc. 1602-1614), donde las ramas de pimientos ocupan todo el fondo⁹. De modo similar a las composiciones de Velázquez, aparecen en el primer término del *Niño en una cocina* de Francisco López Caro (1598-1661). También pueden identificarse en el *Bodegón de frutas y verduras* de Antonio Ponce (1608-1677), perteneciente a la colección Naseiro¹⁰, y en el *Bodegón de cocina* atribuido a Mateo Cerezo (1637-1666), que se conserva en el Museo del Prado.

Junto al pimiento, el tomate (*Lycopersicum esculentum* Mill.) fue otra de las grandes contribuciones del Nuevo Mundo a la alimentación. La planta fue introducida en Europa durante la primera mitad del siglo XVI. No obstante, ninguno de los primeros viajeros, cronistas y naturalistas españoles se refieren a él¹¹. La noticia más temprana sobre esta planta apareció en la traducción comentada por Mattioli de la obra de Dioscórides, publicada por primera vez en 1544 y reeditada varias veces. En el comentario sobre la mandrágora, incluyó una breve nota sobre la berenjena (*Solanum melongena* L.), a la que llamó «malum insanum» y los «pomi d'oro» o «mala aurea». De forma resumida puede decirse que, mientras en Europa estas expresiones, a las que se unió «pomum amoris» y

sus traducciones, tenían significados muy imprecisos, en España, los tomates se conocían perfectamente. En 1590, José de Acosta ya señaló que los tomates «hacen gustosa salsa y por si son buenos de comer». Dos años después, en su *Agricultura de jardines*, Gregorio de los Ríos informó que los «pomames» eran cultivados en los jardines españoles. No obstante, la aportación de Hernández también resultó en este caso fundamental, pues realizó una revisión sistemática de las «especies de solano» del Nuevo Mundo «llamados tomatl». Además del interés de sus descripciones y concepciones botánicas, este autor recogió sus principales usos, destacando los culinarios. Es importante tener en cuenta que mientras en España el cultivo del tomate y su utilización en ensaladas y salsas estaba ampliamente difundido, en la Europa central y septentrional se empleó habitual como alimento no se inició hasta finales del siglo pasado y comienzos del actual¹². Así se explica la aparición del tomate en la pintura y literatura españolas del siglo XVII y su ausencia total en el arte del norte de Europa. La temprana difusión y el consumo habitual del tomate y del pimiento en España se refleja, por ejemplo, en los versos de Anastasio Pantaleón (1580-1629): «Salió la sangre inocente,/ bermeja como el tomate,/ carmesí como el pimiento»; al igual que el refrán castellano que dice «Tomates y pimientos, buenos amigos y siempre revueltos». Con el mismo sentido, como alimentos habituales de la época, Murillo los situó en su *Cocina de los ángeles*, conservada en el Museo del Louvre. Esta obra es una buena muestra de la importancia que tiene la identificación de las plantas representadas en la pintura. Además de tener en cuenta su función decorativa, sus posibles significados simbólicos o el alarde técnico que muchas veces implica su repre-

⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pág. 83, núm. 53.

¹⁰ Estas obras se reproducen por primera vez en color en el estudio de CHERRY, Peter, *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Doce Calles, 1999. El *Niño en una cocina* de Francisco López Caro pertenece a la colección de Plácido Arango, Madrid, lám. XXIX; el *Bodegón con frutas y verduras*, de Antonio Ponce, se reproduce en la lám. LII, 2.

¹¹ LÓPEZ PIÑERO, José María *op. cit.*, 1992, págs. 222-224. Toda la información que se expone a continuación es un resumen de este trabajo, donde se encuentran las referencias precisas de las fuentes citadas.

¹² Según FONT QUER, Pío, *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*, Barcelona, Labor, 1980, pág. 588, durante el siglo XVIII, el cultivo del tomate en el norte de Europa era un entretenimiento de curiosos, que los tenían como planta de adorno. Todavía a mediados del siglo XIX, en la gran obra francesa de consulta sobre materia médica de Mérat y Lens, se anotaba como nombre vulgar del *Lycopersicum esculentum* «pomme d'amour» junto a «tomate» y se le consideraba como «una planta cultivada en los jardines por sus bayas, ordinariamente de un bello color rojo», aunque más adelante se aludía a su consumo y cultivo en España. Sobre este tema, ver también LÓPEZ PIÑERO, José María, *op. cit.*, 1996, pág. 23.

sentación, la inclusión de determinadas plantas, como sucede en este caso con los pimientos y tomates, puede reflejar una realidad cotidiana diferente a la de otros países europeos. Aunque con menos frecuencia que los pimientos, el tomate aparece asimismo en la pintura de naturalezas muertas, como puede verse en el *Bodegón con frutero y dulces* de van der Hamen (Madrid, colección del Banco de España).

El chayote, las calabazas y los boniatos también fueron representados en los bodegones españoles como alimentos habituales. El primero (*Sechium edule* —Jacq.— Sw.) fue incluido por Sánchez Cotán en su *Bodegón con piezas de caza* (Chicago, *The Art Institute*)¹³. Esta planta americana pertenece a la familia de las cucurbitáceas, de la que forman parte muchas especies hortenses de importancia agrícola como las calabazas, los melones y las sandías. El problema sobre el origen y distribución de las cucurbitáceas del Nuevo y Viejo Mundo está todavía sin resolver satisfactoriamente, a pesar de la abundancia de trabajos que se han realizado sobre el tema. La conclusión más aceptada a la que se ha llegado es que corresponden a América los géneros de *Cucurbita*, *Sicana*, *Sechium* y *Cyclatera* y que, además, la *Lagenaria* del Viejo Mundo fue cultivada en América desde fechas muy tempranas¹⁴. Hernández, que se ocupó de este tema en su estudio sobre los distintos géneros de las calabazas americanas, dedicó uno de sus capítulos al *chayotl*, destacando que «su fruto se come cocido y se vende en muchos mercados». Entre las obras que incluyen calabazas americanas también pueden citarse el *Bodegón* perteneciente al círculo de Sánchez Cotán, en el que encontramos también

pimientos, y el que representa los alimentos de *El mes de agosto*, de Francisco Barrera (1595-1658)¹⁵. Gracias a Monardes, sabemos que los boniatos o batatas (*Ipomoea batatas* —L.— Poir.) eran consumidos habitualmente en España a finales del siglo XVI. Este autor nos informa, además, de la forma en la que se cultivaba en localidades como Vélez-Málaga, de donde «traen cada año aquí a Sevilla diez o doce carabelas cargadas de ellas». Estos tubérculos comestibles fueron incluidos junto a otras frutas y hortalizas en dos bodegones anónimos¹⁶.

El girasol (*Helianthus annuus* L.) fue una de las plantas más espectaculares que llegaron a España. Su caso sirve para ejemplificar las dificultades que ocasionan los nombres vulgares a la hora de estudiar la historia de las plantas. Los términos «girasol», «tornasol» y «heliotropo» que se aplicaban a especies ya conocidas en el Viejo Mundo, se utilizaron igualmente para nombrar la nueva planta americana. La primera referencia al «girasol» en las fuentes europeas es la que aparece en el *Sumario de la natural y general ystoria de las Indias* (1526), de Gonzalo Fernández de Oviedo, aunque no puede afirmarse que se esté refiriendo a la especie *Helianthus annuus*. Aproximadamente unos cuarenta años más tarde, Juan Fragoso, que se refirió a esta planta con los nombres de «Flor del sol», «Gigantea» y «Sol de las Indias», ya se encargó de llamar la atención sobre su característica dependencia del sol¹⁷. Gracias a la alusión que en 1580 le dedicó Monardes, sabemos que el girasol, «yerva de extraña grandeza... y extraña flor», se cultivaba en España desde hacía algunos años con buena aclimatación, principalmente en los jardines. Por su parte, Hernández le dedicó una detallada descripción señalando, además, sus propiedades y usos

¹³ Esta identificación apareció por primera vez en la obra de JORDAN, William B. y CHERRY, Peter, *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Madrid, El Viso, 1995, pág. 30. En la reciente publicación de este último, CHERRY, Peter, *op. cit.*, pág. 36 señala erróneamente que «el interés explícito en la botánica fue la causa de que Sánchez Cotán incluyese en sus bodegones alimentos de Hispanoamérica, tales como la fruta de chayote mejicana (...) y el cereal sin identificar del Bodegón con Cenacho y Cesta de Albaricoques, ya que la tradición de la historia natural en España estaba centrada en la flora del Nuevo Mundo. Sin embargo, los pintores españoles posteriores no desarrollaron este interés». Además, curiosamente, en la pág. 75, donde se reproduce la segunda obra a la que hace referencia, identifica este cereal como maíz, cuando parece tratarse de sorgo (*Sorghum vulgare* Pers. = *S. bicolor* —L.— Moench).

¹⁴ LÓPEZ PIÑERO, José María, *op. cit.*, 1992, págs. 225-226.

¹⁵ CHERRY, Peter *op. cit.*, lám. XVII y lám. XLVI, 2.

¹⁶ El primer *Bodegón*, perteneciente al círculo de Sánchez Cotán, se reproduce en el estudio de ANGULO INÍGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972, núm. 211, fig. 72. El segundo, que representa los alimentos del *Mes de diciembre*, está fechado hacia 1600 y se encuentra en paradero desconocido. Se reproduce en la obra de CHERRY, Peter, *op. cit.*, pág. 49, fig. 27.

¹⁷ FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *op. cit.*, fol. 96. FRAGOSO, Juan, *Discurso de las cosas aromáticas, árboles y frutales, y de otras muchas medicinas simples que se traen de la India Oriental, y sirven al uso de la medicina*, Madrid, Francisco Sánchez, fol. 25r-27v.

culinarios. Durante el Renacimiento y el Barroco se entendió por girasol unas veces el heliotropo europeo y otras, la planta americana. En sus comentarios a la obra de Dioscórides, el humanista Andrés Laguna refirió las características que singularizaban al heliotropo europeo: «Admirada y digna de ser imitada es la naturaleza del Heliotropo, que asiduos beneficios recibe del Sol, y que de su ser y acrecentamiento no le tiene otro, se va olvidando de sí mismo tras él, declarando con sus tallos, con sus hojas, y con sus flores, una inclinación no vulgar, y un intensísimo amor, lleno de notable agradecimiento de suerte que a cualquier parte que inclina aquel relumbrante planeta, siempre hacia aquella se enderezan uniformemente sus ramas, las cuales de noche se encogen como viudas atribuladas. De donde podemos juzgar, que no sólo nos sirve de medicina salutar esta planta, empero también de muy concertado reloj, para el conocimiento y orden de nuestras vidas, pues con su regular movimiento nos mide el día, y dividiéndole por iguales porciones, distintamente nos señala las horas»¹⁸. Es evidente que el girasol, mucho más espectacular por su tamaño y por la similitud de su corola con el sol, representaba mucho mejor que la pequeña planta europea todas estas propiedades. El poeta José de Litala y Castelví (1627-1701), por ejemplo, utilizó la propiedad del heliotropo de medir las horas señalada por Laguna, pero referida al girasol, para convertirla en una metáfora del amor: «Sigue del sol los abrasados pasos/ flor especiosa que la India cría,/ y siendo sus caminos verde espía,/ los orientes registra y los ocasos./ En sus hojas señala sin acasos/ las horas que notó en su compañía,/ reloj del prado en muda astrología/ así en los turbios como en los días rasos./ No de otra forma yo, bella Sirene,/ flor, que los rayos de tus ojos sigo/ las horas cuento que en mi prisión me tiene». El *Helianthus*, convertido en la «flor del sol» por excelencia, ocupó desde entonces un destacado puesto en las composiciones florales de la época. Entre otras muchas obras, pueden citarse la *Ofrenda a Flora*, de Juan van der Hamen y varios

floreros de Tomás Yepes (ca. 1600-1674), Pedro de Camprobín (1605-1674), Antonio Ponce (1608-1677), Juan de Arellano (1614-1676) o Gabriel de la Corte (1648-1694)¹⁹.

El clavelón o flor de muerto (*Tagetes erecta* L.) y la damasquina o clavel de moro (*Tagetes patula* L.) representan un caso similar al girasol. Durante los siglos XVI y XVII estas especies fueron conocidas en España con el nombre general de «claveles de Indias», diferenciándose casi exclusivamente por su tamaño²⁰. Un buen ejemplo de la alta consideración de la que gozaron en la época como plantas ornamentales es el testimonio de José de Acosta, que destacó como cosa notable estas flores americanas «que llaman Claveles de Indias, y parecen de terciopelo morado y naranja finísimo»²¹. Los claveles de Indias se difundieron muy rápidamente por toda Europa. Hernández, el primero en describir sus diferentes tipos y propiedades, confirmaba su temprana difusión al declarar: «He visto nacer todos estos géneros sembrados en cualesquiera lugares y en cualquier tiempo; han prosperado en España, sobre todo en lugares calientes y también en las naciones extranjeras han dado sus alegres flores». Entre las obras españolas en las que aparece la damasquina, puede citarse el *Bodegón con frutero y racimos de uvas* de Juan van der Hamen fechado en 1622 (Colección de Juan Abelló). En este caso, las flores aparecen aisladas en el ángulo inferior derecho. Mucho más fre-

¹⁹ Además de la *Ofrenda a Flora*, de van der Hamen, pueden citarse su *Florero y bodegón con perro*, que también se encuentra en el Museo del Prado y el *Paisaje con guirnalda* Hannover, N. H. Dartmouth College Museum of Art; Tomás Yepes, *Florero*, colección Naseiro; Pedro de Camprobín, *Jarrón con flores en un nicho*, colección Juan Abelló; Antonio Ponce, *Guirnalda con amorcillos*, Madrid, colección Alcocer y *Bodegón de cesto de frutas y jarrón con flores*, de la colección Várez-Fisa; Juan de Arellano, *Florero con pájaros y frutas*, colección particular; Gabriel de la Corte, *Floreros colgando de un mascarón*, Madrid, Museo Cerralbo. El tema de las plantas ornamentales representadas en la pintura barroca española, en general puede verse en el capítulo correspondiente del libro de LÓPEZ TERRADA, María José, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2000.

²⁰ Actualmente siguen siendo dos especies ornamentales muy apreciadas por sus flores amarillas, naranjas o coloreadas en tono pardo, que pueden ser simples o dobles. El tamaño sigue siendo su principal característica diferenciadora puesto que, mientras la *Tagetes erecta* L. llega a los 80 centímetros, la *T. patula* L. sólo alcanza de 15 a 40 centímetros.

²¹ ACOSTA, José de, *Historia natural y moral de las Indias*, Sevilla, Juan de León, 1590, IV, pág. 27.

¹⁸ LAGUNA, Andrés, *Pedacio Dioscórides Anarzabeo acerca de la materia medica y de los venenos mortíferos*, Anvers, en casa de Juan Latio, 1555, IV, 193. La cita corresponde a sus comentarios al heliotropo menor (*Chrozophora tinctoria* —L.— A. Juss.), de Dioscórides.

cuenta es encontrarla formando parte de guirnaldas o ramos, como sucede en varias obras de Arellano, Antonio Ponce o Tomás Yepes²². La segunda especie, el clavelón o flor de muerto, se representó todavía con más frecuencia en los floreros barrocos. Prueba de ello es su presencia en distintas composiciones de los autores citados, a los que pueden añadirse Pedro de Campobón y Juan de Zurbarán²³, siendo especialmente destacada en la obra de Yepes. Puede afirmarse que las grandes flores anaranjadas del clavelón forman parte del repertorio habitual del pintor valenciano, que las incluyó no sólo en sus floreros y bodegones, sino también en sus representaciones de escenas con animales²⁴.

Mucho más excepcional es la presencia del dondiego de noche (*Mirabilis jalapa* L.), que podemos encontrar en algunos floreros de Tomás Yepes. Esta especie originaria de México tomó su nombre botánico del adjetivo latino *mirabilis*, asombroso, ya que una sola planta puede producir flores de diferentes colores. Hernández destacó precisamente sus «flores largas de variados colores» e informó que «suelen cultivarse en los huertos como adorno y por sus flores». Actualmente se llama dondiego, donjuan o bella de noche porque sus flores se abren al oscurecer y permanecen abiertas toda la noche hasta la salida del sol. Ambas características explican el nombre de *admirabilis* o «maravilla» y el aún más significativo de *miraculum hispanicum* con que fue conocida durante los siglos XVI y XVII²⁵. Los comentarios que le había dedicado en 1593 el gran

naturalista nacido en los Países Bajos Charles de l'Escluse o *Clusius*, demuestran no sólo su temprana difusión europea como planta decorativa, sino también la compleja diversidad de sus denominaciones: «La semilla fue en primer lugar enviada por los españoles con el nombre de *Maravillas del Perú*, debido a la admirable variedad de las flores de esta planta y, más tarde, con el de *arreboleras* en Italia se la denomina *Jazmines* mexicanos o de las Indias, por el suave olor de sus flores; los flamencos la llaman *Solanum odorifera*, a causa del parecido de sus hojas con las del solano y el perfume de sus flores; los peruanos, de los que llegó al principio a los españoles, creo que le dan el nombre de *Hachal indi*, de ruda y palatal pronunciación; las mujercillas de Viena, a las que les gusta mucho, las conocen como *Gescheket Indianische Blumen*, es decir, flores versicolores indianas»²⁶.

El aprecio de otras plantas americanas no se justificó exclusivamente por su papel ornamental. Aunque la capuchina (*Tropaeolum majus* L.) sigue cultivándose en jardinería por la belleza de sus flores amarillas o naranjas, sus hojas también tuvieron un empleo culinario. Además, desde finales del siglo XVII, se introdujo en la materia médica europea bajo los nombres de «berros», «mastuerzo» o «de los capuchinos». La primera descripción de esta planta apareció en la obra de Monardes de 1580. Este autor las llamó «flores de sangre» y explicó que las obtuvo sembrando «una simiente que me traxeron del Perú, más para que viese su hermosura que porque tenga virtud medicinal». Describió también con precisión e informó de su uso como planta ornamental: «en lo alto de los ramos echa una flor de un amarillo muy encendido, que no puede ser más (...) Es flor muy hermosa, que adorna los tiestos y los jardines, y nace muy bien de simiente y cohollo». Hernández también se ocupó de esta planta a la que llamó «mastuerzo peruano», haciendo referencia no sólo a su uso «en las ensaladas que se preparan con verduras, para hacer más grato su sabor y aspecto», sino también a su empleo como planta ornamental que «adorna los

²² Arellano, *Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad*, Valencia, colección particular; Ponce, *Flores en Jarrón de cristal*, colección particular y Yepes, *Florero*, colección Naseiro. Ver también: LÓPEZ TERRADA, María José, «La flora mediterránea y exótica en la obra de Tomás Yepes (ca. 1600-1674)». En: *El Mediterráneo y el Arte Español*, Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte, Valencia, 1998, págs. 175-179; LÓPEZ TERRADA, María José, «Las plantas ornamentales en la obra de Juan de Arellano». En: A. E. Pérez Sánchez (dir.), *Juan de Arellano (1616-1676)*, Madrid, Fundación Caja Madrid, págs. 79-111.

²³ Por su belleza, merece destacarse la obra de Juan de Zurbarán, *Peras en cuenco de porcelana*, Chicago, *The Art Institute*.

²⁴ Todas las obras a las que hago referencia se reproducen en el estudio de PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Thomas Yepes*, Valencia, Fundación Bancaja, 1995.

²⁵ Con el nombre de *miraculum hispanicum* aparece, por ejemplo, en la gran enciclopedia simbólica del italiano PICINELLI, F. *Mondo Simbolico...*, Milano, 1653, XI, 15, págs. 163-166.

²⁶ CLUSIUS, *Rariorum aliquot stirpium, per Pannoniam, Austriam, et vicinas quasdam provincias observatarum historia*, pág. 401. Citado por LÓPEZ PIÑERO, José María y LÓPEZ TERRADA, María Luz, op. cit., pág. 84.

huertos, las pérgolas y, sembrado en vasos de barro, las ventanas y portales». Precisamente de esta forma, en una hermosa maceta junto a pensamientos (*Viola tricolor* L.), las representó Tomás Yepes en el bodegón de la *Menil Collection*, de Houston. La capuchina también formó parte del repertorio habitual de Juan de Arellano y puede identificarse en algunos floreros de Pedro de Campobón y Francisco Pérez Sierra (1627-1709)²⁷. La literatura de la época reflejó igualmente la temprana presencia de la capuchina en los jardines españoles. Bajo el nombre de mastranzo alude a ella Lope de Vega en un fragmento de *El peregrino en su patria*: «Llegó el animoso mancebo a unas adelfas, juncias y mastranzos, que la frescura de un arolo ensorbecía».

Otra de las especies americanas identificada en la pintura barroca española es el nardo (*Polianthes tuberosa* L.), conocido también como tuberosa, jácinto oriental y vara de Jesé. Hernández, el primero en describirla, la llamó *omioxochitl* o flor de hueso, considerándola «una especie de narciso desconocido en el Viejo Mundo». Informó también que sus flores, utilizadas para hacer ramilletes y perfumes, tienen «un olor parecido al de las azucenas de nuestra tierra, por lo que algunos la llaman azucenas de Indias». Parece interesante destacar que los pintores españoles no siempre representaron esta especie americana del mismo modo. Las flores simples del nardo en forma de embudo y con seis pétalos abiertos aparecen, por ejemplo, en el *Bodegón con escritorio* atribuido a Juan de Espinosa y en las composiciones de Pedro de Campobón, Tomás Yepes y en los primeros lienzos de Juan Arellano. Sin embargo, este último artista las sustituyó en sus obras de madurez por flores dobles, más vistosas, muy similares a las que incluían en sus composiciones los pintores italianos del momento, como Paolo Porpora (1617-1670) o Giuseppe Recco (1634-1695). La temprana difusión de las especies americanas antes mencionadas y su aprecio como plantas ornamentales explica su presencia en las composiciones florales de toda Europa desde la primera mitad del siglo XVII. El nardo, sin embargo, constituye una excepción. Esta

especie, tempranamente representada en la pintura española e italiana, no aparece en los floreros coetáneos de los países septentrionales, pues las bajas temperaturas impidieron su multiplicación²⁸.

Hasta el momento se han ido destacando las noticias descriptivas que nos informan de la temprana difusión de algunas especies americanas en los jardines españoles. Sin embargo, también puede resultar interesante hacer alguna alusión al proceso de integración de las plantas del Nuevo Mundo en las tradiciones y patrones de carácter simbólico de la cultura de la época. En este sentido resulta especialmente interesante el caso de la pasionaria, una de las flores más singulares que llegaron a España desde América durante el siglo XVI. Entre las especies más conocidas y tempranamente difundidas de pasionaria se encuentra la *Passiflora caerulea* L., que actualmente crece en glorietas, muros y jardines de toda Europa. Es la especie representada, entre otros, por el valenciano Tomás Yepes. Gracias a los comentarios de Monardes, sabemos que en 1580, la pasionaria o «flor de la granadilla» era ya cultivada en Sevilla. Diez años después, Acosta destacó lo que se convertiría en la principal característica de esta planta: «la flor de la Granadilla es tenuta por cosa notable: dicen, que tiene las insignias de la Pasión, y que se hallan en ella los clavos, y la columna, y los açotes, y la corona de Espinas, y las llagas: y no les falta alguna razón, aunque para figurar todo lo dicho, es menester algo de piedad, que ayude a parecer aquello: pero mucho está muy espresso, y la vista así es bella»²⁹. La planta también fue descrita por Hernández, que se refirió a ella como «la hierba que da la llamada por los españoles granadilla». Este autor explicó que «nace en tierra de los peruanos una hierba voluble y hederácea, que da flor parecida a una rosa blanca pero en cuyas hojas pueden verse las figuras y señales de los instrumentos de la Pasión de Cristo». La utilización de la granadilla como símbolo de la Pasión de Cristo se difundió a

²⁷ Las capuchinas aparecen, por ejemplo en el *Jarrón con flores* de Francisco Pérez Sierra que se conserva el Palacio Real, de Madrid.

²⁸ Como explican los hermanos BOUTELOU, Claudio y Esteban, *Tratado de las flores: en que se explica el método de cultivar las que sirven para adorno de los jardines*, Madrid, en la imprenta Villalpado, 1804, pág. 94, a principios del siglo XIX el nardo seguía siendo exportado desde Italia o sur de Francia a los países del norte de Europa e Inglaterra, donde era una especie muy apreciada.

²⁹ ACOSTA, José de, *op. cit.*, IV, pág. 27.



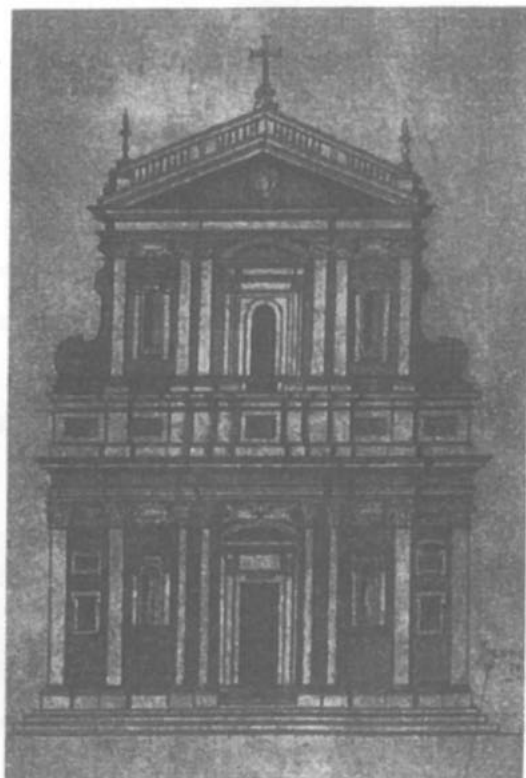
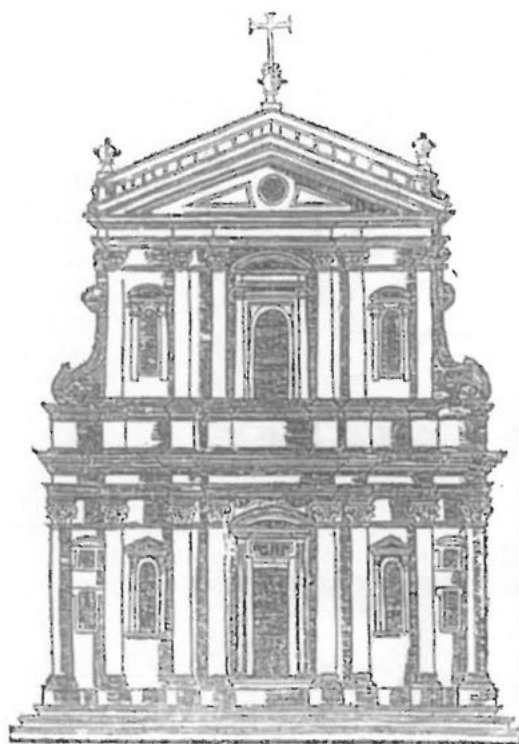
2.—Bartolomé Esteban Murillo (ca. 1617-1682), Detalle de *La cocina de los ángeles*, París, Museo del Louvre.



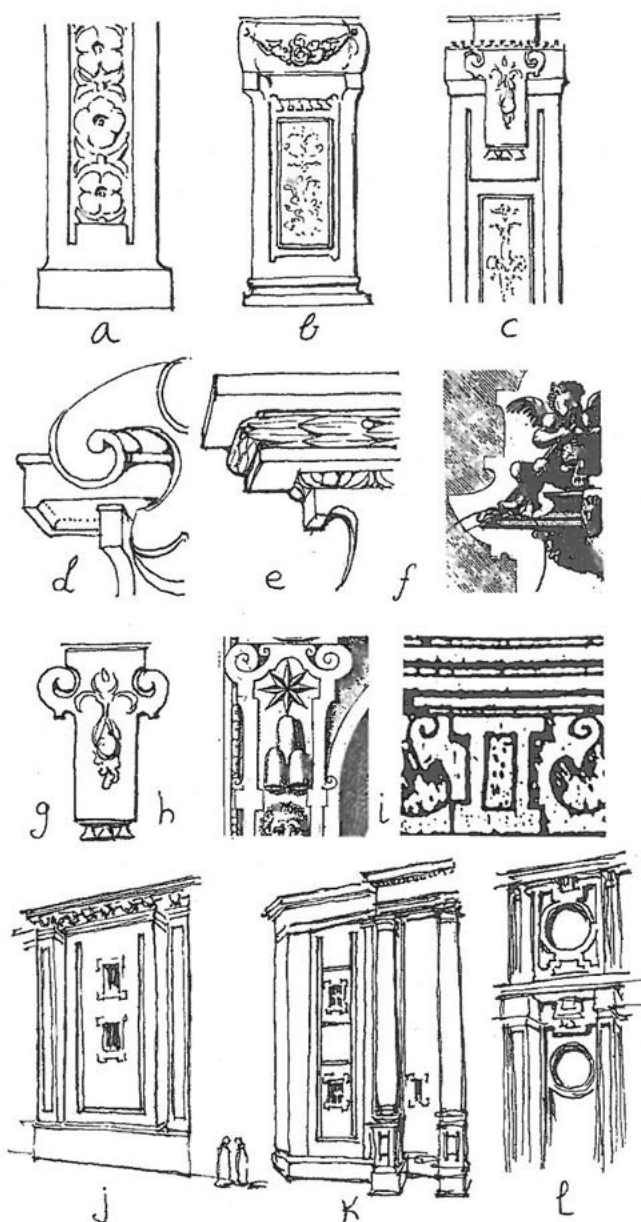
3.—Girasol (*Helianthus annuus* L.). Detalle del *Florero* de Tomás Yepes (ca. 1600-1674). Madrid, colección Naseiro.



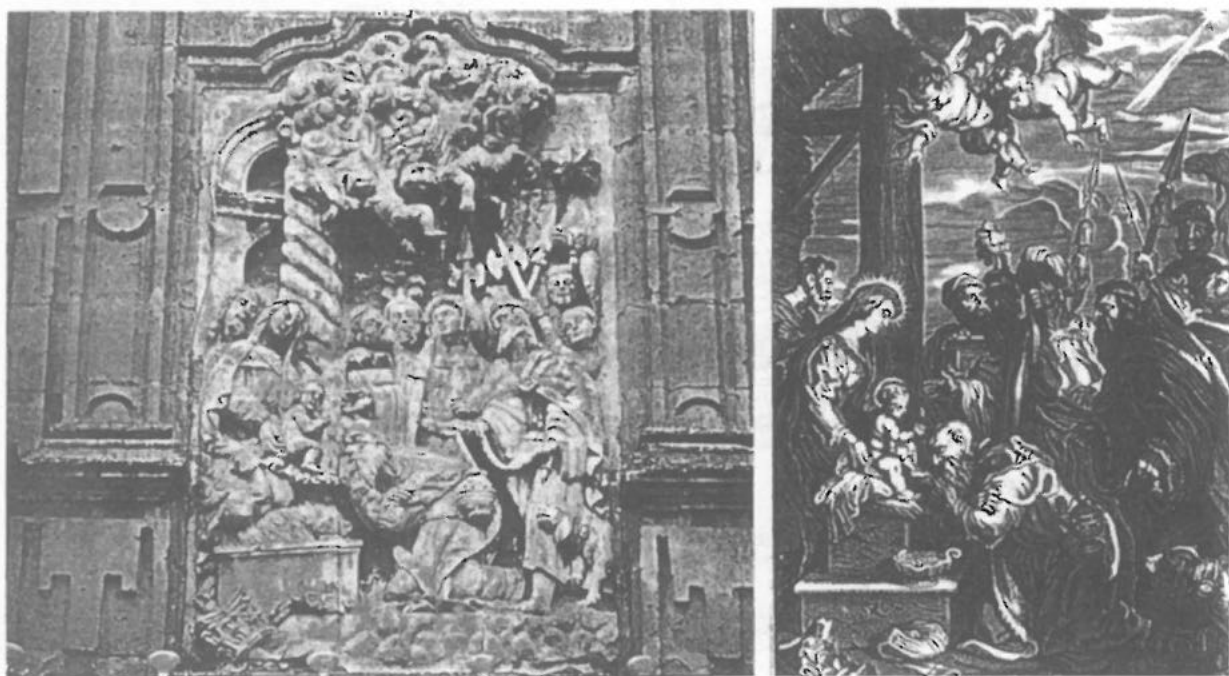
4.—*Jarrón de cristal* de Antonio Ponce (1608-1677), con claveles de Indias (*Tagetes erecta* L.). Colección particular.



2.—Fachada de Santa Susana, Roma. Izquierda: grabado en Fray L. de San Nicolás.
Derecha: grabado de G. Maggi.



3.—El rincón de caja en Cano y seguidores; a, b y c: en el retablo de Santa Clara de Sevilla; d y e: goterones en el mismo retablo; e, goterón en C. Floris; g: guardamalleta orejada en el mismo retablo; h: guardamalleta en G. Guerra; i: guardamalleta en G. Krammer; j: fachada del Sagrario de Granada; k: fachada de San Francisco de Santiago; l: fachada de la catedral de Granada.



6.—Adoración de los Magos. Izquierda: fachada de la catedral de Morelia.
Derecha: Missale Romanum 1651.

Platería mexicana en la parroquia de San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS

INTRODUCCIÓN

En la iglesia de San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón (Guipúzcoa), se conserva un interesante juego de piezas mexicanas de estilo neoclásico, compuesto por tres cálices, dos palmatorias y una custodia, que legó en 1855-1856 a dicha parroquia Don Juan Antonio de Beiztegui y Arrozpide, indiano enriquecido en México e hijo nativo de esa villa.

El enriquecimiento en tierras americanas era algo a lo que todo emigrante aspiraba, bien mediante los negocios o bien mediante el desarrollo de brillantes carreras, tanto políticas como militares. Este enriquecimiento se veía reflejado en el envío, por parte de estas personas, de una serie de legados a las parroquias de sus pueblos de origen, así como a santuarios de su devoción, envíos que se producen ya desde el S.XVI. Y es dentro de esta corriente de donaciones de piezas de plata por parte de emigrantes enriquecidos en América donde podemos enmarcar este legado de la parroquia de Arrasate-Mondragón que nos ocupa.

Sin embargo, esta donación realizada en 1855-1856 no va ser la primera muestra de munificencia indiana que va a recibir la parroquia de Arrasate-Mondragón, ya que en la misma parroquia se conserva un cáliz datado a principios del S.XVII, con una inscripción de donación tardía, de 1630, y que presenta la marca de México compuesta por una cabeza viril de perfil izquierdo sobre una M, todo ello entre columnas coronadas¹.

Así mismo hay que señalar como, al contrario

de lo que ocurre en otras iglesias de la provincia, la parroquia de San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón es una de las pocas parroquias guipuzcoanas que han podido salvaguardar su rico patrimonio de las guerras y confiscaciones que, desde fines del S. XVIII y a lo largo del S. XIX, han acabado con el patrimonio del resto de parroquias guipuzcoanas, salvaguarda imprescindible para el conocimiento de los legados americanos a dichas parroquias.

EL MECENAZGO DE JUAN ANTONIO DE BEIZTEGUI Y ARROZPIDE

Pocos datos tenemos de este personaje, que habría pasado desapercibido en la historia de no haber sido por el rico legado que dejó a la parroquia de su pueblo natal.

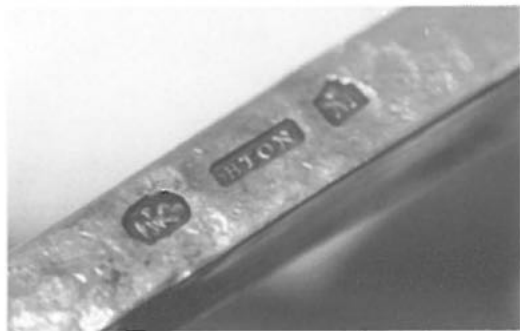
Nacido en 1778 en Arrasate-Mondragón, hijo de Ignacio de Beiztegui y de Rosa de Arrozpide, fue bautizado en la parroquia de San Juan Bautista el 24 de junio de 1778². Poco más sabemos de él, excepto que como tantos otros emigró a América en busca de fortuna, objetivo que consiguió,

¹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «Platería hispanoamericana en el País Vasco», en *Los Vascos y América. Ideas, hechos y hombres*, Madrid, 1990, pág. 109.

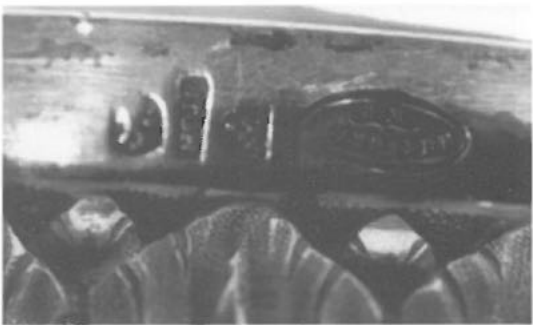
² Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (AHDSS). Arrasate-Mondragón: Libro de bautismos, M. 367.



5.—Palmatoria. San Sebastián. Museo Diocesano.



6 a.—Marcas de los Cálices y las Palmatorias (Águila, BTON y O/M).



6 b.—Marcas de la Custodia (Águila, BTON, O/M y J.M./Larralde).

El legado indiano de la familia Pereira de Castro en las Islas Canarias, durante el siglo XVII

CONSTANZA NEGRÍN DELGADO

El fundador de la rama menor de esta Casa en Tenerife fue don Diego Pereira de Castro, hijo de don Antonio Pereira y de doña Gracia de Onís, vecinos de la villa de Allariz (Orense), donde había nacido.

Dicho personaje —próspero mercader, al parecer, de ascendencia judeo-portuguesa por línea materna— se acercó en las primeras décadas del siglo XVII en la isla, donde desempeñaría importantes cargos, entre ellos los de capitán de milicias, regidor perpetuo de Tenerife y fiel ejecutor¹, además de destacarse por el amplio programa de dotaciones eclesiales desarrollado en el ámbito insular, erigiendo capillas e incluso establecimientos conventuales².

Allí, contraería matrimonio en 1622 con doña

Juana Fernández de Ocampo y Guerra, entroncando con esta ilustre familia también de origen gallego, que le garantizaría el rápido ascenso en la sociedad tinerfeña de la época³.

En el mismo año, compraría la Hacienda del valle de Benijo, en Anaga, destinada a la explotación vitícola, que entonces propiciaba el auge alcanzado por los caldos isleños en el comercio con Inglaterra, el Norte de Europa y las Indias Occidentales⁴.

Desde ese momento, su personalidad quedaría ligada a la comarca de Anaga, donde fue alcalde de Taganana en 1631⁵ y apadrinó bautizos y matrimonios en su feligresía⁶, dejando en ella la estela de su patrocinio artístico, a pesar de tener propiedades e intereses económicos en otras zonas de la isla.

En efecto, de 1630 data la fundación de una er-

¹ FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco, *Nobiliario de Canarias*, J. Régulo (ed.), t. II, La Laguna de Tenerife, 1954, págs. 271-276, 301-302; GUIMERÁ RAVINA, Agustín, «La Hacienda de Las Palmas de Anaga (Tenerife)», en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, t. I, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1982, págs. 473-474.

² En 1662, don Diego Pereira de Castro funda el convento agustino de San Sebastián, de Tacoronte (Tenerife), en compañía de su sobrino y yerno don Tomás Pereira de Castro Ayala, que donaría la escultura del Cristo de Tacoronte. Véanse FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco, *op. cit.*, págs. 279 y 301; GUIMERÁ RAVINA, Agustín, *op. cit.*, pág. 475; BONNET SUÁREZ, Sergio, «Tacoronte y sus templos (Apuntes para su historia)», *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, año V, núm. 11, julio-septiembre 1944, págs. 34-38 y 44-45; TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro, *Riqueza artística de los templos de Tenerife, su historia y fiestas*, Santa Cruz de Tenerife, 1966-1967, págs. 99-102.

³ Véase nota 1; FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco, *op. cit.*, págs. 302-307.

⁴ GUIMERÁ RAVINA, Agustín, *op. cit.*, págs. 473-474.

⁵ ROSA OLIVERA, Leopoldo de la, *Catálogo del Archivo Municipal de La Laguna (Sucesor del antiguo Cabildo de Tenerife)*, La Laguna-Tenerife, Publicado en «Revista de Historia», 1944-1960, Libro de fianzas de lonjas, ventas, escrituras de venta, licencias de madera, donativos, etc., ante Salvador Fernández de Villarreal, 1630-1652, f. 55r. [pág. 99].

⁶ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES DE TAGANANA (Santa Cruz de Tenerife) (APT, en adelante), *Libro de Bautismos y Matrimonios I*, Bautismos (1540-1629), 7 agosto 1623. Bautismo de María, hija de Sebastián Álvarez y Morera, f. 45v.; Matrimonios (1567-1628), 11 julio 1622. Matrimonio de Adrián de Acosta Venavides y María de Jesús, f. 8r.



3.—Virrey don Fernando Lencastre Noroña y Silva, duque de Linares,
Atribuido a Francisco Martínez, hacia 1711-1716,
Museo de Historia Nacional de México, México.

plo, según se desprende de las cuentas rendidas por los mayordomos de la referida Hermandad José de Sosa y Bernardo Rodríguez de Vera al visitador don Luis Manrique Trujillo de Vergara, en el bienio de 1712-1713, en las cuales se les cargaba una partida de «setenta rreales en que fue apreciado un cajonsito de carey con unas chapitas de plata que vendieron, y en dicha canttidad fue apreçiado por Gaspar Sánchez, Maestro de platero»³⁴ —quizás artífice del proyectado ostensorio, hacia 1714-1715³⁵.

Este tipo de arquetas para guardar el Santísimo Sacramento, de las que aún existen bastantes ejemplares repartidos por toda la geografía peninsular —p.e., la del convento jerónimo de Morón de la Frontera (Sevilla), la de la parroquia de Santoyo (Palencia) o la de la iglesia de Santa María la Mayor de Ledesma (Salamanca)—, se prodigaron especialmente desde la segunda mitad del siglo XVI en los obradores del Virreinato de Nueva España³⁶, lugar donde el donante terminaría estableciendo su residencia, al menos, a raíz de su tercer matrimonio —como ya se ha indicado—.

Por fortuna, no corrió la misma suerte el espécimen de análogas características y procedencia virreinal, que el doctor don Juan Agustín Naranjo

y Nieto enviara en 1760 desde Caracas (Venezuela) a su parroquia bautismal de San Lorenzo, en Las Palmas de Gran Canaria³⁷, pasando a engrosar ese sugestivo repertorio de las artes suntuarias coloniales en territorio insular.

Para concluir, cabe reseñar dos importantes donaciones realizadas por su hermano, el precitado capitán don Diego Pereira de Ocampo y Castro, fuera del ámbito de la comarca de Anaga, que había sido testigo de su probada magnanimidad.

La primera, sería la de una custodia de plata al Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves, de Santa Cruz de La Palma, dada la arraigada tradición familiar a esta advocación mariana —también titular del templo de Taganana— y los contactos mantenidos con esa isla —allí había dispuesto su primer testamento el 23 de abril de 1660, ante el escribano Andrés de Chaves, porque se aprestaba a embarcar hacia América³⁸—, pues, el 7 de agosto de 1659, declaraba que «por quanto a su debosión a mandado haçer y con efeto está hecha vna custodia de plata y en ella está puesto el nombre del otorgante para que ésta sea para la ygleçia de Nuestra Señora de las Nieves, que oy es curatto, y dicha custodia se a hecho a costa del otorgante y ací la manda en limosna a la dicha ygleçia por no auer otra en ella, sin que se pueda uender, aunque se diga ques para con ella y su valor aserse otra o otras cosas menesterosas en la dicha ygleçia, y en caso de ello la pidan las monjas del conuento de Santa Águeda destta ciudad, y les hase donación de ella para el cultto diuino de la dicha ygleçia»³⁹.

Ahora bien, la pérdida de tal obra impide su adscripción estilística a los talleres novohispanos, a los que el aludido donante recurriera en otras ocasiones —como ya se ha apuntado anteriormente—,

³⁴ *Ibidem*, 1 octubre 1712-13 junio 1713. Cuentas rendidas por dichos mayordomos, Cargo, P. 5, f. 72r. La venta de esta pieza quizá se produjera porque no estaba siendo utilizada para fines litúrgicos, según refiriera el propio beneficiado de la parroquia de Taganana don Baltasar Cardoso de Armas, en 1693, al anotar lo siguiente: «Un cofresito de la cofradía del Santísimo de carel (*sic*) y chapas de plata lo llevaron para echar el dinero del monte de piedad y lo firmé = Armas (*rúbrica*)» (Véase APT, *Libro del Pósito Pío*, f. 33r.).

³⁵ NEGRÍN DELGADO, Constanza, «Las custodias de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Nieves de Taganana (Santa Cruz de Tenerife)», *Estudios Canarios* (Anuario del Instituto de Estudios Canarios), La Laguna-Tenerife, t. XL, [1995] 1996, págs. 29-32, fig. 1, pág. 37.

³⁶ Véanse SANZ SERRANO, M.^a Jesús, «La orfebrería en la América española», en *I Jornadas de Andalucía y América*, t. II, La Rábida, Universidad Hispanoamericana de Santa María de la Rábida, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Excma. Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, Real Sociedad Colombina Onubense, 1981, pág. 303, fig. 14; ESTERAS MARTÍN, Cristina, «Notas para la historia de la platería de Castilla, Portugal y México. Siglos XVI y XVII», en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*, Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (11-13 mayo 1989), Valladolid, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, Sociedad Estatal para la ejecución de programas del V Centenario, 1990, pág. 96, fig. pág. 100.

³⁷ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *Orfebrería de Canarias*, Madrid, C.S.I.C., Instituto «Diego Velázquez», 1955, págs. 27 y 204-205, lám. XLIV, fig. 74; DUARTE, C.F., *El arte de la platería en Venezuela*, Caracas, 1988, págs. 213-214; HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes (coord.), *op. cit.*, págs. 186-187, figs. págs. 24 y 187; PÉREZ MORERA, Jesús, «Platería en Canarias (siglos XV-XIX)» (en prensa).

³⁸ CIORANESCU, Alejandro, *op. cit.*, pág. 633.

³⁹ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES (Santa Cruz de La Palma), *Legajo de Papeles Varios*, s.f. Dato facilitado por el profesor don Jesús Pérez Morera, a quien quiero testimoniar desde aquí mi agradecimiento.

o, por el contrario, a la nada despreciable orfebrería canaria de la época.

Y, la segunda de ellas, se efectuaría pocos años antes de su muerte, cuando en 1691 regala, junto con su esposa, «dos quadros de cuerpos entteros, el vno Vera efigies de Nuestro Padre San Francisco y el otro Santta Rossa de Bitteruo», al antiguo convento franciscano de San Miguel de las Victorias, de La Laguna⁴⁰.

No han de extrañar los vínculos existentes con este cenobio, pues su tío, el referido don Francisco de la Coba Ocampo, había sido uno de los treinta y tres miembros de esclarecido linaje —conforme estipulaban sus Estatutos— que fundaron la Venerable Esclavitud del Santísimo Cristo de La Laguna, en 1659⁴¹.

Sin contar con que el propio benefactor había erigido a sus expensas una capilla dedicada a San Antonio, en el claustro del citado convento, de la cual era patrono y donde mandaba enterrarse cuando ocurriera su óbito, señalándole «un tributo para que su rédito en cada un año se gaste en la fiesta, missa, sermón y prosesión, en la conformidad que hasta aquí se ha hecho, además de aplicar la cantidad de rreales que bastare para que se dore el rretablo que está en dicha capilla, que io mandé a hazer a mi costa, para que esté con más adornos y lucimiento el culto diuino de cuio sitio», según se desprende de la redacción de sus últimas voluntades⁴².

Igual resolución tomaría su esposa doña Margarita de Bustamante y Béthencourt, quien a la hora de suscribir sus disposiciones testamentarias el 19 de mayo de 1719, en la escribanía de Salva-

dor Bello Palenzuela, ordenaba también ser «sepultada en el conuento de la orden del mismo seráfico Padre San Francisco, en la uóueda que está en la capilla de San Antonio, y en que está enterrado el dicho mi marido, la qual fabricó y hizo a su costa»⁴³.

De la ubicación de los dos lienzos en el templo conventual da noticias el inventario formado en 1835 a causa de la desamortización, pues en él se consignaba que «al lado del Evangelio hay otro altar con un cuadro grande de la imagen de Santa Rosa, un mantel, dos candeleros de metal y una crusita pequeña de madera y al pie de la Iglesia en su testero un cuadro de dos varas de alto y guarnición negra con la imagen de San Francisco»⁴⁴.

En la actualidad, se conservan ambas pinturas en el lugar para el que fueran originariamente destinadas, pues el cuadro de Santa Rosa de Viterbo se halla colgado en la pared del lado de la Epístola del hoy Real Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna y el de San Francisco de Asís ocupa una dependencia anexa, reservada a su Esclavitud.

El análisis estilístico de dichos óleos, donde las figuras titulares —de carnaciones nacaradas, con ligeros toques sonrosados en las mejillas, contrastando con la tonalidad oscura de los sobrios hábitos de la orden seráfica— se recortan con majestuosa verticalidad sobre un fondo neutro, remite a la producción pictórica novohispana del Seiscientos correspondiente a temas hagiográficos y retratos de religiosos profesos, en la que puede rastrearse la influencia de los modelos de Zurbarán exportados desde la Metrópoli.

Numerosos ejemplos podrían avalar tal hipótesis, baste cotejar el cuadro de Santa Rosa de Viterbo (fig. 3) con los de Santa Coleta (núm. cat. PI/0471), Santa Teresa de Ávila (núm. cat. PI/0490)⁴⁵ y Sor Martina María (núm. cat. PI/0678) del Mu-

⁴⁰ AHPT, Sección Conventos, Legajo C-105-1, núm. 1947, 1 octubre 1691, La Laguna. Inventario del convento hecho por el P. fray Clemente de Miranda, Predicador Jubilado, Exdefinidor y Guardián de dicho convento, para la congregación capitular que se ha de celebrar en el convento de Santa Lucía de Los Realejos, el 13 del mismo, presidiéndola el R.P. fray Francisco Yañes, Lector Jubilado y Ministro Provincial de esta Provincia de San Diego de Canaria, «Aumentos de mi tiempo. Sachristía», f. 139v.

⁴¹ BONNET Y REVERÓN, Buenaventura, *El Santísimo Cristo de La Laguna y su culto*, J. Régulo (ed.), Santa Cruz de La Palma, 1952, págs. 141-147.

⁴² AHPT, Sección Protocolos Notariales, Escribanía de Gaspar Manuel. La Laguna. 1695-1696, Protocolo núm. 1479, 12 enero 1696, San Cristóbal de La Laguna. Testamento cit., ff. 408v. y 425r.-427r.

⁴³ Ídem, Sección Protocolos Notariales, Escribanía de Salvador Bello Palenzuela. La Laguna. 1718-1720, Protocolo núm. 855, 19 mayo 1719, San Cristóbal de La Laguna. Testamento de doña Margarita de Bustamante, viuda del capitán don Diego Pereyra de Ocampo e hija de don Francisco de Bustamante y de doña María de Ayala y Vetancourt, ff. 127v.-128r.

⁴⁴ Ídem, Sección Conventos, Legajo C-116-12, núm. 2122, 3 diciembre 1835, La Laguna. Inventario del convento franciscano de San Miguel de las Victorias, de La Laguna, «Yglesia», f. 3r.

⁴⁵ ALARCÓN CEDILLO, Roberto y GARCÍA DE TOXQUI, María del Rosario (coord.), *op. cit.*, págs. 216 y 226, respectivamente.

seo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (México) ⁴⁶, aunque daten del siglo XVIII.

Otro tanto cabría decir del lienzo de San Fran-

⁴⁶ ALARCÓN, Roberto; ALONSO, Armida y GARCÍA DE TOXQUI, María del Rosario (coord.), *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, t. III (2.ª parte), Tepotzotlán (México), Américo Arte Editores, S.A. de C.V., 1996, 1.ª ed., pág. 151.

cisco de Asís —también de grandes dimensiones—, pero constriñiéndolo a las peculiaridades específicas de una representación masculina y a las lógicas variantes del distinto asunto plasmado.

En definitiva, las aportaciones artísticas de la familia aquí estudiada fueron relevantes en el panorama insular del Seiscientos, contribuyendo a estrechar aún más los lazos existentes entre las tierras del Nuevo Mundo y el archipiélago canario, por aquel entonces paso obligado en la ruta hacia las Indias Occidentales.



1.—Escultura de Nuestra Señora de la Concepción. *Virreinato de Nueva España. Tercer cuarto del siglo XVII.*
Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves. Taganana (Santa Cruz de Tenerife).



2.—Escultura de Nuestra Señora de la Concepción. *Virreinato de Nueva España. Tercer cuarto del siglo XVII.*
Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves. Taganana (Santa Cruz de Tenerife).



3.—Cuadro de Santa Rosa de Viterbo. *México. Finales del siglo XVII*. Real Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna. La Laguna (Tenerife).

El revestimiento de yeserías en las iglesias poblanas (México) y el juego de un espacio ilusorio

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

Durante algún tiempo preocupó el problema de la ausencia, en las iglesias y edificios seiscentistas de España, Portugal e Iberoamérica, de volúmenes y espacios articulados a la manera de Bernini, Borromini, Cortona, en Roma, y de Guarini y Vittone en el Piamonte. La inmovilidad de los muros y estructuras tirados a cordel en línea recta y cruzándose en ángulos ortogonales produjo un tipo de templos en que la reiterativa repetición de plantas y alzados no cedió casi nunca a creaciones originales que se salieran de los carriles establecidos. Algún estudioso llegó a la conclusión de que no había existido en la América Latina una arquitectura genuinamente barroca sin un pseudobarroco de dicción netamente provinciana que se desfogó por el camino de lo ornamental, es decir algo no sustantivo sino meramente adjetivo a la propia arquitectura¹.

Sin embargo un posicionamiento tan dogmático surgiría —como ya señaló G. Kubler— de la reluctancia de algunos historiadores del arte a aceptar la realidad de que la arquitectura de formas ondulantes estuvo limitada durante el siglo XVII a la Italia central y del norte. Por todos los demás si-

tios, el sur de Italia, Francia, Alemania, los Países Bajos, Inglaterra y Escandinavia las formas del barroco romano no fueron aceptadas hasta el siglo XVIII y entonces sólo en adaptaciones acomodadas a las condiciones de cada país. La Europa seiscentista, excepto Italia —y no toda ella— prefirió, como España, Portugal y Latinoamérica los edificios tradicionales de planta rectilínea y alzado ortogonal².

Efectivamente el mundo iberoamericano intentó crear, dentro de unas estructuras tradicionales, un discurso persuasivo, una retórica de la imagen como recurso publicitario y de propaganda al servicio de la religión que comportaba el uso y el incremento paulatino de la decoración plástica. El revestimiento ornamental, sobre todo el de los interiores, establecía, por otra parte, como advirtió sagazmente P. Portoghesi, una dialéctica entre el fondo, es decir el organismo constructivo compuesto de bloques estereométricos simples, y la figura los episodios plástico-decorativos en los cuales se concentraba la búsqueda de la caracterización del edificio. De esta contradicción entre fondo y superficie surgía una suerte de espacialidad singular, pulsante y oscilante, en que se contraponían el vacío y el lleno, lo simple y lo complejo, como fases

¹ GASPARINI, Graziano, «Significado de la arquitectura barroca en Hispanoamérica», *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, núm. 4, 1964, págs. 5-25; *Íd.* «La arquitectura barroca americana: una persuasiva retórica provincial», *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*, Instituto Italo Latino Americano, Roma, 1984, I, págs. 387-398.

² KUBLER, George, «Non Iberian European Contributions to Latin American Colonial Architecture», *Studies in Ancient American and European Art. The collected Essays of G. Kubler*, edited by Thomas F. Reese, Yale University Press, New Haven-Londres 1984, págs. 81-87.

alternantes de contracción y dilatación, surgiendo de esta manera la impresión de movimiento³. Las iluminantes ideas de Portuguesi son las que me han impulsado a presentar un grupo de iglesias de las regiones de Puebla, Oaxaca y Tlaxcala en México, las cuales, en razón de sus fascinantes recubrimientos de estucos dorados y policromados, se ofrecen como ejemplares paradigmáticos de un juego ilusorio —y por consiguiente muy barroco— del espacio. Sus estructuras son de planta de cruz latina, muros rectilíneos cubiertos por bóvedas vaídas o de cañón, crucero ortogonal dominado por una cúpula octogonal y capilla mayor terminada en plano. Sin embargo el revestimiento de yeserías y estucos que tapiza las paredes, las bóvedas, las cúpulas y los ábsides, con sus molduras y perfiles de diferente dirección y profundidad que unas veces aprisionan la luz, creando penumbras, otras la refractan, ocasionando reflejos, hace que nuestra percepción del espacio se modifique y lo sintamos ilusoriamente no como algo inerte y fijo sino latiendo y oscilando y moviéndose sin pausa.

Pero no se trata, pienso, tanto en la mentalidad de los artistas como en la de los comitentes, de un juego ilusorio por sí mismo sino supeditado a cumplir una finalidad: la de incrementar la devoción religiosa hasta conducirla, en lo posible, al nivel del éxtasis. No era necesario que los simples fieles que asistían a los cultos en estas verdaderas «cuevas» doradas entendiesen los profundos conceptos teológicos, las alegorías y los símbolos que los iconógrafos de oficio habían dispuesto en los ciclos figurativos de los estucos; bastaba que, mediante la riqueza decorativa y el deslumbramiento de los reflejos de los oros y policromías se crease una atmósfera de maravilla en la que mediante el estímulo de lo sensitivo, la persona se viese sobrecogida y envuelta por el halo de lo numinoso y sagrado. La maravilla se transformaba en metáfora de lo divino, pues lo divino era percibido, tanto a nivel individual como colectivo, como antiexperiencia de lo cotidiano. De ahí, como veremos enseñada, la apelación continua de los predicadores y cronistas que describían los estucos y yeserías de las iglesias y capillas a las exclamaciones de mara-

villa y estupor que estas decoraciones desataban en los espectadores.

Por otra parte las yeserías y estucos no corresponden a una dicción provinciana y dialectal sino culta y erudita ya que eran el resultado de la reelaboración y síntesis de motivos en que se amalgamaban culturas tan antiguas como la musulmana, la gótica y la renacentista. En contados casos pueden ser de carácter más popular y artesanal, dependiendo de la cualificación profesional y de la habilidad de los artífices, pero nunca la yesería y el estuco, en cuanto tales, han de clasificarse en la categoría inferior de lo folclórico y popular. Tampoco se debe afirmar que fueron un instrumento para obtener efectos brillantes a costo muy reducido⁴. Es posible que su base material, la argamasa de yeso o estuco, fuera barata, pero su elaboración por una mano de obra muy especializada no lo debía de ser en absoluto. Y eso aun cuando las planchas de yeso se elaborasen en serie de una manera casi industrial a base de moldes y vaciados, que no debió de ser la técnica seguida habitualmente. Lo ordinario fue que cada pieza se tallase y esculpiese individualmente, fijándolas luego y ensamblándolas entre sí para formar conjuntos. A ello habría que sumar —como en los retablos— la labor de los batihojas, doradores y estofadores que fileteaban de oro los bordes de las molduras y policromaban con vivos colores los fondos y figuras, tarea que encarecía extraordinariamente su precio⁵.

En los orígenes de las yeserías del núcleo de Puebla de los Ángeles se han querido rastrear motivos ornamentales procedentes —como se dijo— del ámbito musulmán (arabescos), del renacimiento

⁴ TOUSSAINT, Manuel, *Arte Colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F. 1948, 3.ª ed., 1974, págs. 107-109; ANGULO INÍGUEZ, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Salvat, Barcelona 1950, II, págs. 32-41; BERCHEZ GÓMEZ, Joaquín, *Arquitectura Mexicana de los siglos XVII y XVIII*, Azabache, México D.F. 1992, págs. 53-75.

⁵ El tema de las yeserías y estucos no ha recibido excesiva atención en la historiografía artística española e hispanoamericana. Dos libros útiles para su comprensión han sido editados últimamente: ROMERO, Ramón, CHECA, Fernando y otros, *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Ministerio de Cultura, Madrid 1997; GARATE ROJAS, Ignacio, *Arte de los Yesos. Yeserías y Estucos*, Instituto Español de Arquitectura, Universidad de Alcalá, Madrid 2000.

³ PORTOGHESI, Paolo, «Il contributo americano allo sviluppo dell'architettura barocca», *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*, op. cit., I, págs. 275-283.

italiano (tarjas, cartelas, óvalos heráldicos enmarcados por volutas) y del manierismo nórdico (lazos, entrelazos, enrollamientos, claverías y elementos baciliformes). La técnica de los revestimientos decorativos debió llegar a Puebla a través de Sevilla, pues se tiene noticia de que ya en 1588 se enviaron a la Nueva España desde allí unas cuartillas o dibujos de yeserías⁶. Es probable que éstos reflejasen todavía el tipo de decoración de cintas de poco relieve formando casetones hexagonales, octogonales, en forma de cruz, etc., que divulgó S. Serlio en su IV libro y que, en cierta manera, reprodujo o reelaboró fray Lorenzo de San Nicolás en su *Arte y uso de Arquitectura* de 1633. Sin embargo para la segunda década del siglo XVII este género de decoración de bóvedas —usado, por ejemplo, en las catedrales de México y Puebla— se había vuelto arcaizante habiendo dado paso al de cartelas y óvalos enmarcados por volutas en forma de C mayúscula de tipo italianizante, que en la península transalpina se había puesto de moda en el ornato estucado de iglesias y palacios en el último tercio del Quinientos, como lo ha estudiado S. Kummer en la monografía consagrada a las iglesias romanas de finales del XVI⁷. En España el primer ejemplo de este nuevo tipo de decoración se encuentra en la bóveda de la catedral de Córdoba en 1598, que fue estucada por Juan de Ochoa siguiendo seguramente diseños del canónigo y pintor Pablo Céspedes, quien se había formado y había residido muchos años en Roma⁸. En Sevilla son de ese mismo abolengo la decoración de la caja de la escalera del convento de La Merced diseñada por Juan de Oviedo en el primer decenio del XVII y las que dispuso el pintor Francisco de Herrera el Viejo entre 1626-1627 en la iglesia de Buenaventura⁹. En la ciudad de Puebla son también del mis-

mo tipo los relieves de argamasa que decoran la media naranja y un tramo de la bóveda del templo del antiguo colegio de San Ildefonso, fechables entre 1620-1625¹⁰.

En cambio en las yeserías de la iglesia de Santo Domingo, de la misma ciudad, contratadas en 1632 por los maestros yeseros Pedro García Durango y Francisco Gutiérrez de la Torre, a las cartelas y óvalos con volutas se suman ya bandas y roleos procedentes del manierismo nórdico (flamenco y alemán) que comienzan a complicar y densificar la trama ornamental, despojándola de la distribución más ordenada y del ritmo más pausado y equilibrado propios de la ornamentación italiana del alto renacimiento. Desde este momento la decoración de yesos y estucos en Sevilla y en Puebla de los Ángeles empiezan a seguir caminos divergentes: en la primera el influjo de lo italiano sigue predominando aunque con tendencia a hacer más abultados y cartilaginosos los enrollamientos (lo que los alemanes llaman «estilo auricular») —por ejemplo en la bóveda central de Santa María la Blanca, obra de los hermanos Miguel y Pedro de Borja entre 1662-1665—; en la segunda, en Puebla y regiones limítrofes, la incidencia es principalmente de modelos nórdicos conocidos a través de estampas y grabados ornamentales y, sobre todo, de orlas y viñetas de libros¹¹. Recuérdese a este propósito los privilegios concedidos por Felipe II y sus sucesores, para enviar libros a América, a impresores tan decisivos como Plantino y su yerno Moreto, de Amberes, y que la primera imprenta de México fue una sucursal de la sevillana del alemán Johan Cromberg¹². El afán irreprimible de

⁶ GUERRERO LOVILLO, José, «Los maestros yeseros sevillanos del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, 1955, págs. 39-54.

⁷ KUMMER, Stefan, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration in römischen Kirchenraum*, E. Wasmuth, Tübinga 1987, págs. 20 y sigs.

⁸ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Inventario-catálogo histórico-artístico de Córdoba, con notas de José Valverde Madrid*, Publicaciones de la Caja de Ahorro y Monte de Piedad, Córdoba 1982, pág. 60; RUBIO LAPAZ, Jesús, *Pablo de Céspedes y su círculo*, Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada 1993.

⁹ PÉREZ ESCOLANO, Víctor, *Juan de Oviedo y de la Bandera, escultor, arquitecto, ingeniero*, Publicaciones de la Exma. Diputación Provincial, Sevilla 1987, págs. 57-63; *Íd.*, «El Conven-

to de la Merced Calzada de Sevilla», *Homenaje al Profesor Dr. Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Sevilla 1982, págs. 545-562; MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, *La iglesia del Colegio de San Buenaventura (estilo e iconografía)*, Publicaciones de la Exma. Diputación Provincial, Sevilla 1976, págs. 25-30.

¹⁰ TOUSSAINT, Manuel, *Catedral e Iglesias de Puebla*, Porrúa, México D.F. 1954, págs. 181-182.

¹¹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Motivos ornamentales en la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Universidad de Granada, Granada 1977, II, págs. 253-259.

¹² En 1535 Juan Pablos establece la primera imprenta en México como sucursal de la sevillana Cromberger y en 1595 abre tienda Cornelio Adriaen Caesar, natural de Haarlem, quien había trabajado en Amberes con Plantino; cfr. STOLS, Eddy, «Ho-

llenar todas las superficies, sin dejar reposo al ojo, el ritmo trepidante y frenético con que se manejaban los diferentes motivos e ingredientes, la diversidad de escala y de relieve de las molduras y perfiles junto, claro está, con los fileteados de oro y la brillantez de la policromía producían el efecto de transformar el espacio rígido e inerte configurado por la estructura muraria en un nuevo espacio rebosante de vitalidad y dinamismo.

El ejemplar más sobresaliente de este nuevo estilo decorativo, que comenzó a hacerse presente a mediados del Seiscientos, se halla en la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca, ornamentada sin embargo por yeseros poblanos anónimos a partir de 1659¹³. En los riñones y en la cima de la bóveda se encuentran aún recuadros rectangulares y óvalos con volutas enmarcan pinturas a la manera italiana, pero el vínculo de unión entre ellos lo forma una densa red de lazos geométricos de ascendencia flamenca, cuyos referentes podrían ser estampas decorativas de Cornelis Floris, es decir del llamado «grutesco nórdico»¹⁴. Ello es todavía más perceptible en la bóveda vaída del crucero tapizada con una tupida malla de lazos más anchos claveteados o punteados, malla que se sobrepone a otra de cintas más estrechas y de menor relieve cuyas terminaciones tienen forma de pedúnculo, hoja de trébol o pico de cuervo. Bandas, cintas y contracintas vienen a disponerse en forma radial a partir de una macolla central rodeada por arabescos, a la que acompañan en círculo otros cuatro pinjantes satélites. Por los pocos intersticios que deja la tupida red se asoman figuras de pontífices, doctores y santos de la Orden dominicana pintados con vivos colores sobre fondo azul. Pero lo que subyuga no son tanto las figuras cuando el serpear sin pau-

sa ni reposo de los lazos geométricos cuyo efecto óptico podemos comparar en cierta medida con el del actual arte cinético.

Dejando otros ejemplos, como la capilla del Santo Cristo de la parroquial de Tlacolula, asimismo en el estado de Oaxaca, acabada en 1674 —cuyo revestimiento de yeserías es relacionable con el del citado templo de Santo Domingo—, paso a referirme a la obra maestra y más emblemática del estilo, la capilla de la Virgen del Rosario aneja a la iglesia de Santo Domingo en Puebla de los Ángeles. Según J. V. Medel fue edificada entre 1630 y 1650, recibiendo una primera decoración de yeserías por obra de los maestros Pedro García Durango y Juan Bautista Alarcón. De 1650 a 1690 fue redecorada por dos maestros de los que se han transmitido únicamente los nombres, uno llamado maese Pedro y otro maese Johan, este último probablemente flamenco, neerlandés o alemán¹⁵. En efecto Fabienne E. Hellendoorn ha visto en esta redecoración la influencia de modelos genéricos de Virgil Solis, Jost Amman y el monogramista A. F.¹⁶. Poseemos además un magnífico estudio iconográfico, debido a la brillante pluma de Francisco de la Maza, quien sintetizó los conceptos teológicos y las alegorías dictadas por fray Agustín Hernández, el posible autor del programa icónico del recinto y, sobre todo, extractó los distintos sermones que se predicaron en 1690 con motivo de la solemne consagración y dedicación de la capilla¹⁷. Éstos y su minuciosa descripción fueron recogidos en un folleto titulado *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran capilla del Rosario dedicada y aplaudida en el Convento de N. P. S. Domingo de la Ciudad de los Ángeles*.

El título de «Octava Maravilla» puede sonar a hipérbole algo tópica en relación a esta clase de monumentos, pero el propósito de los diferentes padres dominicos que alentaron y fomentaron la riquísima decoración de la capilla fue sin duda la

rizontes Ibéricos y coloniales en el comercio de los Países Bajos en el siglo XVI», en Cristóbal Plantino, un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid, Fundación Carlos de Amberes, Madrid 1995, págs. 54-75.

¹³ CORTÉS, A., *La arquitectura en México: iglesia de Santo Domingo en la ciudad de Oaxaca y capilla del Santo Cristo de Tlacolula*, México D.F. 1966; MULLEN, Robert, *The Architecture and Sculpture of Oaxaca*, Center for Latin American Studies, Arizona State University, Arizona 1975. Según José Gay (*Historia de Oaxaca*, 3.ª ed., Oaxaca 1980, pág. 307), la decoración de yeserías de la nave de Santo Domingo costó la enorme suma de 26.691 pesos.

¹⁴ SCHELE, Sune, *Cornelis Bos and Frans Floris. A Study of the origins of the Netherland Grotesque*, Estocolmo 1965.

¹⁵ MEDELM, M. V., *La capilla del Rosario*, ed. Puebla, Puebla de los Ángeles 1941, pág. 21.

¹⁶ HALLENDOORN, Fabienne Emile, *Influencia del Manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Delft 1981, págs. 31 y sigs.

¹⁷ MAZA, Francisco de la, *La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla*, ed. Altiplano, Puebla de los Ángeles 1971.

de arrancar de los devotos reunidos en ella exclamaciones de estupor y maravilla. El mismo lenguaje con que los predicadores y cronistas describen la arquitectura y ornato del recinto resulta, por su riqueza léxica de epítetos admirativos y superlativos y por su rebuscada elocución llena de tropos, figuras y comparaciones, una paráfrasis literaria de la dicción plástica usada por los artistas en el revestimiento del espacio. Para fray Juan Amphoso la capilla era «como un libro de música por la admirable correspondencia y proporción con que se ajustan a la clave los arcos, a sus propiedades los símbolos, a la acorde variedad de los misterios la mudanza artificiosa de los emblemas, etc.». Fray Diego Gorospe expresa que «la capilla es una primavera fecunda de flores de que brotan rosarios y tarjas frondosas que expresan misteriosos símbolos de sus misterios». El cronista Zenón Zapata, ponderando que la decoración de cada bóveda de capilla es distinta, escribe que «lo más gallardo es la variedad, pues siendo todas en primor iguales, no lo son ni en los símbolos (figuras) ni en los laberintos (adornos de arabescos y entrelazos)». Y en otro pasaje, refiriéndose a las ocho ventanas del tambor de la cúpula, dice que son «luz extraordinaria con que se ilumina este cielo, entrando el sol como en su nido». Sin duda con la palabra «nido» intentaba describir la impresión de superficie rugosa e irregular de la cúpula, cuyos recovecos y anfractuosidades aprisionan la luz produciendo efectos de sombra oscilante o refractándola en deslumbradores destellos. La metáfora de «cueva» o «nido» es aplicable no exclusivamente al ornato de la cúpula sino de la capilla íntegra que otro orador, fray José de Espinosa, denominaba «Potosí de oro» y «Piedra preciosa que se engasta en la arquitectura de esta afrenta de Menfis».

Como indiqué al principio lo que se buscaba —al menos en los simples devotos— no era tanto la compresión del docto y rebuscado programa conceptual e iconográfico en torno a las virtudes y dones de Nuestra Señora, programa preñado de ideas teológicas, figuras, símbolos y alegorías, cuanto sumergir al espectador en una atmósfera de ensueño que embriagaba todos sus sentidos, enajenándolo en un espacio ilusorio contrapuesto y radicalmente distinto al de la vida cotidiana. La experiencia de encontrarse en el cielo en contacto casi físico con lo numinoso y trascendente era otro de los tópicos evocados por los predicadores y cronistas para

describir estos recintos sagrados. Sobre todo cuando se trataba de capillas y santuarios donde se veneraban y recibían culto imágenes de intensa devoción popular, generalmente milagrosas, como en el caso presente de la Virgen del Rosario. Su archicofradía había sido fundada en Puebla en año 1555, antes de que el papa Pío V incrementase su culto y extendiese en 1571 su fiesta a la iglesia universal por creer que a su particular intercesión se había debido la derrota de los turcos en la célebre batalla naval de Lepanto.

Por eso, en lugar del tradicional retablo al fondo de la capilla, se erigió en el centro del crucero, a plomo de la cúpula, un templete o baldaquino que cobijase en su primer cuerpo la venerada imagen de la Virgen del Rosario. Su autor fue Francisco Pinto, siguiendo probablemente el modelo del ciborio eucarístico mandado levantar en la catedral de Puebla por el obispo don Juan Palafox y Mendoza¹⁸. Fray Pedro Gorospe lo conceptuaba como la perla que estaba exigiendo la preciosa concha de la capilla. Su carácter exento permitía a los fieles una mayor aproximación a la imagen así como la posibilidad de circundarlo por todos sus lados, particularmente por detrás a fin de poder besar devotamente la caída del manto, amplio y lujoso, que en los días más solemnes revestía a la sagrada imagen. Como era habitual en esta clase de recintos, la capilla poblana del Rosario tenía un camarín esplendoroso —que desgraciadamente ya no existe— donde se guardaban, además de los exvotos, las joyas, pulseras, collares, sortijas, vestidos y mantos con que se engalanaba la imagen de la Virgen. Sin embargo no estaba situado detrás del ábside la capilla, formando conjunto orgánico con ella —como en el santuario de Ocotlán, según diremos enseguida—, sino a la derecha con entrada por la nave.

Otro ejemplo portentoso de revestimiento de yeserías doradas y policromadas lo ofrece la iglesia de Tonantzintla, poblado indígena cercano a la ciudad de Puebla viniendo por Cholula. Es muy probable que los padres franciscanos de esta última lo-

¹⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación en México durante los siglos XVII-XVIII», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, XLVIII-LI, 1992, págs. 287-308.

calidad hayan querido edificar un templo cristiano sobre el solar donde se rendía culto a la Tonantzin, la palabra en lengua náhuatl con que se designaba genéricamente a las diferentes manifestaciones de la diosa madre de los cultos prehispánicos. De esta manera la Virgen Inmaculada, a quien se dedicó la iglesita, a la vez que desarraigaba el culto pagano a la diosa madrecita, lo suplía y sublimaba con otro de nivel sentimental parecido, pues en adelante estaría dirigido a la Madre de Dios. Por esta razón el sitio debió ser considerado como un lugar especialmente sagrado donde se producía de alguna manera una «Mariofanía», y de ahí seguramente la magnificencia y suntuosidad de las yeserías, estucos y retablos con que fue íntegramente tapizado el espacio interior del pequeño templo.

Desgraciadamente no se han podido documentar fechas ni autores, suponiéndose, cuanto a lo primero, la de 1730 para el comienzo de la construcción de la iglesita, y cuanto a lo segundo la participación de mano de obra indígena. Sin embargo Pedro de Rojas, que ha dedicado al monumento una bella monografía, supone que el conjunto arquitectónico y ornamental que hoy admiramos no surgió de un solo aliento sino que es el producto de diferentes agregaciones temporales. El santuario, según esto, debió construirse durante el siglo XVII como una pequeña nave sin transepto. Más tarde se agregaron los brazos del crucero con la cúpula y el ábside y, por último, se destruyó la portada primitiva para prolongar la nave con un tramo más —el actual coro— y la correspondiente fachada que hoy contemplamos. Todavía en 1897 se terminó de cerrar la bóveda que cubre el coro¹⁹.

Sea de ello lo que fuere y aunque las aplicaciones de estuco procedan de diferentes épocas, se ha conseguido una notable unidad que configura un espacio absolutamente coherente con la finalidad que se tuvo desde el principio: la de abrumar y maravillar a los devotos indígenas suscitando en ellos la sensación de lo misterioso y de lo sagrado, arraigado previamente en ellos en virtud de su sentimiento ancestral de lo ceremonial y religioso. Por otro lado aunque la trama decorativa resulte ya arcaizante por la reiterada repetición de arabescos,

entrelazos y roleos, si bien más abultados y dispuestos de manera más apiñada y compacta que en los ejemplos analizados anteriormente, el indígena podía reconocerse en los integrantes figurativos de la trama, tales como caras de angelotes y canéforas de rostros oliváceos y ojos de azabache, tallos frescos, follajes y frutos de la flora de su entorno, tiernas plumas de sus adornos y colores intensos y chillones en sus vestidos.

La abigarrada decoración se hace más densa y abundante en el crucero, cúpula y ábside, es decir a medida que el espectador se aproxima al retablo mayor donde campeaba en el nicho central la imagen de la Inmaculada-Tonantzin, intensificando la sensación de lo inasible e infranqueable. En el siglo XIX se desgajó la imagen de la Virgen, revestida con telas y mantos pueblerinos, colocándola en un baldaquino antepuesto al retablo. El ejemplo de la capilla del Rosario de Puebla debió ser determinante. Sin embargo este hecho no ha de considerarse como un atentado artístico perpetrado contra el retablo salomónico original. El templete aísla la imagen magnificando así su excelsitud. Además en la hornacina que ocupaba la imagen en el retablo se ha abierto un transparente que ilumina a la Tonantzin por detrás, proyectándola a contraluz. La imagen se muestra así silueteada por un halo de resplandor que acrecienta ilusoriamente su carácter numinoso y santo.

Terminamos este ciclo examinando la decoración del santuario de Ocotlán, próximo a la ciudad de Tlaxcala, objeto de constantes peregrinaciones para orar ante la Virgen allí venerada y una de las obras cumbres del barroco mexicano²⁰. El jesuita Francisco de Florencia, afanado, en virtud de su profundo criollismo, por promocionar las imágenes milagrosas de la Nueva España, escribió las historias de la Virgen de los Remedios, del Santo Cristo de Chalma, de San Miguel del Milagro y, por supuesto, de la Virgen de Guadalupe, de una «Mariofanía»²¹. Pero su prodigiosa historia encontró pronto su cronista en el presbítero don Manuel Olaizaga, capellán del santuario, quien la escribió y publicó en 1745. Según ella la Virgen se había

²⁰ ANGULO INÍGUEZ, Diego, *op. cit.*, II, págs. 644-649.

¹⁹ ROJAS, Pedro, *Tonanzintla*, colección de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. 1956.

²¹ ALCALÁ, L. Elena, «Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII», *Tiempos de América*, Castellón, 1, 1997, págs. 43-56.

aparecido en la loma de Ocotlán al indio Juan Diego, el mismo de la manifestación guadalupana, cuando éste, impulsado por la bondad de su corazón, intentaba llevar consuelo a las víctimas de la peste que asolaba aquellas tierras. Nuestra Señora abrió milagrosamente una veta caudalosa de agua en aquellas duras peñas con cuya bebida los apesados se curaban de su enfermedad. Además dejó como señal una imagen de su Inmaculada Concepción que, aunque de pino, no había sido hecha por mano de hombres sino de ángeles, es decir, una imagen de las llamadas «ajeiropoetai» que, en la jerarquía de los iconos sagrados, ocupaba el lugar más encumbrado²². Ni que decir tiene que este cúmulo de maravillas y prodigios condujeron a los franciscanos de la vecina Tlaxcala a erigir una ermita en el sitio donde había tenido lugar la aparición y donde había sido depositada la sagrada imagen. Resultando demasiado pequeña y humilde la ermita, por iniciativa del mencionado Loaizaga se construyó el nuevo y suntuoso santuario entre 1717 y 1745. Su planimetría está sabiamente diseñada en forma telescópica para hacer converger toda la atención en el camarín de la Virgen, pieza octogonal colocada al fondo del ábside. Probablemente la edificación se comenzó por él, siguiéndose luego con el presbiterio y la cúpula, las tres piezas más intensamente decoradas de todo el conjunto. Más tarde se levantarían los tres tramos de la nave congregacional y finalmente la fachada y las torres.

La existencia de una camarín octogonal en Ocotlán puede sugerir la influencia de modelos españoles, particularmente del de la Virgen de Guadalupe en su santuario de Extremadura, edificado entre 1688-1696 por el maestro de albañilería Francisco Rodríguez y decorados sus lados con pinturas de Lucca Giordano representando escenas de la vida de Nuestra Señora²³. Claro que el de Guadalupe es un «camarín-torre», dentro de la clasificación establecida por G. Kubler, mientras que

el de Ocotlán se encuentra a nivel de tierra²⁴. En todo caso ambos camarines se presentan como el «Sancta Sanctorum» por relación al conjunto del templo. El camarín, como cámara oculta y secreta, guarda celosamente la imagen sagrada que, al mismo tiempo se hace ostensible al público a través del arco abierto que lo comunica con la espalda del presbiterio y con el retablo. De este modo se pone en práctica una de las categorías, descritas por Rudolf Otto, de las imágenes sagradas y numinosas, la de su bipolaridad dialéctica de lejanas y al mismo tiempo cercanas²⁵. En Ocotlán el camarín está ornamentado, como en Guadalupe, con pinturas de la vida de la Virgen debidas al artista poblano Juan de Villalobos, firmada alguna de ellas en 1723²⁶. Pero lo más notable es su revestimiento de estucos dorados que rellenan las paredes y media naranja labradas por el oficial indígena Francisco Miguel, fallecido en 1749, a quien, según el cronista Loaizaga, se deben también los retablos y todos los registros decorativos del santuario tlaxalteca²⁷.

El mencionado cronista se deshace en hipérbolos para describir el camarín al que compara con el firmamento, «pues todo él, por la claridad y brillos, es una sarta de estrellas. No dixe bien, es una borrasca de abriles que en vez de rayos despunta rosas. Es un joyel dorado que en cada piedra engasta un diamante. Es un laberinto sin término con tales ambages y revueltas, con tales giraciones y tornos que la atención más lince halla por donde entrar, pero no es muy fácil que encuentre por donde salir... Allí se ve el tronco pero no se percibe por donde y cómo se enredan tantos ramos sin confundirse, cómo se agavillan tantas flores sin encontrarse, ni cómo finalmente o de dónde sacó la fantasía dibujo para tener, como tiene, suspensa tanta primavera en el aire».

²⁴ KUBLER, George, «Camarines in the Golden Age», *Studies in Ancient American and European Art*, op. cit., págs. 136-139.

²⁵ OTTO, Rudolf, *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza, Madrid 1980, págs. 17 y sigs.

²⁶ TOUSSAINT, Manuel, *Pintura Colonial en México*, edición de Xavier Moyssén, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1990, pág. 124.

²⁷ LOAYZAGA, Manuel, *Historia de la Milagrosísima Imagen de Nuestra Señora de Ocotlán...*, México, 1750, en TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Bibliografía Novohispana de Arte, Segunda Parte: Impresos mexicanos relativos al Arte del siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., págs. 288-301.

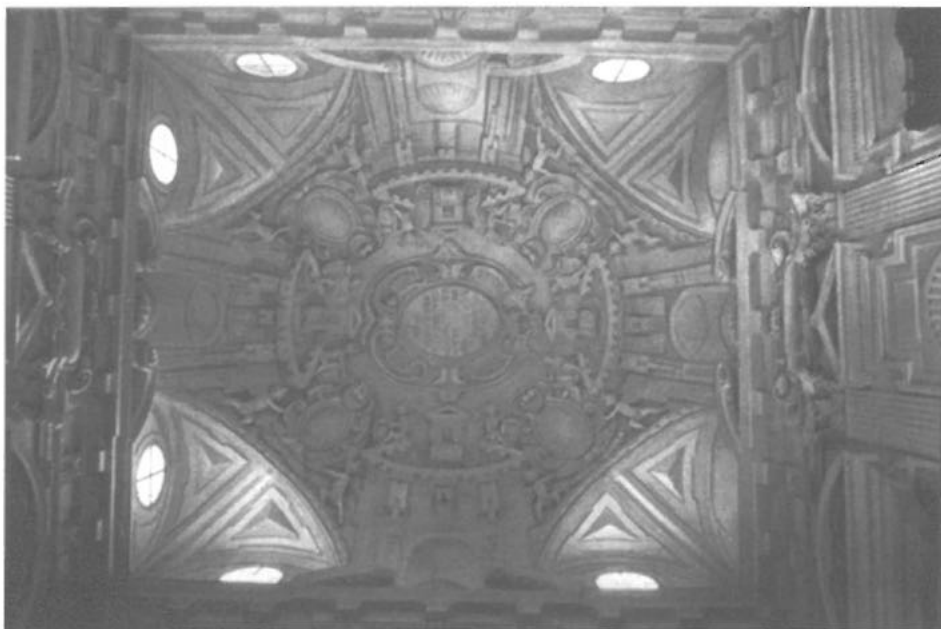
²² FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid 1989, págs. 127 y sigs.; TRILLING, James, «The Image Not Made by Hands and the byzantine Way of seeing», en *The Holy Face and the Paradox of Representation* (H. KESSLER ed.), Nova Alfa, Bolonia 1998, págs. 109-129.

²³ JIMÉNEZ PRIEGO, María Teresa, *Documentos para la Historia del Arte en Extremadura*, Coen, Madrid 1985, págs. 209 y sigs.

El retablo de madera dorada, por cuyo centro se asoma al templo la sagrada imagen, se extiende por los lados y por arriba de la capilla mayor haciendo del presbiterio un ascua de oro, una cueva sagrada cuyos brillos se encienden, oscilan y relampaguean no sólo en razón de las velas y antorchas sino del óculo o tragaluz horadado en el centro de la bóveda que, como un reflector de teatro, proyecta los haces de luz sobre las superficies de los retablos. La sensación de un espacio dinamizado ilusoriamente en un juego de infinitos reflejos se continúa en el crucero, cuyo cúpula y pechinas están tapizados por yeserías, donde predominan motivos vegetales y registros jugosos y naturalistas, no producen sensación de agobio, como las del camarín; al contrario, se reparten armoniosamente por los ocho gajos de la cúpula clara y ordenadamente. Finalmente como preparación psicológica del espectador a la contemplación del subyugante espectáculo que le aguarda

en el crucero y capilla mayor, la nave congregacional, mucho más sencilla y austeramente decorada, se abre y une a la zona del transepto mediante un arco abocinado cuya rosca está colmada por una enorme valva o venera totalmente decorada.

Si ahora volvemos nuestros pasos y salimos al exterior, nos apercibiremos de que la portada, encajada entre las dos esbeltas torres, preanuncia y saca a la calle lo que nos aguarda en el interior. La fachada, que es un retablo fabricado de argamasa blanca o alfeñique, ostenta en su centro la reproducción de la imagen de la Virgen de Ocotlán, colocada a contraluz de una vidriera en forma de estrella, retablo-fachada que está albergado por arriba por el mismo tipo de venera o concha que une la nave con el santuario. Es decir la fachada es la reproducción sincopada en relieve plano del desarrollo del espacio tridimensional y prospectico que percibiremos en el interior.



1.—Juan de Oviedo: Yeserías de la escalera del antiguo convento de La Merced, Sevilla.



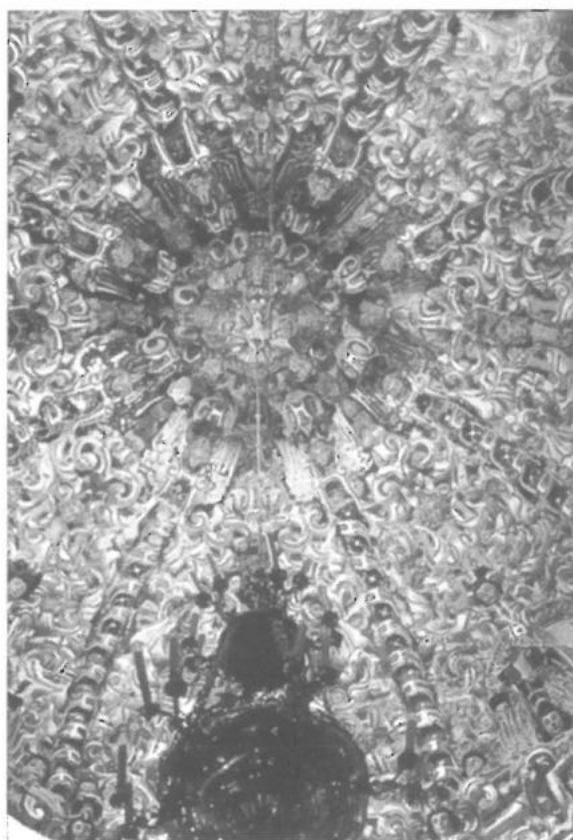
2.—Iglesia de San Ildefonso, Puebla de los Ángeles:
yeserías de las bovedas.



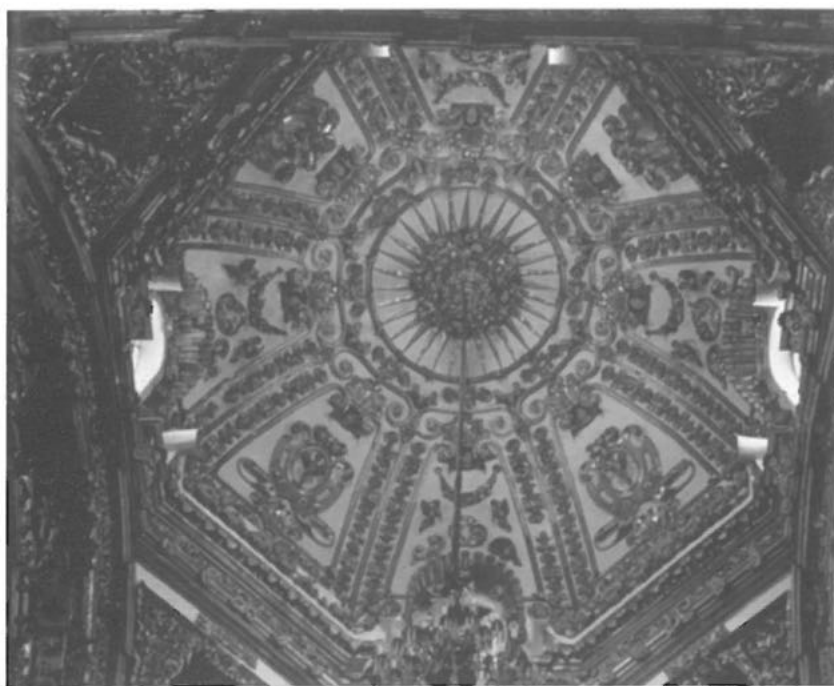
3.—Templo de Santo Domingo, Oaxaca: yeserías de la nave y transpeto.



4.—Capilla del Rosario en Santo Domingo, Puebla:
yeserías de la nave.



5.—Iglesia de Santa María Tonantzintla. Detalle de la cúpula.



6.—Santuario de la Inmaculada Concepción, Ocotlán (Tlaxcala):
yeserías del crucero.

El retrato novohispano y la imagen del poder

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA

LA IMAGEN DEL PODER

Una de las preocupaciones básicas del hombre es la representación de la imagen de sí mismo. Nada como el retrato en el campo del arte ha sabido resolver esta preocupación. Esta importancia de la imagen de uno mismo se convierte en casi una «cuestión de estado» cuando se trata de la imagen del poder, ya que esta imagen se convierte en el instrumento propagandístico más importante de sus facultades.

En el Antiguo Régimen era frecuente poner en un lugar destacado un retrato del rey, ante la ausencia del monarca en cualquier ceremonia pública en la que sin embargo su presencia fuera necesaria. Un ejemplo serían las juras al nuevo monarca que subía al trono que se realizaban en todas las ciudades de un reino, a las que obviamente no podía asistir el monarca. En este acto los súbditos reconocían físicamente a su nuevo gobernante y le juraban fidelidad¹. Cumplían estos retratos una función de sustitución². Esta necesidad dio pie al desarrollo del retrato oficial, tanto pictórico, escultórico, como grabado, que hizo del arte cor-

tesano barroco un gran vehículo de propaganda monárquica y glorificación dinástica.

Otra de las funciones que los retratos oficiales tenían era la función «conmemorativa»³. Estos retratos trataban de dejar testimonio de aquellos que habían ostentado un cargo político o de aquellos personajes ilustres que merecían pasar a la historia como ejemplo vital y moral. En ocasiones estos retratos se reunían en una *galería de retratos*. Estas galerías serán frecuentes a partir del Renacimiento, uno de cuyos modelos y primeros ejemplos será el *Museo de Paolo Giovio* (1483-1552) en Como⁴, que constaba de casi cuatrocientos retratos de hombres ilustres antiguos y modernos. Durante el Barroco será frecuente que en los palacios reales o incluso de la nobleza se dedique una sala como *gabinete de retratos*, en el que se establezca, marcada por una continuidad espacial y temporal, una continuidad dinástica. En el caso español Felipe II fue el encargado de reunir en sus palacios de El Pardo y el Alcázar Real sendas colecciones de retratos⁵.

Las galerías de retratos no tenían porqué ser exclusivamente de monarcas o nobles que pretendieran dejar constancia de la continuidad de una rama

¹ Sobre el monarca distante véase VV.AA., *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Madrid, Eunsá, 1999, y MÍNGUEZ, Víctor, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I-Diputación de Castellón, 1995.

² Norbert Schneider distinguió varias funciones de los retratos: sustitutiva, representativa, conmemorativa, en su obra *El Arte del Retrato*, Colonia, Taschen, 1995.

³ SCHNEIDER, Norbert, *op. cit.*, pág. 26.

⁴ Sobre las primeras galerías de retratos de hombres ilustres véase: HASKELL, F., *La Historia y sus imágenes*, Alianza, Madrid, 1994.

⁵ Véase: KUSCHE, María, «La antigua Galería de Retratos de El Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador», *Archivo Español de Arte*, 1992, núm. 257, págs. 1-22.

familiar. Era frecuente también desde el Renacimiento que los miembros de un gremio, los cabildos de un ayuntamiento, y los obispos que ocupaban una sede dejaran un testimonio de su paso por el cargo en forma de retrato. En estos retratos era frecuente que, además de su particular fisonomía, mostraran algunas virtudes o logros que los caracterizaran y diferenciaban. Utilizaban para ello un lenguaje claro, mediante la plasmación de una serie de elementos que nos indicaran que éste había inventado un nuevo artilugio, que aquel había mejorado el empedrado de su ciudad, etc... o en ocasiones se rodeaban de un lenguaje más oculto, mediante alegorías, emblemas, mitología, etc...

ELEMENTOS Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO POLÍTICO EN LOS TERRITORIOS HISPÁNICOS, SIGLOS XVI A PRINCIPIOS DEL XIX

La imagen del monarca en los territorios hispánicos durante el Antiguo Régimen se plasmó en diferentes soportes: retratos escultóricos, medallas conmemorativas, retratos pintados, grabados. Nos vamos a centrar en este estudio en el retrato pictórico, que además también tiene una extensa tipología: retrato de pie, de tres cuartos, de busto, sentado, retratos como donantes, retratos familiares, ecuestres, infantiles, etc...

La función y el lugar que iba a ocupar el retrato determinaban tanto la pose como los elementos que rodeaban al retratado. Estos elementos se presentan en la composición ordenadamente. La Casa de Austria establecerá un modelo que tendrá continuidad con la dinastía de los Borbones, si bien se introducen algunos cambios, y que será el modelo que se trasplantará a otros territorios del imperio español, como es el caso de la América española. Este modelo será el retrato en pie, de cuerpo entero o de tres cuartos, con el rostro de medio perfil, sobre un fondo normalmente neutro o de color oscuro, recortado por un cortinaje, símbolo de la majestad regia, además de que equilibraba la composición⁶. Al fon-

do se distinguía el arranque de una columna, símbolo del poder, o una ventana abierta en la que en ocasiones se representaba una imagen o acontecimiento referido al personaje. Junto al retratado se situaban bufetes, silla o perros. Las mesas en ocasiones se recubrían con ricos tejidos. Según Julián Gállego estas mesas eran atributo de majestad y justicia⁷. Y en ocasiones soportaban a modo de elementos simbólicos relojes, espejos o coronas⁸.

La indumentaria es también un elemento que nos habla de la identidad y del carácter del personaje, además de que nos permite estudiar la evolución de la moda. Destaca la austeridad de la indumentaria masculina durante los Austrias, sólo aliviada por riquísimas joyas, y el creciente enriquecimiento en la vestimenta con la llegada de los Borbones.

Otro elemento fundamental en los retratos serán los blasones heráldicos, que garantizaban al espectador la nobleza del representado, y las cartelas explicativas, sobre todo en el caso de retratos de nobles, que relatan parte de la vida y logros de los retratados. Éstos podían llevar en sus manos pequeños objetos que completaran la imagen de su vida, de su función, o de su dignidad, como son las bengalas propias de quien ostenta un poder, collares a modo de insignias de la orden religiosa o militar a la que pertenecían, llaves aludiendo a su cargo como cabildo de una ciudad o a un cargo doméstico, camafeos mostrando a un familiar, pequeños billetes de papel, libros, plumas...

El modelo de retrato oficial en la monarquía hispánica lo introducirá la Casa de los Austrias, con la llegada al trono de Carlos V (1500-1558). En uno de sus numerosos viajes conocerá al gran pintor italiano Tiziano, que hacia 1532 realizará para el monarca un retrato de pie (Museo del Prado, Madrid), vestido como noble asiendo el collar de su perro que le acompaña. La idea de majestad en este retrato no se señalará por la vestimenta, ni por los atributos de su poder, que no aparecen, sino por la pose y el gesto del monarca, distante y dis-

⁷ GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 218.

⁸ GÁLLEGO, Julián: *op. cit.*, ha rastreado su significado. El reloj era un símbolo polivalente, aludiendo al Principado, a la Justicia, la fugacidad de la vida, la Templanza, el buen gobierno, etc. El espejo sería el símbolo del conocimiento de sí mismo o del rey como modelo de costumbres donde se han de reflejar sus súbditos. La corona sería símbolo del gobierno del rey.

⁶ SERRERA, Juan Miguel: «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte» en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, junio/julio, 1990, pág. 43, nos descubre cómo la cortina se relacionaba con determinadas ceremonias públicas, que en ausencia de los reyes, descubrían un retrato del monarca.

tinguido. El hijo del emperador, Felipe II (1556-1598) continuará con la afición por Tiziano. Felipe II fue un gran mecenas de las artes y atraerá a su corte a uno de los mejores retratistas del momento, el flamenco Antonio Moro. Continuará el modelo de pie, sin referencias alegóricas, señalando la idea de majestad regia por la postura o actitud distante del monarca, que Fernando Checa atribuye al «ceremonial y la etiqueta, unido a la propia idea de una monarquía [la española] que encontraba en el retiro y la discreción su marca de identidad»⁹. Estos retratos presentan una «imagen distanciada» del monarca.

Antonio Moro formó a otro gran retratista: Alonso Sánchez Coello (1531-1588)¹⁰, que continuará su modelo agudizando el realismo en la representación fisonómica. Con Felipe III (1598-1621), el principal retratista de la corte será Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), que hará más énfasis psicológico a los rostros. Diego de Velázquez (1599-1660) y Juan Martínez del Mazo serán los principales retratistas de Felipe IV. Con Carlos II la tradición del retrato continuará con Juan Carreño de Miranda y Claudio Coello¹¹.

La dinastía de los Borbones se inaugura con Felipe V y se introducen algunos cambios en el retrato cortesano, sobre todo por la influencia de la retratística francesa, ya que dada la escasez de buenos retratistas en la corte española, los monarcas llaman a artistas de la talla de Michel-Angel Houasse, Jean Ranc y Louis Michel van Loo¹². Durante la segunda mitad del siglo XVIII destacarán algunos retratistas de corte, como Antonio González Ruiz y Giacomo Amigoni bajo el reinado de Fernando VI. Antonio Rafael Mengs (1728-1779) será el retratista de Carlos III y entramos en el siglo XIX con los retratos de Goya, cargados de penetración psicológica, y los de Salvador Maella, que retrataron al desafortunado Carlos IV.

ARTE Y PODER EN NUEVA ESPAÑA

En 1535 Carlos V crea en Barcelona el Virreinato de Nueva España en los territorios del antiguo imperio azteca. En ese momento ha terminado la época de violencia conquistadora y comienza la organización institucional y el desarrollo cultura y social del territorio. En lo institucional se crea una forma de gobierno ya existente en la monarquía hispánica, el virreinato, cuyo máximo poder ostenta un virrey¹³. El virrey se conforma como un *alter ego* del rey, que gobierna el virreinato y ha de velar por la seguridad y la educación de los indios. Para ello concentrará en sus manos gran número de cargos: será virrey, gobernador general, presidente de la Real Audiencia, vice-patrono de la Iglesia y Capitán General; con los Borbones añadirá el cargo de Superintendente de la Real Hacienda. Aunque todos estos cargos no supondrán un poder real, pues sus competencias se verán limitadas por otros poderes como la Audiencia, los gobernadores y los obispos. Esto provocará a lo largo de los tres siglos de virreinato numerosos conflictos entre poderes. Además su poder era temporal (entre tres y cinco años, aunque en algunos casos se alargó hasta quince) y estaba sometido a vigilancia a través de los visitantes y de los juicios de residencia, a los que se les sometía tras acabar su mandato.

Los virreyes eran nombrados de entre la nobleza castellana directamente por el rey. Durante los Austrias fueron en general muy competentes, en su mayoría pertenecientes a la alta nobleza castellana con experiencia en altos cargos de la administración. Con los Borbones, pocos son los virreyes que destacan por su buena administración, ya que pertenecían a la baja nobleza, militares de carrera, que tuvieron que hacer frente a las difíciles reformas administrativas borbónicas. Más difícil lo tuvieron los virreyes del primer cuarto del siglo XIX que además se vieron obligados a combatir al movimiento insurreccionista, que culminó con la Independencia mexicana en 1821.

El virrey era el máximo exponente en la sociedad novohispana. Una sociedad que se caracteri-

⁹ CHECA, Fernando: *Felipe II. Mecenas de las Artes*, Madrid, Editorial Nerea, 1992, pág. 101.

¹⁰ Véase: VV.AA.: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, junio/julio, 1990

¹¹ Véase: SULLIVAN, Edward J.: *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989.

¹² Sobre el arte cortesano con Felipe V véase: BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986 y MORÁN, Miguel: *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990.

¹³ RUBIO MANÉ, José Ignacio: *El virreinato I, orígenes y jurisdicciones y dinámica social de los virreyes*. Vol. I, México, UNAM-FCE, 1983.

zaba por la heterogeneidad, compuesta por una minoría peninsular y criolla que constituía la élite, y una gran mayoría compuesta por mestizos, indios y castas. En esta sociedad la religión tenía una gran importancia, y por ello el arte mexicano era principalmente religioso. Las grandes obras artísticas fueron realizadas para los retablos escultóricos y pictóricos de las iglesias y conventos novohispanos. Aunque por supuesto también existía un arte profano. Este arte laico consistía en pinturas de historia¹⁴, arte efímero¹⁵, pinturas de castas¹⁶, y como no, los retratos, que reflejaban a esa heterogénea sociedad novohispana¹⁷.

La gran mayoría del retrato novohispano es anónimo, sobre todo durante los siglos XVI y XVII, siglos de los que se conservan pocas muestras. Destaca en el siglo XVII la figura de Alonso Franco (1581-1603), pintor español que introdujo los primeros retratos de monarcas españoles, ya que fue enviado a una embajada a China, que nunca llegó. Como presente llevaban retrato de Carlos V y otro de Felipe II pintados por Alonso Sánchez Coello. Se trataba de los primeros retratos pintados que llegaban a Nueva España de los que tenemos noticia, pues la imagen del monarca era conocida únicamente a través de los grabados que llegaban a los nuevos territorios.

Del siglo XVII destacan como retratistas en Nueva España, Baltazar Echave Ibá (1625-1644) y Alonso López de Herrera (1609-1650). Los retratos en esta época se caracterizan por seguir el modelo impuesto por la metrópoli, pero con cierta particularidad mexicana, y es el absoluto verismo en la representación de los rostros, única parte visible, a excepción de las manos, del retratado. Ya en el siglo XVIII encontramos más muestras de retratos y más retratistas que firman su obra, como Pedro Ramírez (1650-1678), Cristóbal de

Villalpando (1645-1714), los hermanos Nicolás (1667-1734) y Juan Rodríguez Juárez (1675-1728/32), José de Ibarra (1685-1756), el gran artista del barroco mexicano Miguel Cabrera (1695-1768) y Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772) entre otros. En 1765 se inaugura la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Nueva España y comienza a introducirse el neoclasicismo en el retrato, poniéndose más énfasis en tratar de plasmar la personalidad del retratado.

El retrato novohispano es el reflejo de una sociedad que a pesar de su gran dinamismo social, se retrataba en poses rígidas con acartonados trajes, donde el único reflejo de vida eran los rostros y las manos encerrados en lujosísimas vestimentas. El esquema compositivo siguió durante los tres siglos el modelo español, introducido a través de pinturas y grabados, siguiendo su misma evolución, aunque con la característica particularmente mexicana del verismo. Leonor Cortina resume en unas breves palabras las características de este retrato:

«un tono más ingenuo, preciso y veraz, es ligeramente rígido, con posturas repetitivas, posee el sabroso encanto de lo espontáneo y su lenguaje es directo y descriptivo. El personaje, en complicidad con el pintor, se ocupa de que no hubiera duda sobre su identidad, estampando al calce o a un lado, como se dijo antes, su nombre y cargos. Este ingenuo acto de vanidad, impropio del ascetismo cristiano, a lo largo del tiempo se ha convertido en un documento valioso que nos permite identificar algunos de los rostros de la élite más próspera de la América de entonces que con sus riquezas, provenientes de la agricultura, el comercio y la minería, emuló en sus formas de vida el refinamiento y dispendio de las cortes europeas»¹⁸.

Como máximo exponente de esa élite española y criolla el virrey debía retratarse, no sólo para conservar la imagen de la persona que temporalmente ha ostentado un cargo, sino también para hacer propaganda del poder que se la ha concedido. Y así el virrey se retratará ejerciendo su oficio como *El virrey Bucareli haciendo la gracia de la lotería para el notario* (Iglesia de la Concordia, Puebla,

¹⁴ Véase: CUADRIELLO, Jaime: *Los pinceles de la Historia. El origen del Reino de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1999.

¹⁵ Véase: MORALES FOLGUERA, José Miguel: *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Junta de Andalucía, 1999.

¹⁶ Véase: GARCÍA SÁIZ, M.ª Concepción: *Las castas mexicanas, un género pictórico americano*, México, 1989.

¹⁷ Véase el monográfico de la Revista *Artes de México* (México, D.F.), núm. 25, julio-agosto (1994) sobre el retrato novohispano.

¹⁸ CORTINA, Leonor: «Teatro de emigrante. El gesto y la apariencia» en *Artes de México*, núm. 25, julio-agosto, México, 1994, pág. 45.

México) realizado por Manuel López hacia finales del siglo XVIII. También manifestando su adhesión al principal culto religioso novohispano como el *Retrato del virrey arzobispo don Alonso Núñez de Haro y Peralta y del Abad don José Félix Colorado* (s. XVIII, Col. Museo de la Basílica de Guadalupe, México, D.F.) donde el artista Ramón Torres pinta a los dos eclesiásticos bajo la advocación de la Virgen de Guadalupe. O haciendo su entrada triunfal como la *Entrada del virrey marqués de las Amarillas* (anónimo, sig. XVIII, Col. Particular) o junto a su familia como en *La familia del virrey don José de Iturrigaray* (anónimo, sig. XIX, Museo Nacional de Historia de México, México, D.F.).

Y se retratará también en el tipo de retrato en el que nos vamos a detener, el retrato conmemorativo que pretende dejar constancia de su paso por el cargo y así establecer una línea ininterrumpida con sus antecesores y sucesores del dominio español sobre la Nueva España. Se trata de las series de virreyes novohispanos, que responden como hemos comentado a la tradición renacentista de las series de hombres ilustres, reyes, miembros de un gremio, arzobispos, etc... que dada su función conmemorativa no tenían una fuerte carga alegórica, siguiendo un esquema rígido que variará poco a lo largo de los siglos.

Analizaremos dos series: una en el Museo de Historia Nacional de México, en el Castillo de Chapultepec y otra en el Ayuntamiento de México, ambas en la capital mexicana. Constan de 61 pinturas cada una, número correspondiente a los virreyes que ejercieron el cargo desde 1535 en que fue fundado el virreinato hasta 1821 en que se declaró la independencia mexicana y por lo tanto el fin del dominio español sobre México.

En líneas generales ambas series son muy similares, si bien la del Museo de Historia Nacional parece tener más calidad que la del Ayuntamiento. En cuanto a la serie del Ayuntamiento, con motivo del centenario de la independencia mexicana el Ayuntamiento de México en 1821 publicó un libro conmemorativo en el que se reproducían las efigies de los virreyes novohispanos, antecedidas por una breve referencia biográfica. El libro titulado *Iconografía de los gobernantes de la Nueva España* fue escrito por Eusebio Gómez de la Puente, apuntando en el prólogo algunas generalidades sobre el período virreinal, aportando también al-

gunos datos extraídos del Archivo Municipal sobre los avatares de los retratos.

Ambas series tienen una serie de características generales. En general son de autores anónimos, si bien hay algunos firmados por pintores de la talla de López Herrera, Sebastián López de Arteaga, Juan Rodríguez Juárez, José de Ibarra, Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruiz, Antonio Vallejo y pocos más. Durante el siglo XVI los virreyes se representarán de medio cuerpo, sobre un fondo neutro, con el cuerpo y rostro de medio perfil, las Instrucciones en la mano¹⁹, vestido de forma austera: traje negro formado por jubón, ropilla, calzón y ferreruelo²⁰, sólo aliviado ocasionalmente por la Cruz de Santiago, lechuguilla, gorro o copete, pelo corto y barbado, escudo de tamaño pequeño en la parte superior del cuadro, y una breve cartela explicativa en la parte inferior del retrato. Todos ellos serán representados con un gran verismo, característica del retrato novohispano, reproduciendo hasta la más mínima arruga en su rostro. Este verismo se extenderá hasta el primer cuarto del siglo XIX, fecha en que se acaba la serie virreinal. Algunos incluso se hicieron retratar con sus lentes de aumento. El tamaño de los lienzos oscila entre 92-95 cm. de altura por 60-75 cm. de ancho.

Durante el siglo XVII se mantendrá el esquema compositivo, y sólo variarán algunos aspectos en la vestimenta y en la gestualidad. A principios de siglo encontramos grandes lechuguillas, que se transformarán en golillas²¹ en el segundo tercio del siglo²². En este segundo tercio también se introducirán cambios en la moda, como la utilización

¹⁹ Las Instrucciones era una extensa carta que el virrey recibía del rey y de su antecesor en el cargo en el que se le indicaban las principales líneas de actuación que debía llevar, los asuntos pendientes que debía resolver y algunos consejos del virrey saliente.

²⁰ El jubón era una especie de corsé que comprimía el torso, la ropilla era una chaquetilla con faldones, el calzón era un pantalón hasta la rodilla, el ferreruelo era una capa corta semicircular de paño negro o bayeta.

²¹ La golilla era un cuello plano de lienzo que se ponía sobre un alzacuello de cartón, cerrado como un platillo alrededor de la garganta.

²² Para las variaciones del traje español del Antiguo Régimen en el mundo hispánico, y en concreto en Chile, véase: CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel, *El Traje: Transformaciones de una Segunda Piel*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1996.

del chambergo (sombbrero de ala ancha), se dejan crecer las patillas y el bigote, cuyas puntas se tuercen hacia arriba, y la barba se reduce a una perilla. Conforme avanza el siglo se alarga la melena, se enriquecen las joyas²³, el escudo nobiliario se hace más grande, y desaparece la utilización de cualquier tipo de sombrero. Ya en el último tercio del siglo la melena se ha convertido en una larga cabellera, la riqueza de las joyas destacan ostensiblemente sobre el traje negro, al igual que el escudo nobiliario sobre el fondo todavía neutro. Todavía sostienen entre sus manos las Instrucciones dadas por el rey.

El siglo XVIII ya supone un cambio, no sólo en cuanto a la vestimenta, sino también en los fondos, por influencia de la retratística francesa traída por la dinastía borbónica. Durante el primer tercio, se imponen las largas pelucas empolvadas y rizadas, la corbata de chorrera, el tricornio y las ricas vestimentas con casaca y chupa bordadas, siguiendo la moda impuesta por Luis XIV. Esta indumentaria se enriquece además con las lujosísimas medallas o cruces de las órdenes a las que pertenecen. Los fondos enmarcan a estos suntuosos virreyes, con un gran cortinaje rojo o azulado, tras del que se adivina un arranque de columna, una arquitectura convencional o un espacio abierto. Se hacen más frecuentes las mesas de trabajo. Los escudos son también ostentosos, y sostienen o bien las Instrucciones o bien el bastón de mando en sus manos. Conforme avanza el siglo las pelucas se acortan hasta reducirse en pelucas recogidas por un lazo de terciopelo negro en la nuca, con bucles sobre las orejas. Los trajes, en especial, las chupas acusan la influencia oriental en México, debida al comercio con Manila.

En el último tercio del siglo XVIII y primer cuarto del siglo XIX, el fondo vuelve a ser neutro, no suelen sostener nada entre las manos, si acaso esconden una de ellas en la chupa. Son por tanto retratos más austeros, con cartelas más breves. El traje acusa la influencia francesa y se convierte en un traje militar. Se reduce a una chupa que se ha transformado en chaleco rojo, que deja ver los pu-

ños, y una casaca negra o azul oscuro, con bordados en oro. Han abandonado las pelucas y lucen su cabello natural corto y con el flequillo hacia delante. Parecen más altos cargos militares o personajes de la élite social que virreyes.

Los retratos de los virreyes-arzobispo siguen también un esquema claro. Representado también de medio cuerpo, los fondos siguen la misma evolución que los retratos del resto de virreyes. Pero dado su cargo eclesiástico, aparecen con los atributos de éste: mitra, báculo, una rica cruz en el pecho, traje episcopal o hábito de la orden a la que pertenecen, y en ocasiones sostienen un libro entreabierto entre los dedos.

De ambas series podríamos destacar algunos retratos. De la serie del Museo de Historia Nacional podríamos destacar el retrato del *Virrey Antonio de Mendoza* (fig. 1) (anónimo, ca. 1535) por ser el primero y establecer por tanto el modelo, el del *Virrey don Rodrigo Pacheco y Osorio* (fig. 2) (anónimo, ca. 1624) que introdujo la nueva moda impuesta por Felipe IV en 1623 de la lechuguilla. También de esta serie ya en el siglo XVIII destacaríamos el retrato del *Virrey Fernando de Lencastre Noroña y Silva, duque de Linares* (fig. 3) (atribuido a Francisco Martínez, hacia 1711-1716) por ser el que introduce el gusto francés tanto en la moda como en el modelo retratístico, y ya del siglo XIX destacaríamos el retrato del *Virrey don Félix María Calleja* (fig. 4) (José Perovani, hacia 1813-1816) único de la serie que aparece sentado (debido a su mala salud) y que nos muestra en un paisaje abierto una escena de la batalla del puente Calderón, en la que participó y que supuso la primera derrota a los insurgentes en 1811 y la ejecución de Hidalgo.

De la serie del Ayuntamiento de México podríamos destacar los retratos del *Virrey José Sarmiento de Valladares, Conde de Moctezuma y Tula* (anónimo, hacia 1696-1701) cuya fisonomía nos muestra los rasgos del único virrey de ascendencia azteca. También resulta llamativo en esta serie el retrato del *Virrey Juan Vicente de Güemes Pacheco y Horcasitas, II Conde de Revillagigedo* (anónimo, hacia 1789-1794), por cuanto presenta una serie de elementos (ausentes en la serie anterior) que nos hablan de las obras que realizó durante su mandato, a saber, una farola, aludiendo a su labor en el alumbrado público, un plano de la nueva Plaza Mayor que mandó reformar y un cajón, aludien-

²³ Sobre el lenguaje emblemático de las joyas véase: MÍNGUEZ, Víctor, «El lenguaje emblemático de las gemas» en *Literatura Emblemática Hispánica*, Actas del I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica, Universidade da Coruña, 1996, págs. 559-567.

do a la reforma de los mercados donde estableció puestos móviles.

CONCLUSIÓN

Ambas series virreinales nos demuestran cómo no sólo el virreinato novohispano siguió la tradición del retrato oficial de la monarquía hispánica (aunque con la característica mexicana del verismo), sino también una tradición de galería de retratos que partía del Renacimiento, en el que se trataba de plasmar la continuidad del cargo y servir de ejemplo al virrey entrante. Vemos tam-

bién cómo el retrato novohispano siguió los cambios del modelo de retrato peninsular y europeo con pocos años de diferencia, dado el carácter temporal del cargo y el papel del virrey en la introducción de las nuevas modas. Nos demuestran también como a pesar de la poca carga alegórica que contenían, dado su carácter puramente conmemorativo, introducían algunos elementos que nos hablaban de su cargo, sus logros y su dignidad. Las series de los virreyes novohispanos constituyen en definitiva una galería de imágenes de aquellos que ostentaron el máximo poder en los trescientos años que duró el dominio español sobre el territorio mexicano.



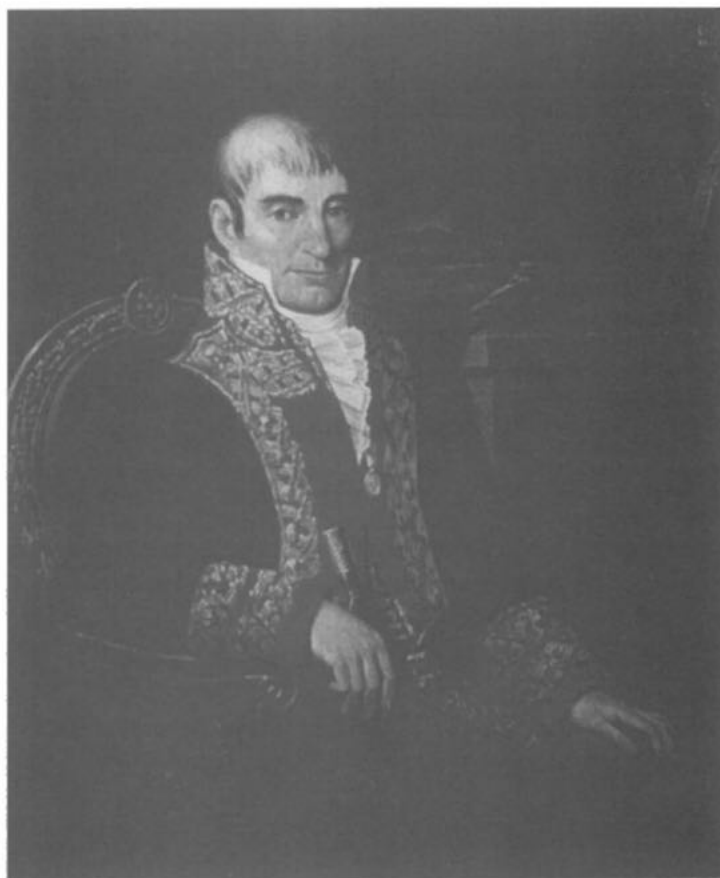
1.—Virrey don Antonio de Mendoza, anónimo, hacia 1535-1550,
Museo de Historia Nacional de México, México.



2.—Virrey don Rodrigo Pacheco y Osorio, anónimo, hacia 1624,
Museo de Historia Nacional de México, México.



3.—Virrey don Fernando Lencastre Noroña y Silva, duque de Linares,
Atribuido a Francisco Martínez, hacia 1711-1716,
Museo de Historia Nacional de México, México.



4.—Virrey don Félix María Calleja, José Perovani, hacia 1813-1816,
Museo de Historia Nacional de México, México.

Lo español y lo autóctono en el Barroco colonial: la platería americana de las iglesias de Villarrobledo (Albacete)

JOSÉ SÁNCHEZ FERRER

En Villarrobledo se conserva en buena parte un legado colonial encuadrado cronológicamente en el primer cuarto del siglo XVIII. Las obras fueron donaciones de miembros de la familia Morcillo.

Este noble linaje se instaló en Villarrobledo en la época bajomedieval; allí arraigó y desde entonces ha formado parte de la nobleza local y sus miembros han participado activamente en la historia de la villa. Tenemos noticias de varios que tuvieron una acción destacada en la empresa de Indias durante la primera mitad del siglo XVIII; de ellos únicamente señalaremos a dos, ambos directamente relacionados con la donación de las piezas del citado legado, don Diego y don Pedro Morcillo Rubio de Auñón.

Don Diego Morcillo Rubio de Auñón (1642-1730)¹. Nació en Villarrobledo. Ingresó en la or-

den de la Santísima Trinidad, profesando en el convento de Toledo; estudió en Alcalá de Henares y pasó al convento de Madrid. Desempeñó numerosos cargos, entre ellos los de predicador de Carlos II y teólogo de la Real Junta de la Concepción. En 1704 fue presentado por Felipe V para el obispado de Nicaragua, pasando varios años más tarde —no antes de 1708— a ocupar la sede episcopal de La Paz. En 1711 fue nombrado arzobispo de Charcas y en 1716 Virrey interino de Perú, cargo que volvió a tener, esta vez en propiedad, desde 1720 a 1724. Ocupó la silla arzobispal de Lima en 1723. Murió en 1730 y estuvo enterrado en el panteón de los Virreyes hasta 1743, año que fueron trasladados sus restos a un mausoleo mandado construir por su sobrino don Pedro Morcillo en la capilla de la Concepción de la catedral de Lima. A lo largo de su vida realizó múltiples donaciones a las instituciones religiosas con las que tuvo mayor relación, destacando las que hizo a su pueblo natal.

Don Pedro Morcillo Rubio de Auñón (1683-1747)². Nació en Villarrobledo. Fue sobrino car-

¹ Se trata sobre este prelado y virrey en la bibliografía siguiente: CAVALLERIA Y PORTILLO, Fco. de la. *Historia de Villa-Robledo*. (1751). Edición facsímil. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete, 1987. Págs. 177-210; ALCEDO, A. *Diccionario Geográfico de las Indias Occidentales o América*. BAE, I, 426. III. Págs. 28, 151 y 183; BAQUERO ALMANSA, A. *Hijos Ilustres de la Provincia de Albacete*. Madrid, 1884. Págs. 115-122; *Enciclopedia Universal*. Espasa Calpe. Tomo XXXVI. Pág. 949; EGAÑA, A. *Historia de la Iglesia en América Española*. BAC núm. 256. Madrid, 1966. Pág. 761; MENDIBURU. *Diccionario biográfico del Perú*. VIII. Lima, 1934. Págs. 16 y 28; SANDOVAL MULLERAS, A. *Historia de mi pueblo*. Villarrobledo, 1983; CAULÍN, A., HERNÁNDEZ CARRIÓN Y MOLINA, J. *Albaceteños en la empresa de Indias*. Diputación de Albacete. Albacete, 1992. Págs. 118-120; *Anuario de Estudios Americanos*. VIII. CSIC. Sevilla, 1950. Pág. 211 y sigs.; BLEIBERG, C. *Diccionario de Historia de España*. Alianza Editorial. Madrid, 1986. Pág. 1.122 y sigs.; TORIBIO

MEDINA, J. *Diccionario biográfico colonial de Chile*. Pág. 558; ALDEA VAQUERO et. al. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. CSIC. Madrid, 1973. Pág. 1.740.

² Hay datos sobre su vida en: CAVALLERIA Y PORTILLO, Fco. de la. *Historia.... op. cit.* Págs. 299-309; CAULÍN, A. HERNÁNDEZ CARRIÓN Y MOLINA, A. *Albaceteños.... op. cit.* Pág. 122; EGAÑA, A. *Historia.... op. cit.* Págs. 803, 951, 998 y 1,030; LOPOTEGUI-ZUBILLAGA. *Historia de la Iglesia en la América Española*. BAC. Madrid, 1965. Págs. 440 y 767 y sigs.; KONETZKE, R. *América Latina, época colonial*. Siglo XXI. Madrid, 1971; BAQUERO ALMANSA, A. *Hijos.... op. cit.* Págs. 122-124.

nal del virrey-arzobispo don Diego Morcillo, quien siempre le protegió, distinguiéndole con numerosos nombramientos. Obtuvo la canongía de la catedral de Charcas; posteriormente fue consagrado como obispo de Dracén por su tío quien, nombrándole obispo auxiliar de Lima, le convirtió en coadjutor suyo. Unos años más tarde fue designado obispo de Panamá y en 1743 obtuvo la mitra de Cuzco, que ostentó hasta su muerte, acaecida en 1747. Al contrario que el virrey, no fue proclive a las donaciones; no obstante, se tiene noticia de una al convento de Carmelitas Descalzas de su pueblo.

El Padre Francisco de la Cavallería, natural de Villarrobleado, en su libro sobre la villa, escrito en 1751, hace relación de los objetos litúrgicos o cultuales que tanto don Diego como don Pedro Morcillo donaron a los conventos e iglesias de la población³. Creo que el testimonio del jesuita se puede estimar como fiable porque lo escribe veinte años después de la muerte del primero y sólo cuatro de la del segundo; por tanto, narra hechos contemporáneos suyos y cita unas piezas que debían ser bien conocidas por muchas personas y, seguramente, por él mismo.

Según el autor mencionado, don Diego Morcillo hizo las donaciones siguientes:

— Iglesia parroquial de San Blas. Mandó hacer el retablo mayor.

— Iglesia parroquial de San Sebastián (en la que fue bautizado y de la que era feligrés). Mandó construir la capilla mayor, su retablo principal y otro dedicado a Nuestra Señora de la Paz; dio: dos cálices, uno de oro y otro de plata sobredorada, y ambos con sus patenas correspondientes; una custodia de plata esmaltada, de dieciseis libras de peso, un arca de lo mismo de «peregrina hechura»; un palio de tisú de oro con flores; platos de plata, vinajeras y campanilla para el servicio del altar; y una lámpara para la imagen de la Virgen de la Paz.

— Ermita de La Virgen de la Caridad. Mandó hacer y dorar el retablo mayor; envió: una lámpara que pesaba siete arrobas; dos arañas de plata «de irregular grandeza»; una figura de plata del Cerro del Potosí, para peana de la imagen, y trono co-

rrespondiente; una cadena de oro con un pectoral de diamantes y otras muchas joyas para la ornamentación del vestido de la Virgen; un cáliz y patena de oro y vinajeras, platos y campanilla de plata; otras alhajas menos importantes.

— Fundó el convento de Carmelitas Descalzas.

El sobrino del virrey, don Pedro Morcillo, legó al convento de Carmelitas Descalzas, fundado por su tío, «una preciosa Lampara, una Custodia de plata sobredorada, y el precioso servicio del Altar».

El conjunto de objetos artísticos del barroco colonial iberoamericano que se conserva en Villarrobleado está constituido por dos retratos al óleo del Virrey Morcillo, dos custodias, la peana y el arco de altar de la Virgen de la Caridad, un relieve en madera en el que se representa a San Miguel venciendo al diablo y, posiblemente, una cruz pectoral. Por tanto, hay tres obras que no están incluidas en lo relacionado: los dos retratos y el relieve.

Uno de los retratos está colgado en el claustro del convento de San Bernardo de la población; es un óleo sobre lienzo que mide 181 cms. de alto por 138 de ancho; en él aparece don Diego, sedente, acompañado por su secretario de cámara, de pie, don Juan de la Peña. El segundo está en el presbiterio del santuario de Nuestra Señora de la Caridad; es otro óleo sobre lienzo, éste de 142 cms. de alto por un metro de ancho, y en él se muestra únicamente la figura sedente del virrey. Ambos son de hechura americana, pintados entre 1711 y 1716 y creo que no forman parte de la lista del Padre de la Cavallería porque no forman parte de la donación de objetos litúrgicos o de culto.

El relieve es una excelente obra de madera tallada y policromada de considerable tamaño que hoy se puede contemplar sobre una de las paredes del interior de la iglesia parroquial de San Blas. Se representa la escena de la victoria de San Miguel contra Lucifer con un dinamismo y una composición del más puro barroquismo y una iconografía netamente americana (foto 1). No tenemos datos que nos permitan atribuir esta bella obra a donante alguno.

Además de todo esto, es tradición antigua en Villarrobleado la de considerar la corona de oro que posee la Virgen de la Caridad como pieza de orfebrería iberoamericana donada por el Virrey Morcillo a la patrona de la población, pero no es así.

Los directivos de la Cofradía accedieron ama-

³ CAVALLERÍA Y PORTILLO, Fco. de la. *Historia...* op. cit. La relación de lo donado por don Diego está en las págs. 196 a 198; la de lo remitido por don Pedro en la 307.

blemente a mi petición⁴ de estudiar las más destacadas joyas de oro de la imagen, objetos que se guardan en una entidad bancaria: la corona de la Virgen, la del Niño —muy pequeña— y una cruz pectoral. Grande fue mi sorpresa, y enorme su consternación al saberlo, cuando descubrí que la inscripción que lleva la corona de la Virgen mostraba que no había sido regalada por el gran benefactor de la población. La transcripción de la frase no deja lugar a dudas: «LA DIO A LA V(IRGE)N DE LA CAR(IDA)D DE VILLARROBLEDO EL SR. DO(CTO)R D. LUCAS BONILLA CAVALLERO DE SN. JUAN INQUISIDOR CARTAA(;)». Ante la evidencia de la inscripción, es difícil imaginar los mecanismos que dieron origen a esta tradición ya que en el texto del Padre de la Cavallería no se menciona, ni ambiguamente siquiera, el obsequio de una corona a la Virgen, hecho que de haberse producido no hubiera sido silenciado en el libro.

La cruz pectoral, es una hermosa pieza de oro que tiene el frente cubierto por grandes esmeraldas engastadas. No se ve marca ni inscripción alguna y su hechura podría ser colonial. La tradición villarrobletense señala que también fue un regalo del virrey Morcillo; aquí está más fundada que en el caso de la corona porque entre las donaciones a la ermita de la Virgen de la Caridad que el Padre de la Cavallería cita figura «una Cadena de oro, con un Pectoral de Diamantes exquisitos: y otras muchas Joyas de Rubíes, y Esmeraldas, para gala del vestido». A pesar de la no coincidencia de la clase de piedra preciosa entre texto y pieza, es considerable la posibilidad de que fuese enviada por don Diego Morcillo⁵.

Tras todo lo expuesto, pasaremos a tratar de las piezas de platería que han llegado a nosotros del extenso legado que hicieron los Morcillo a instituciones religiosas de Villarrobledo. Comenzaremos por las custodias porque fueron las piezas que alcanzaron las formas más expresivas y variadas de todos los objetos eclesiásticos y civiles, seguramente

por el alto valor simbólico que poseían como portadoras del supremo mensaje eucarístico.

La custodia de la parroquia de San Sebastián (foto 2).

Es una custodia de sol anónima labrada en plata sobredorada. Tiene una altura de 77 centímetros y una anchura de base de 33'5 centímetros; el diámetro del círculo exterior del sol mide 36 centímetros y 19 el del viril. Es propiedad de la parroquia de San Sebastián, aunque, por seguridad, se guarda en el convento de Carmelitas Descalzas de la localidad.

El pie tiene base de planta mixtilínea que se apoya en ocho pequeñas patas, cuatro situadas debajo de láminas con decoración vegetal que prolongan las esquinas del cuadrado, y cuatro bajo los semicírculos convexos de la zona central de los lados; el basamento es planiforme y de borde vertical liso y su parte superior está decorada por botones circulares sobre los semicírculos y por grabados que presentan finas labores vegetales. La peana, de perfil convexo, posee decoración vegetal grabada en bandas planas, a la manera de costillas pero sin relieve, y espejos o cabujones ovalados recubiertos de esmaltes en azul y ocre; una serie de orificios practicados en diferentes puntos nos indican que la ornamentación se completaba con una serie de aplicaciones, hoy perdidas, de, seguramente, cabezas de querubines o diseños fitomorfos.

El astil se compone de tres cuerpos superpuestos bien diferenciados: el gollete y primer cuerpo con decoración de cabezas de querubines alados, costillas, tornapuntas pareadas y esmaltes ovalados; el nudo, aovado, del tipo de jarrón, voluminoso y con gran desarrollo, ornado con tornapuntas pareadas, cabujones de esmalte y decoración repujada y cincelada que llena toda la superficie restante; el tercer cuerpo, pedestal y cuello que sostienen el sol, es más estrecho pero con la misma intensidad e igual estructuración decorativa de tornapuntas pareadas, esmaltes y costillas.

El sol, muy amplio, es de gran complejidad, tanto estructural como ornamental. El viril presenta una caja plana de gran desarrollo, cajeada por abultados bordes que enmarcan un anillo decorado con roleos y cabujones ovalados esmaltados iguales que los anteriormente citados; de la caja nacen tres series de elementos:

a.—Tres cueros o abstracciones del tan abundante motivo de las cabezas de ángeles con alas. Los

⁴ Fue decisiva para ello la intervención del párroco de la iglesia de Santa María de Villarrobledo Juan Miguel Romero, a quien le agradezco mucho su mediación.

⁵ También quiero dejar constancia que las dos cruces pectorales que figuran en los retratos del virrey, la cruz está sobre un triángulo; la que se guarda en Villarrobledo está sobre un rombo.

laterales han perdido los remates; el superior termina en una cruz romboidal del mismo tipo que las españolas.

b.—Una ráfaga de rayos que constituye el mayor de los tres resplandores que tiene labrados. Los rayos se distribuyen en dos agrupaciones de cuatro y dos de tres que están separadas por los elementos de la primera serie y por el cuello de la custodia, respectivamente; se alternan los triangulares de lados rectos y los ondulados y todos son cajeados y abiertos en el remate por cabezas de querubines alados que marcan la circunferencia exterior.

c.—Otra ráfaga de rayos que trazan un resplandor intermedio. Está formada por rayos de menor longitud que los anteriores y todos ondulados, distribuidos de forma semejante a la descrita antes pero, en este caso, formando grupos de cinco y de tres unidades. Son alternantes con los de la serie precedente y rematados de la misma forma que ellos.

Dentro del viril, sustituyendo a la lúnula, aparece el último resplandor, formado por un anillo del que parten veintiseis rayos rematados con el mismo motivo iconográfico que los anteriores.

En el borde de la base se grabó la inscripción siguiente: «EL ILMO / SR. MO. DN. F. DIEGO / MOR / CILLO RUBIO OBIS / PO DE NICA / RAGVA DIO ESTA / (DIBUJO DE UNA CUSTODIA) / PA. EL / SSOO. S. STO. / DE S. SEVAN. DE VAROB / LEDO 1708».

La pieza carece de marcas en lugar visible y no conozco documentación sobre ella, pero sus características ponen de manifiesto su pertenencia a la estilística novohispana; sin embargo, es difícil adscribirla a un centro concreto. En general, sus caracteres apuntan a lo mexicano, pero algunos elementos decorativos del sol lo hacen en otra dirección.

Al observar la base, peana y astil podemos apreciar que la existencia de costillas, aunque en pequeño número, la persistencia de elementos manieristas, la yuxtaposición tan perfectamente marcada de los cuerpos, los abundantes óvalos de esmaltes de color azul y melado, la morfología del nudo y el afán naturalista de la decoración nos hablan de la capital, México, o de un centro muy influenciado por ella. Sin embargo, la profusión decorativa del sol, y más en fecha tan temprana, parece indicar un centro con gran carga imaginativa y ornamental, como podría ser Puebla de los

Ángeles, el segundo centro más importante del virreinato de Nueva España. Es cierto que el sistema decorativo poblano no es tan purista como el que muestra esta custodia y tiene rasgos más indigenistas pero el remate de los rayos es característico de sus talleres.

Ante la imbricación de caracteres, podría pensarse en una población del virreinato que aunque alejada geográficamente de los dos centros más importantes recibiese fuertes influencias artísticas de lo mexicano y menores de lo angelpoblano. Del hecho de que don Diego Morcillo fuese el obispo de Nicaragua⁶ y del que en los legados coloniales suelen predominar los objetos que tienen un definido carácter de la zona de residencia del donante, hay que pensar que pudiese ser en la capital nicaragüense, León, donde se labrase este ostensorio, y a ella le atribuimos provisionalmente la custodia. De ser así, debido a la gran calidad de la pieza, este poco conocido centro pasaría a ser importante y estaría caracterizado por una mezcla de influencias y por una carga decorativa grande y original.

Es una pieza de gran interés por su gran calidad técnica, tanto en el labrado de la plata y en el trabajo de los esmaltes, masa vítrea que tiene un importante papel decorativo, como en el resultado estético-formal, bello de proporciones y pleno de armonía y equilibrio; no obstante, el soberbio sol destaca del conjunto al tomar el papel jerarquizante de la obra, con una concepción en la que se compensa sabiamente una compleja estructura radial centrífuga con una intencionalidad centrípeta direccional que hace converger en la forma eucarística la sucesión de seis circunferencias y un triple resplandor.

La custodia del convento de Carmelitas Descalzas (foto 3).

Es una anónima custodia de sol de plata sobredorada; tiene 58 centímetros de altura, 26 centímetros de diámetro en el sol y 9'5 centímetros en el del viril. Se guarda en el convento de las Carmelitas Descalzas de Villarrobledo.

El pie tiene la base cuadrada y cada uno de sus

⁶ Aunque conocemos pocas noticias del paso de don Diego Morcillo por aquellas tierras, sabemos que en 1706 solicitó a Felipe V la fundación de un Colegio de la Compañía en León y que mandó hacer en esa ciudad la Sala del Cabildo, lo que pone de manifiesto su actividad en esa población al frente de su episcopado.

lados está decorado por una ancha cresta o chambrana calada e invertida que muestra en su centro una cabeza alada de querubín envuelta en abundante decoración fitomorfa que se prolonga por la parte inferior hasta constituir un punto de apoyo de la base. Las superficies angulares del basamento son lisas y pulidas y en las esquinas se montan figuritas de querubines alados con la cabeza forzosamente echada hacia atrás que se resuelven hacia abajo en chapas en espiral que constituyen patas. La peana es planiforme y de borde convexo, con carnosa y abundante decoración vegetal repujada y cincelada que se completa con aplicaciones de plata en su color con esmaltes verdes y azules.

El astil es abalaustrado con tres cuerpos bien definidos: el pedestal, sobre gollete poco marcado, con asas de compleja decoración; el nudo, poco voluminoso y apenas diferenciado con respecto a los cuerpos restantes, ornamentado con asas formadas por cariátides fitomorfas o sirenas aladas de fundición muy estilizadas y curvadas y con las cabezas hacia atrás; el pedestal del sol, con aplicaciones en plata en su color esmaltados en verde y azul y asas del mismo tipo y en la misma posición que las del nudo.

Sobre un corto, ancho y complejo diseño se desarrolla un sol calado y profusamente decorado en torno a una caja del viril de frente cóncavo con pequeñas aplicaciones de plata en su color, esmaltadas. El sol se resuelve en un doble resplandor: el interior está constituido por el juego decorativo de roleos vegetales que se entrelazan densamente; el otro por catorce rayos de contorno triangular formados, unos por cabezas de ángeles con facciones de rasgos mestizos, los otros por diseños vegetales, en sucesión alternativa y todos rematados por una flor de seis pétalos. El rayo restante, el superior, tiene una estructura ornamental diferente y se remata con una cruz. El abigarramiento decorativo se ve acentuado por los pares de aplicaciones de plata en su color con esmaltes verdes y azules, una de una cabeza de querubín alado y otra de un diseño vegetal, que refuerzan la radialidad de los rayos cubiertos exclusivamente con decoración vegetal.

La pieza no tiene inscripción y carece de marcas visibles, como es habitual en la platería del Virreinato de Perú, pero la referencia del Padre de la Cavallería hace indudable que es la que regaló don Pedro Morcillo al convento de Carmelitas

Descalzas de su villa natal, fundado por su tío, el Virrey. Cristina Esteras indica que se labró en 1721⁷; por tanto, pertenece a un momento en el que está en pleno apogeo la platería peruana y a una fase de creación de unos modelos diseñados a base de la fusión de caracteres específicos de varios talleres.

En el transcurso de las últimas décadas del siglo XVII se produjo una adecuación de las formas a las novedades propuestas por el barroco decorativo a través de la incorporación de un sistema de ornamentación envolvente que transforma, sin alterar apenas las estructuras, los modelos anteriores. Como en España, se mantiene el núcleo estructural básico del objeto, en general una traza purista, pero se recubre de un ornamento superficial cada vez más abigarrado que en América queda definido por un repertorio propio derivado de la representación de lo autóctono y de sus relaciones con lo español y con lo cristiano. Allí, de un arte que comienza con una dominante tendencia metropolitana se va pasando a otro con independencia decorativa y formal que alcanzará su pleno desarrollo en el siglo XVIII, evolucionando de lo puramente hispánico a lo americano con matices hispánicos⁸. Estas formas de transición condujeron a la afirmación de modalidades regionales netamente limeñas, cuzqueñas y de otros lugares que a finales del siglo se definieron plenamente, estableciéndose ciertos prototipos que caracterizaban a las diferentes regiones del Virreinato⁹. A lo largo de los primeros años del siglo XVIII, al tiempo que se inicia el camino que ha de conducir hacia el ornato más recargado, voluptuoso y denso y el predominio de temas naturalistas y hacia el definitivo alejamiento de lo español, se registra el intento de integrar en unos modelos globales las invenciones y lenguajes propios de los diferentes centros que lle-

⁷ ESTERAS MARTÍN, C. «Catálogo» en AA. VV. *Exposición sobre platería del Perú virreinal (1535-1825)*. Madrid-Lima. 1997. pág. 112.

⁸ PANIAGUA PÉREZ, J. «La platería americana del siglo XVII como proyección de la hispánica». *Actas del Congreso Proyección Histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo* (1991). Valladolid, 1993, págs. 599-605.

⁹ STASTUY, F.—«Platería colonial, un trueque divino» en AA. VV. *Tradición y sentimiento en la platería peruana*. Pub. Obra Social y Cultural Cajasur. Córdoba, 1999. pág. 170 y sigs.

va consigo la reciprocidad de influencias entre los focos artísticos más significativos. Esto hace, por ejemplo, que los ostensorios limeños jueguen con la incorporación transformada de elementos prestados de otros centros, particularmente del Cuzco; que las custodias de Ayacucho y Cuzco tengan muy parecidos sus diseños, tanto estructural como decorativamente; que Arequipa y Cuzco se influyan mutuamente; que los centros del altiplano incorporen elementos provenientes de talleres bastante distantes; y que la filigrana —con tradición ya en el siglo precedente—, se ponga ahora plenamente de moda, desborde Ayacucho, población con la que siempre se había identificado esta técnica, y se practique también en los talleres de Lima, Cuzco, Arequipa o Potosí¹⁰. Se pone de manifiesto una intención de unificar los lenguajes plásticos de forma que los centros labran custodias que a la vez que características singulares propias, reflejan otras que son comunes en todo el virreinato¹¹. Así se generalizan los rasgos siguientes:

— Aumento de énfasis puesto en el sol como consecuencia de que éste constituye en centro medular del mensaje eucarístico, lo que se traduce en la ampliación de su diámetro y en la progresiva intensificación de la ornamentación. En torno al viril se suele estructurar un doble resplandor: el interior por la trama decorativa, que cada vez es más intrincada llegando al virtuosismo decorativo; el exterior por los remates de los rayos, que con gran frecuencia son expansiones con forma de cabezas de querubines.

— Ritmo creciente de las asas, tanto en tamaño como en cantidad y complejidad, adquiriendo fuerte proyección lateral.

— Incorporación de bustos de querubines alados y de sirenas con los cuerpos arqueados y las cabezas forzadas hacia atrás para poder dirigir su mirada al viril.

— Utilización de esmaltados verdes y azules que complementan cromáticamente adornos aplicados de recargado diseño, frecuentemente de plata en su color.

— Empleo de bases cuadradas con caladas chambranas caídas.

A este momento estilístico pertenece la custodia de las Carmelitas de Villarrobledo. El Padre de la Cavallería, en su breve y nada detallada biografía de don Pedro Morcillo, indica que éste regaló la custodia al convento antes de alcanzar la mitra, lo que consiguió hacia 1723, año en el que su tío obtuvo la silla episcopal de Lima, posición desde la que consagró obispo de Dracén a su sobrino y le nombró obispo auxiliar de la capital del Virreinato del Perú. Hasta entonces estuvo en la región de Charcas, en el norte del Virreinato del Plata, de donde era obispo don Diego Morcillo. Vivió, pues, una decena de años en esa área andina donde los centros plateros más importantes eran La Paz y, sobre todo, Potosí, ciudad minera donde la plata se labró espléndidamente, estando su platería a la altura de lo que su opulenta población demandaba. Cristina Esteras¹² considera la custodia potosina y los escasos indicios históricos que conocemos también apuntan en esa dirección, aunque no podemos descartar la posibilidad de que fuera La Paz el centro de elaboración.

Tres elementos tipológicos reflejan esta pertenencia. Por una parte, el recargamiento y gran densidad del ornato del sol, que aunque común en las custodias plenamente barrocas peruanas, se encuentra más desarrollado en la zona andina; por otra, el interés por la simetría que muestra el entramado de los tallos-cintas del resplandor interior, tan propia del altiplano; finalmente, una frecuente característica de la zona, el remate de los rayos con las flores en lugar de con las genéricas cabezas aladas de querubines tan propias de otras áreas coloniales iberoamericanas y que aquí figuran en la base de las primeras.

Bella custodia también ésta, aunque con más paralelos que la anterior debido a que a finales del primer cuarto del siglo XVIII se generalizan varios rasgos en las custodias peruanas y por ello, el modelo, de alguna manera, se fija y multiplica, dando lugar a abundantes piezas que responden a parecidos presupuestos artísticos.

La peana y el arco de la Virgen de la Caridad (foto 4).

Cuando está en su santuario, la imagen de la Virgen de la Caridad aparece sobre una peana y bajo un arco de altar; ambos objetos son de plata

¹⁰ ESTERAS MARTÍN, C. *Platería del Perú Virreinal...*. op. cit. Pág. 57.

¹¹ STASTUY, F. «Platería colonial...». op. cit. Pág. 184 y sigs. y 203.

¹² ESTERAS MARTÍN, C. «Catálogo...». op. cit., pág. 112.

y los dos proceden de talleres de orfebrería iberoamericana de época colonial.

La peana (fotos 5 y 6).

La peana es obra anónima; está repujada y cincelada y representa el cerro rico del Potosí (Bolivia). Tiene forma troncocónica, con una altura de 33 centímetros y un diámetro en la base de 46 centímetros. A todo su alrededor, como un bordillo puesto delante de la montaña, lleva una orla de gruesa plata repujada en la que se representa un friso vegetal constituido por una sucesión de diferentes plantas propias de la flora de la zona entre las que descuellan unas grandes flores de pétalos carnosos y movida composición tratadas con un volumen muy resaltado.

La representación del cerro es realista y detallada pero los distintos elementos que están integrados en él no guardan las proporciones naturales. En la media ladera delantera se modelaron el pequeño promontorio que confiere al cerro su fisonomía característica —en el centro de su parte superior se labró un gran cuero con las armas del Virrey—, la vegetación del lugar, los edificios de la población —entre los que se distingue perfectamente la iglesia de San Francisco—, los caminos que conducen a las numerosas y aterrazadas bocas de las minas de plata, el ir y venir de los indios conduciendo las recuas de llamas y caballerías, los pastores con sus ganados, etc. En la media ladera restante, se completó la representación de la intrincada red de caminos que conducían a las entradas de las galerías, del paisaje vegetal del promontorio y de la actividad humana que allí tenía lugar.

En la base de la orla vegetal que rodea el cerro se grabó la inscripción siguiente: (mitad delantera) «PEANA DE N. S. DE LA CARIDAD DE BILLARROBLEDO EN 20 DE HENERO DE 1719 A.»; (mitad posterior) «BERDADERA COPYA O RETRATO DEL CERRO RYCO DE POTOSY QUE MANDO HACER EL YLUSTRYSIMO D. FRAY DYEGO RUBIO MORCYLLO DE AVÑON DYGNISIMO ARÇOBISPO DE LA PLATA». Por tanto, la inscripción documenta la identidad del donante —aunque en la leyenda esté cambiado el orden de los primeros apellidos—, la fecha de ejecución, el destino de la pieza y lo que en ella figura representado.

La peana fue encargada por don Diego Morcillo cuando ocupaba en la Audiencia de Charcas la si-

lla arzobispal de La Plata, en la época intermedia entre sus dos nombramientos de Virrey de Perú.

La pieza no posee marca visible, pero la estilística señala un taller del altiplano andino del virreinato. El motivo representado y la proximidad de Potosí a la ciudad de La Plata hacen prácticamente seguro que el centro productor de la peana fuese esta importantísima ciudad minera.

Es una pieza realmente singular, por su iconografía, que es genuinamente americana, y porque no debió ser frecuente su labrado. No he encontrado ningún otro ejemplar en la bibliografía que conozco sobre platería colonial peruana remitida a España¹³.

El arco de altar (foto 7).

El arco que enmarca la imagen es de medio punto elaborado con doble plancha de plata y está cubierto por las dos caras con ornamentación repujada y cincelada y se sostiene sobre dos pies o pilares en los que sus extremos se encuentran embutidos. Tiene 97 centímetros de alto, 70 de ancho y la anchura de la banda es de 15 centímetros.

Está formado por una ancha calle bordeada en todo su desarrollo por dos cordones o baquetones florales limitados por contarios que representan perlas y festoneada en ambos lados por sendas cresterías caladas formadas por cintas, la exterior, y por tallos vegetales, la interior, que se entrecruzan rítmicamente siguiendo una distribución geométrica y que son rematadas de tramo en tramo por elementos florales.

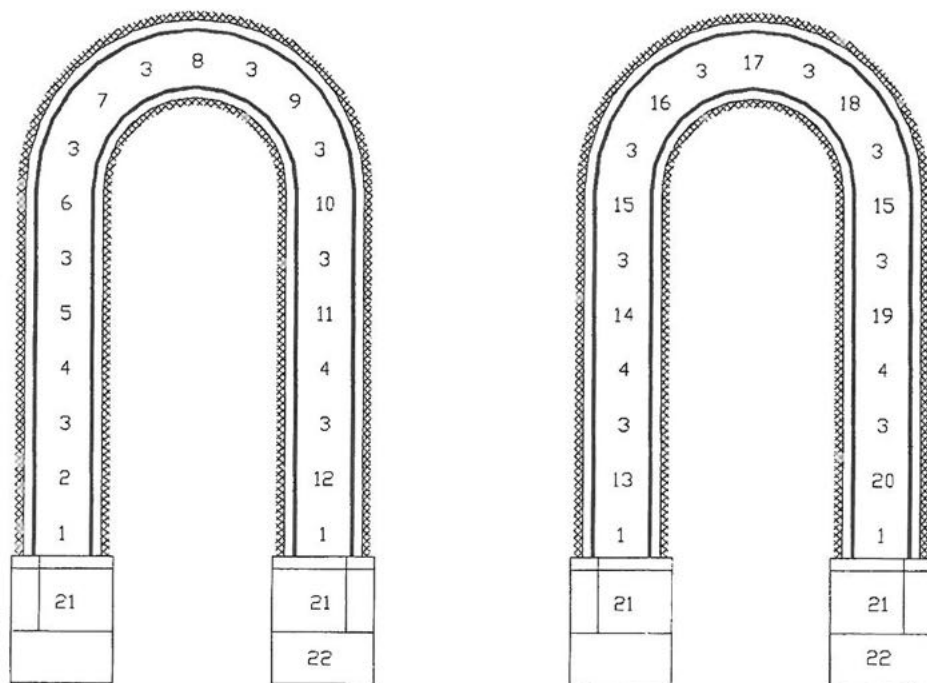
El campo central tiene completamente cubierto el fondo con una densa decoración vegetal de la

¹³ ESTERAS MARTÍN, C. «Catálogo...». *op. cit.*; PALOMERO PÁRAMO, J. M. Exposición *Plata labrada de Indias. Los legados americanos a las iglesias de Huelva*. Patronato Quinto Centenario. Huelva, 1992; AA. VV. *Tradición...* *op. cit.*; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, G. *La platería americana en la isla de Palma*. Caja General de Ahorros de Canarias. 1994; AA. VV. *Platería iberoamericana*. Fundación Santillana. 1993; IGLESIAS ROUCO, L. S. *Platería hispanoamericana en Burgos*. Burgos, 1991; ESTERAS MARTÍN, C. *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*. 1993; ESTERAS MARTÍN, C. *Platería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*. Exposición diocesana badajocense. Badajoz, 1984; PÉREZ MORERA, J. «Orfebrería americana en La Palma». *Coloquio de Historia canario-americana. VIII*. (1988). Las Palmas, 1991; SÁEZ, M. y ESTERAS, C. «Presencia del arte hispanoamericano en Galicia: la platería». *Actas de las Primeras Jornadas Presencia de España en América: aportación gallega*. Pazo de Mariñán, 1987, págs. 667-688.

que emergen una serie de individualizados motivos iconográficos alineados según una rígida simetría

axial cuya distribución e identificación recogemos en el esquema siguiente:

ICONOGRAFÍA DEL ARCO DE ALTAR DE LA VIRGEN
DE LA CARIDAD VILLARROBLEDO



Parte anterior

Parte posterior

1. Querubín en postura frontal sosteniendo una guirnalda vegetal
2. Medallón con un olivo sobre un cuero
3. Tres flores colocadas a tresbolillo
4. Querubín de perfil sosteniendo una guirnalda vegetal
5. Medallón con una puerta sobre un cuero
6. Dios Padre bendicente sobre nubes y querubín
7. Medallón con gran flor
8. Paloma del Espíritu Santo con ráfaga sobredorada
9. Medallón con escalera
10. Cristo bendicente sobre nubes y querubín
11. Medallón con un pozo sobre un cuero
12. Medallón con azucenas sobre un cuero
13. Medallón con una palmera sobre un cuero
14. Medallón con una torre sobre un cuero
15. Querubín en posición frontal pero con piernas de perfil
16. Medallón con sol radiante antropomorfo
17. Anagrama de Jesucristo y corazón con los clavos abajo
18. Medallón con estrella y luna antropomorfa
19. Medallón con un templo sobre un cuero
20. Medallón con un ciprés sobre un cuero
21. Ángel con alas y tocado de plumas en sobredorado
22. Inscripción

A la vista de lo representado podemos hablar de un rico y complejo repertorio iconográfico que clasificaremos en cuatro grupos temáticos:

a) Representaciones vegetales. Están constituidas por el denso fondo y los grupos de tres flores a tresbolillo.

b) Representaciones de querubines.

c) Programa iconográfico relacionado con la Inmaculada Concepción.

d) Representación de las Santísima Trinidad y anagrama de Cristo.

Es una decoración que procede, como sucede casi siempre en las producciones novohispanas y peruanas, de modelos europeos copiados de los libros y estampas que los difundieron por América, aunque, como es también habitual, aparecen algo transformados debido a la interpretación y adaptación de los mismos en el mundo colonial. A este repertorio manierista europeo se incorporan elementos autóctonos, siendo, en este aspecto, los más importantes los del primer grupo temático. Por el contrario, el tratamiento es propio del barroco andino de la zona, dando lugar esta simbiosis a una típica creación del barroco local.

El arco tampoco tiene marca visible y en la cara delantera del pie de la derecha y en la trasera del pie de la izquierda se grabó la misma frase: «SE HIZO A DEVOCION DE / DN. THOMAS MORCILLO AUÑ / ON PRESBITERO Y DN. BARTHE. / RUIZ ROMERO SU MAIORDO»; inscripción que pone en entredicho la donación de la pieza por parte del Virrey. Analizaremos con cierto detalle la cuestión.

El arco es de procedencia americana y tiene como características estilísticas:

— Abigarrada fronda vegetal como fondo de la banda central.

— Interés por la composición simétrica en todo el conjunto que se organiza tomando como modelo el grutesco.

— Inclusión, alternando con los motivos del programa, de figuras desnudas, en este caso ángeles con interpretación formal andina.

— Presencia plena del *horror vacui*.

— Acusado levantamiento de los motivos iconográficos con respecto al fondo decorativo de follaje, lo que confiere al programa claridad compositiva.

Estas características sitúan la tipología de la pieza en el altiplano peruano-boliviano, pudiendo ser el

área de La Paz —obispado que ocupó don Diego en torno a 1710— o Potosí —perteneciente a la Audiencia de Charcas y diócesis de La Plata, de la que fue arzobispo entre 1711 y 1723— los lugares donde estaba el taller en que fue elaborada, sin que estilísticamente pueda descartarse cualquier otro de esta zona andina¹⁴.

El tantas veces citado Padre de la Cavallería, cuando se refiere a esta donación del Virrey dice: «una figura de lo mismo (de plata) del cerro del Potosí, para Peana de la Milagrosa Imagen, y Trono correspondiente de bella idea»; creo que hay que interpretar que ese «Trono» es el arco que estamos tratando y, por tanto, considerar que la pieza fue donada por don Diego. Esta interpretación queda reforzada por la iconografía de peana y arco, ya que creo, como veremos, que está relacionada.

A la vista de un testimonio bibliográfico de la época que hace referencia a la donación de los dos elementos a la Virgen por don Diego Morcillo, de una estilística semejante en ambas piezas, de las que una está labrada en Potosí e indudablemente donada por el Virrey, y de una iconografía complementaria, se puede deducir que arco y peana fueron encargados por una misma persona y hechos, seguramente, al mismo tiempo, existiendo gran posibilidad de que el arco también fuera labrado en Potosí.

No se conserva ninguno de los libros de fábrica ni de los de cofradías de Villarrobledo y ello nos impide investigar más a fondo la cuestión. Creo que, quizás, la inscripción citada solamente se refiera a la donación de los pies-base del arco porque su estilística es diferente, aún teniendo en cuenta la impronta indiana de las figuras de querubines alados tocados con penachos de plumas que tienen sus frentes. Probablemente, con posterioridad a la recepción del arco, el capellán — otro Morcillo, que así completaba el regalo de su ilustre familiar — y el mayordomo de la ermita mandaron hacer los soportes para sostenerlo.

3.—Una interpretación iconográfica del conjunto.

¹⁴ Las características del arco pueden encontrarse también en otros centros. ESTERAS MARTÍN, C. «Noticias acerca de la platería punefía. Los frontales de la catedral de Puno y de la iglesia de Carabuco». *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1982, 55 (218), págs. 209-216; y *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*. 1993.

Las representaciones de plantas naturalistas y de querubines alados que forman los dos primeros grupos temáticos del arco no aportan nada singular a la iconografía del conjunto, son manifestaciones habituales de la estilística de la platería del virreinato peruano, y aun de la iberoamericana.

La serie de símbolos labrados a lo largo del arco-olivo, puerta, flor, escalera, pozo, azucenas, palmera, torre, sol, estrella y luna y ciprés —que constituyen el tercer grupo iconográfico forman una completa versión del conocido y generalizado programa iconográfico, tanto en España como en sus colonias americanas, de la Inmaculada Concepción basado en el *Cantar de los Cantares*, programa que está en perfecta consonancia con la finalidad de servir de marco laudatorio a una imagen mariana. Tampoco en este grupo podemos encontrar una intencionalidad fuera de lo habitual.

Sin embargo, creo que las representaciones de la Trinidad, en el anverso, y del anagrama de Cristo y la situación preferente en el arco del sol y la luna antropomorfas, en el reverso, están relacionadas con la peana, y todo ello con una iconografía concreta que existía en Potosí.

En esta ciudad surge una advocación mariana que muestra el sincretismo entre el cristianismo y las antiguas religiones indias, es la de la *Virgen del Cerro*. En el Museo de la Casa de la Moneda de Potosí se guarda un conocido cuadro al óleo de principios del siglo XVII que la representa (fot. 8) y creo que su iconografía nos puede dar el sentido del regalo que el Virrey hizo a la patrona de su villa natal.

Según Teresa Gisbert y José de Mesas¹⁵, se trata de una imagen que simultáneamente representa a María y a la Pachamama (diosa indígena); en su iconografía se muestra el Cerro del Potosí con rostro femenino y manos resplandecientes. Los autores citados indican que el texto del agustino Ramos Gavilán en su *Historia de la Virgen de Copacabana* explica esta iconografía cuando dice que Cristo es una piedra cortada de pies y manos;

es decir, que Cristo es la víctima impedida de defenderse y huir; esta piedra es luciente como el diamante y el seno que la cobija es la montaña. Así, María, entraña que cobija a Cristo-Diamante, está figurada como el Cerro de Potosí. Según Ramón M.^a Serrera¹⁶, la escena es una síntesis de religión y minería que refleja una cosmovisión teológica centrada en la plata.

La montaña, pues, con todos los detalles que caracterizan su realidad —a la que se le han incorporado devotos en actitud orante—, en el cuadro se convierte en el manto de la Virgen, una Virgen que está siendo coronada por la Trinidad en presencia del rey de España, el Papa, un cacique, un caballero de la orden de Santiago, un cardenal y otros representantes de la sociedad de la época y que tiene el mundo, o una esfera conteniendo los edificios de la ciudad¹⁷, bajo sus pies; sobre el horizonte, a ambos lados del cerro, respectivamente, el radiante sol y la luna, con la estrella dentro de su círculo, antropomorfos, convierten el *Pulchra ut luna, electa ut sol* en el lema sintetizador de la alabanza mariana.

Creo que algo basado en lo expuesto es lo que esencialmente se ha querido poner de manifiesto en el trono de la Virgen de Villarrobledo: la imagen, sobre una peana del cerro del Potosí, que sustituye al manto, está aureolada por la Trinidad y rodeada por los símbolos marianos que tanto arraigaron en la mentalidad popular a través de su enumeración en las Letanías formando oraciones responsoriales en las que tomaban parte los fieles y entre los que, aquí, por su posición, se hacen destacar al sol y a la luna, con la estrella. A todo se añade el anagrama de Cristo con el corazón y los clavos con la finalidad de incluirlo en el contexto iconográfico e individualizar su persona en la concepción teológica general de la serie. La iconografía restante —el mundo vegetal, las nubes y los ángeles— constituye la escenografía conceptual y ornamental con la que el barroco y lo iberoamericano rodean al hecho religioso.

Sin duda, se deseaba exaltar a la Virgen de la

¹⁵ GISBERT, T. y MESA, J. DE. «El arte del siglo XVII en Perú y Bolivia» en SEBASTIÁN LÓPEZ, S.; MESA FIGUEROA, J. de; y GISBERT DE MESA, T. *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia (segunda parte)*; Vol. XXIX del «Summa Artis». Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1985, pág. 113.

¹⁶ SERRERA, R. M.^a. «Las Indias españolas en el siglo XVII» en *Descubrimiento, colonización y emancipación de América*. Vol. 8 de *Historia de España*. Ed. Planeta, Barcelona, 1990, págs. 348 y 349.

¹⁷ *Ibidem*.

Caridad, pero se buscó hacerlo a través de la creación de un entorno visual y programático que la relacionase con el mundo altoperuano en el que vivía y del que era prelado don Diego Morcillo. Ése

es el motivo por el que creo que peana y arco fueron enviados por el Virrey, ambos constituyen un todo iconográfico destinado a, en cierta manera, «indianizar» a una Virgen española.



1.—*Victoria de San Miguel sobre Lucifer*. Relieve policromado en madera. Anónimo. Siglo XVIII. Parroquia de San Blas. (Foto S. Vico).



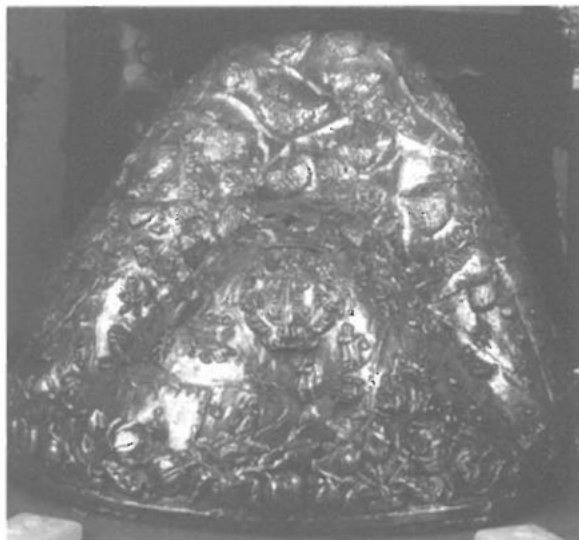
2.—Custodia. Anónima. 1708. Plata sobredorada. León (Nicaragua). Convento de Carmelitas Descalzas.



3.—Custodia. Anónima. 1721. Plata sobredorada. Potosí (Bolivia). Convento de Carmelitas Descalzas.



4.—Imagen de la *Virgen de la Caridad* en el altar de su santuario.



5.—Pena representando el Cerro del Potosí (mitad delantera). Anónima. 1719. Plata en su color. Potosí (Bolivia). Santuario de la *Virgen de la Caridad* (Foto S. Vico).



6.—Peana representando el Cerro del Potosí (mitad trasera). Anónima. 1719. Plata en su color. Potosí (Bolivia). Santuario de la *Virgen de la Caridad*.



7.—Arco de altar, detalle del anverso. Anónimo. 1719. Plata en su color. Potosí. (Bolivia). Santuario de la *Virgen de la Caridad*.



8.—*La Virgen del Cerro del Potosí*. Pintura al óleo. Anónimo. Principios del siglo XVII. Museo de la Casa de la Moneda. Potosí (Bolivia).

SECCIÓN V

TESIS Y PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EN CURSO

Presentación

VÍCTOR NIETO ALCAIDE

La sección V del XIII Congreso del CEHA está dedicada a *Tesis doctorales y trabajos de investigación en curso* de realización. Se trata de la tercera edición de una sección joven de los congresos del CEHA que se inició en el XI Congreso celebrado en Valencia en 1996 y que continuó en el siguiente que tuvo lugar en Oviedo en el año 1998. Dado su contenido, es una sección que forzosamente ofrece un carácter heterogéneo cuyo interés principal radica en dar a conocer y someter a debate el estado de investigaciones que se desarrollan en forma de tesis doctorales y trabajos de investigación. Se trata de trabajos de larga duración que de esta manera pueden alcanzar un conocimiento público mientras se realizan. También, el objetivo de esta sección, es contribuir a evitar lo que con cierta frecuencia se produce en la investigación de la Historia del Arte en nuestro país: la coincidencia de las investigaciones de un mismo tema o afín por investigadores distintos.

Para un estudioso que se inicia en la investigación de la Historia del Arte y para los que dirigen estas investigaciones, esta sección debe contribuir a establecer un balance relativo a las posibles prioridades que requiere la investigación de ciertos temas a la vista de los resultados de lo que se está haciendo. Con frecuencia asistimos a una acumulación de investigaciones de ciertos temas que restan a otros la atención que merecen. Igualmente, ciertas políticas de financiación de estudios y publicaciones han creado una descompensación en los estudios de la Historia del Arte, adquiriendo una relevancia investigadora y editorial algunos temas

de menor importancia que otros que han sido abandonados casi por completo. En este sentido, corresponde a los Departamentos universitarios orientar los contenidos de las tesis doctorales atendiendo a su incidencia en el panorama general de la investigación de la Historia del Arte y marcando las pautas para que el número de investigaciones se corresponda con las prioridades científicas y no con las urgencias y el vaivén de las modas y la política.

Aunque los resúmenes presentados en este Congreso a la sección de *Tesis doctorales y trabajos de investigación* distan mucho de ser una muestra representativa de la investigación que se desarrolla en España —actualmente el número de tesis doctorales inscritas y en curso de realización resulta abrumador— sí es un claro exponente válido en relación con los temas, metodologías y orientaciones de la investigación española sobre la Historia del Arte.

Al interés suscitado por el estudio de la literatura artística, la estética y las fuentes corresponden algunas comunicaciones sobre «Fray Juan Rizzi tradista de arquitectura», *El Pictor Christianus Eruditus* de Juan Interian de Ayala o Baudelaire. Desde hace tiempo la literatura artística ha dejado de estudiarse exclusivamente como fuente para convertirse en un capítulo de la historia del arte que obedece a sus propias leyes y principios y que desarrolla su propio argumento. Un aspecto sobre el que queda todavía mucho que investigar es el relativo a problemas de definición y conceptos y terminología y sobre el que se ha presentado una comunicación relativa a un glosario onomántico

hipertextual sobre conceptos y términos de la teoría y crítica artística.

Las comunicaciones presentadas relativas a investigaciones sobre el arte medieval van referidas a temas de indudable interés como la pintura gótico lineal en Castilla y León, la pintura mallorquina del siglo XV y la arquitectura gótica en Ciudad Real. Sin embargo, su escaso número no refleja el volumen y la amplitud de investigaciones que en el momento presente se están realizando en el campo del arte medieval. Y lo mismo sucede con los trabajos sobre el Barroco relativos a la arquitectura barroca en Castellón, la arquitectura del retablo granadino, o artistas de la Pobl de Montornés (Tarragona). Han sido los estudios sobre el arte español de los siglos XVII y XVIII uno de los campos que han experimentado avances más notables. Lo presentado a esta sección se limita a dos investigaciones sobre «José Nicolás de Azara y su primera etapa romana», y, «Los viajeros españoles de la Ilustración y la cultura artística veneciana».

Dos trabajos en curso sobre la contextualización artística acerca de «Diplomacia, arte y cultura en los Reyes Católicos» y mecenazgos artísticos, «Mencia de Mendoza y el patronazgo de las artes en Flandes y España», son muestras representativas de la atención que la historiografía española actual presta a unos temas que durante muchos años habían permanecido sumidos en un lamentable olvido. Y lo mismo podemos decir a tenor de la recuperación de otras artes como la xilografía, la imprenta y el arte de ciertos plateros.

Los aspectos iconográficos, tan abundantes en la historiografía española más reciente, se han centrado, en temas puntuales como la presencia del modelo de la Virgen de Guadalupe de México en Andalucía, las mujeres ilustres de San Jerónimo de Granada, y la ilustración del libro como soporte iconográfico del retrato político en México de la primera mitad del siglo XIX.

Un fenómeno relevante que se ha venido constatando desde hace algunos años, es la consolidación en la Universidad de los estudios sobre arte contemporáneo. Hasta la implantación de las especialidades de Historia del Arte, el arte contem-

poráneo era algo ajeno por completo al ámbito universitario en el que solamente era tratado de forma excepcional. Su valoración y estudio estaba exclusivamente en manos de los críticos, pero casi nunca dentro de la Universidad. Después de la creación de las especialidades de Historia del Arte los temas del arte contemporáneo han sido objeto de una atención especial que ha «normalizado» una carencia incomprensible y de la que durante muchos años se ha resentido la Historia del Arte de nuestro país. En el presente Congreso las comunicaciones sobre tesis doctorales y trabajos de investigación relativos al arte contemporáneo mantienen la vigencia de esta línea de investigación iniciada hace ya algunos años. Con investigaciones sobre la arquitectura del ocio, la escultura contemporánea y la fotografía de las Islas Baleares, la pintura del siglo XIX en Andalucía, el dibujante Luis Pardo durante la Guerra Civil española y la mencionada sobre la estética y la historia del gusto en Baudelaire.

Igualmente se han presentado comunicaciones que avalan el interés actual por los temas de patrimonio y conservación como los relativos a la restauración arquitectónica en Galicia de Pons-Sorolla, el programa de la educación y el patrimonio, «Los Caminos de Santiago en Galicia como ámbito de estudio», «La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de las Baleares (1844-1987)», o la enseñanza artística, en relación con «La Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona...».

Las comunicaciones muestran la amplitud de temas y campos de investigación en los que actualmente se trabaja y en los que se están formando especialistas que garantizan en un futuro la atención de la investigación para estos temas.

La diversidad de los temas objeto de investigación que presentan las comunicaciones de esta sección no es un dato que nos mueva a pensar que se trata, en su conjunto de una investigación dispersa, pues son muestras de una investigación de amplio alcance en relación con la cual lo presentado es solamente una muestra significativa de la amplitud de temas de las numerosas tesis en curso de realización.

Proyecto de investigación para la elaboración de un catálogo del patrimonio fotográfico y filmográfico de Baleares. Aspectos metodológicos

CATALINA AGUILÓ RIBAS
MARIA JOSÉ MULET GUTIÉRREZ
FRANCISCO BONNÍN

INTRODUCCIÓN

En 1999 se inició un proyecto de investigación con la finalidad de localizar archivos y colecciones fotográficas y filmográficas que conservasen material relativo a Baleares. La presente comunicación plantea la problemática y expone la metodología que ha conllevado la primera fase de dicho proyecto.

La investigación es compleja y ambiciosa, por lo que se ha planteado como un trabajo de equipo integrado por Catalina Aguiló, Francesc Bonnín, Martin Davies, Joan Fuentes, María José Mulet, Josep Antoni P. de Mendiola y Pau Salort, todos conocedores de los diferentes aspectos que conforman el patrimonio audiovisual. El proyecto obtuvo el III Premio Sa Nostra de Investigación dedicado, en esta convocatoria, al Patrimonio Histórico-artístico y Conservación de Bienes Culturales en las Islas Baleares.

PROBLEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN

La primera cuestión a destacar en el marco de la problemática es la inexistencia de trabajos precedentes de carácter local, a excepción del de un inventario anterior¹. Tampoco en el ámbito nacio-

nal se cuenta con experiencias parecidas en dicho campo, exceptuando la publicación *Girona. Guia de fons en imatge* (Ajuntament de Girona, 1999).

Otro aspecto a tener en cuenta es el desinterés que la administración pública local ha mostrado por que la conservación de su patrimonio audiovisual. De hecho, la creación de un archivo de la Imagen no ha llegado hasta el año pasado y son pocas las iniciativas llevadas a cabo en este campo. Tan solo Mallorca tiene archivo propio, mientras en Ibiza y Menorca están aún en fase de creación. Por tanto el material en ellas conservado es todavía escaso. Los precedentes a estas iniciativas serían el Museo de Mallorca que, en 1981, adquirió el archivo fotográfico de Jeroni Juan Tous y el Archivo de Ibiza que desde hace pocos años reúne material relativo a esta isla, disponiendo en la actualidad de unas 3.000 imágenes de autores diversos.

En segundo lugar se ha de mencionar la falta de bibliografía especializada. A pesar de la gran cantidad de publicaciones en las que aparece material fotográfico o referencias filmográficas, éstas se usan en su vertiente puramente documental y testimonial, no se tiene en cuenta su valor como parte integrante del patrimonio cultural de nuestra comunidad. La necesidad pues de localizar, inventariar y difundir dicho patrimonio era un objetivo prioritario, ya no sólo para determinar el alcance cuantitativo y cualitativo del material conservado, sino también para hacer posible su correcta conservación, determinando en cada momento los diversos grados de deterioro que los materiales puedan presentar.

¹ AGUILÓ, Catalina, MENDIOLA, Josep A., MULET, Maria Josep, *Inventari de col.leccions i arxius fotogràfics i filmogràfics de Balears*. Trabajo inédito realizado para la Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear, 1989.

Otro aspecto problemático de la investigación es la dificultad que se plantea para acceder al material. Como ya hemos dicho, la inexistencia hasta hace muy poco de un archivo público especializado en la conservación del patrimonio audiovisual ha condicionado que su custodia haya estado mayoritariamente en manos privadas, ya sea por herencia familiar o por adquisición. En el caso de herencias familiares, el principal problema suele ser una deficiente conservación y sistematización de los materiales. Son pocos los casos en los que la familia se haya dedicado a catalogar, ni siquiera a ordenar dichos documentos. Por tanto, en general, éstos no se hallan catalogados. En contrapartida, valoran este material en un sentido sentimental y son reacios a dejarlo en manos de investigadores por temor a que éste pueda sufrir algún deterioro.

Los coleccionistas, en cambio, conservan el material en mejores condiciones y con una mayor sistematización, ya que suelen tenerlo ordenado por autores o bien por temáticas. Pero también expresan sus reticencias y restringen el acceso al material de su propiedad ya que no les interesa, en muchas ocasiones, hacer público el contenido de su colección.

SISTEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN

Creación del grupo de trabajo. Como ya se ha comentado, la magnitud del proyecto ha obligado a la creación de un grupo de trabajo suficientemente amplio para llevarlo a cabo. Los criterios utilizados para la creación de dicho grupo han sido, en primer lugar, el grado de conocimiento de la materia por parte de los integrantes del grupo. En segundo lugar a partir de dicho conocimiento se ha especializado y diversificado el trabajo de cada uno de sus integrantes: localización y búsqueda de material, trabajos informáticos, vaciado de fondos de bibliotecas y hemerotecas, etc.

Otro aspecto que se ha tenido en cuenta a la hora de la creación del grupo de trabajo ha sido la descentralización, dando entrada al mismo a Martin Davies, de Ibiza, y Pau Salort de Menorca. De esta manera se incluyen ambas islas en el trabajo de campo previo a la catalogación.

El marco de la investigación. El objetivo básico de la primera fase ha sido establecer los parámetros de la investigación. En este sentido se han orienta-

do en tres direcciones: en primer lugar determinar exactamente cual es el objetivo y contenido de la investigación, en segundo lugar acotarla geográficamente y en tercer lugar marcar sus límites cronológicos. Con relación al primer punto parecía claro que el objetivo de la investigación era localizar y catalogar aquellos archivos y colecciones relacionadas con el patrimonio fotográfico y filmográfico. Pero el tratamiento catalográfico de ambos materiales debía ser diferente, primero por la magnitud y la mayor cantidad de archivos fotográficos y segundo por una menor cantidad de documentos fílmicos que presentan, pero, una mayor complejidad en el momento de su descripción. Por ello, y como veremos más adelante, se decidió distinguir entre ambos materiales, llevando a cabo una descripción más general en el caso de la fotografía (se catalogan archivos y colecciones en general) y otra más concreta y exhaustiva en el caso del cine (se cataloga por film o documento visual).

Decidir los límites geográficos que marcaran el ámbito de la investigación, también, parecía sencillo ya que se trataba de inventariar el patrimonio fotográfico y filmográfico balear. Pero este patrimonio se halla esparcido por todo el mundo, ya que puede encontrarse también en archivos y colecciones de fuera de las Islas. Por ello, partiendo de un primer trabajo sobre el tema², en el que sólo se había inventariado material conservado en Mallorca, se vio la necesidad de ampliar la investigación al resto de las Islas, Ibiza y Menorca, al mismo tiempo que se completaba y ampliaba el trabajo realizado en Mallorca. Pero más adelante, seguramente en las siguientes fases, el trabajo deberá incorporar también las colecciones y archivos del resto de España y del extranjero.

Quedaba, pues, establecer los límites cronológicos, ya que la magnitud del proyecto hacía casi imposible abarcar el periodo desde 1839 (fecha oficial de la invención de la fotografía) hasta la actualidad. En un primer momento se decidió localizar y catalogar el material más antiguo, limitando la investigación entre 1839 y 1936. A pesar de ello, y, después de localizar materiales posteriores a esta fecha, cuyo interés y mala conservación aconsejaban su inclusión en el proyecto, se decidió ampliar el periodo a investigar hasta 1965. La elec-

² *Inventari fotogràfic i filmogràfic de les Balears*, op. cit.

ción de la fecha no es aleatoria ya que la década de los sesenta marca un momento de gran cambio social y económico en Baleares tras el inicio del «boom turístico». De esta manera también entraban en el proyecto los documentos conservados del periodo de la guerra civil, materiales muy interesantes tanto en fotografía como en cine.

Por último destacar los problemas que plantea la reproducción de las imágenes, ya que la localización de las fotografías o las películas no aseguran el permiso para acceder a ellas o para difundirla públicamente. Los centros de carácter público tienen su propia normativa legal y económica para la utilización de las fotografías o, en última instancia, para publicarlas. Incluso algunos centros, sobre todo en el ámbito internacional exigen determinar el *Copyright* de las imágenes antes de permitir su consulta. En el caso de archivos y colecciones privadas, el problema se agrava ya que son mucho más estrictas las normas legales de reproducción, aunque, en ocasiones, sea difícil determinar a quien corresponden estos derechos. Dado que, al finalizar la investigación, la ficha que se presentará deberá incluir, al menos, una imagen representativa del archivo o colección catalogado, deberán solicitarse los permisos necesarios y, seguramente, pagar las tasas correspondientes al cada centro que ceda la imagen. Por todo ello deberán tenerse muy en cuenta los derechos de autor, cuya principal normativa viene establecida por la *Ley 22/1987, de 11 de noviembre de Propiedad Intelectual*. También deberán tenerse en cuenta la legislación sobre patrimonio histórico-artístico del Estado español que regula como a tal las obras fotográficas y cinematográficas dentro del que se considera patrimonio documental. Dicha legislación tiene sus dos normativas básicas en la *Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español*, en el ámbito estatal y la *Ley 12/98, de 21 de diciembre, del Patrimoni Històric de les Illes Balears*, en el ámbito autonómico.

Vías para la investigación. Una vez decididos los límites geográficos y cronológicos, había que determinar las vías a utilizar para localizar el material a inventariar. Las dos vías serían las de los archivos y colecciones locales, localizadas en Baleares y la de los archivos y colecciones ubicadas en España y el extranjero. La metodología, pues, debía seguir caminos diferentes atendiendo a las dos tipologías de material.

La investigación en el ámbito de las Baleares. Los primeros pasos a llevar a cabo en el ámbito insular era la consulta de la prensa local, periódicos y revistas publicadas tanto en Palma como en el resto de las poblaciones, así como las publicaciones de historia local, monografías sobre fotógrafos o sobre la fotografía.

1.—El vaciado de la prensa local, sobre todo en el caso de los pueblos, es imprescindible ya que, en muchas ocasiones, publican fotografías antiguas o anécdotas relacionadas con la historia del pueblo (el primer cine, la biografía de un fotógrafo, su galería de retratos, etc.). Pueden ser por tanto una vía útil para la localización de material, a pesar de que precise pasos posteriores ya que, en ocasiones, se omite el origen del material gráfico publicado. Para el presente trabajo se ha realizado el vaciado sistemático de publicaciones periódicas, prensa local³ y foránea contemporáneas⁴, publicaciones periódicas históricas⁵, y publicaciones periódicas contemporáneas⁶, centradas en su mayoría en Mallorca, por lo que se está llevando a cabo el mismo vaciado en el resto de las Islas. El principal objetivo es hallar información sobre temas relacionados con la fotografía y el cine: entrevistas a actores o realizadores, referencias sobre localizaciones de cines y galerías fotográficas, etc. al mismo tiempo que pueden confeccionarse listas de profesionales y aficionados que publicaran, sobre todo, en la prensa de principios de siglo.

Otras publicaciones que se han consultado y que son de gran utilidad para localizar material, sobre todo fotográfico, son las publicaciones monográficas sobre pueblos o temas baleares, y, en especial, las colecciones de imágenes, como el *Album de Mallorca* (1889), *Balears ahir. Una visió fotogràfica de les illes a començaments de segle* (1995), *Llucmajor, Imatges d'un segle* (1991), *Felanitx ahir. 200 fotografies retrospectives de Felanitx, I*

³ Como los diarios *Última Hora*, *Baleares* y *Diario de Mallorca*, todos ellos editados en Palma.

⁴ Algunos títulos consultados son *Algerelí* de Muro, *Boletín de Información Municipal de la Puebla*, *Bell Puig* de Artà, *Dijous* de Inca, entre otros.

⁵ Entre muchos otros se han vaciado: *La Almudaina* (1896-1927), *El Adalid* (1919-1926), *Ca Nostra* (1907-1912), *L'Ignorància* (1879-1920), *La Unió republicana* (1898-1903).

⁶ Como *L'Avenç*, *Fulls de Cinema*, *Lluc*, *El Mirall* o *Pel·lícula*.

de Pere Xamena Fiol (Palma, 1976), etc. Son importantes también las monografías dedicadas a algún fotógrafo local como las de Tomas Montserrat⁷, Guillem Bestard⁸, Josep Truyol⁹ o Josep Pons Frau¹⁰. Las guías gráficas y de viajes que se publicaron sobre todo a partir de los años treinta son también una fuente importante de información. Algunas guías que se han consultado para el proyecto son: *Guide graphique de Majorque* (1933)¹¹, *Las Islas Pithiusas. Ibiza y Formentera. Guía gráfica*¹², *Guía de Baleares* (1950)¹³ y la *Guía manual de las Islas Baleares* (1891)¹⁴. Otra fuente de información la encontramos en las historias locales, referidas a pueblos, localidades o aspectos concretos¹⁵ que puedan utilizar o dar información sobre material visual. De todas formas, debe hacerse constar que la fotografía y el cine son todavía poco valoradas en el campo de la historiografía, en el sentido de que utilizan con material auxiliar, por lo que el resultado del vaciado de estos libros es pobre e insuficiente. Sin embargo, a partir de la información, en alguna ocasión anecdótica (apodos de fotógrafos, el impacto de una primera proyección en un pueblo, el título de la primera película proyectada, etc.), se puede intentar localizar a familiares del fotógrafo, contactar con los propietarios de ese antiguo cine o seguir los pasos de una película.

2.—Otra vía importante para acceder a la información es la consulta de los archivos municipales de las diversas localidades, a pesar de que algunos de ellos se hallen desordenados, sin catalogar y no se haya tenido en cuenta el material gráfico

en el momento de clasificar sus fondos. En los archivos pueden hallarse permisos de alta comercial de cines o galerías fotográficas, así como planos de su construcción o posibles reformas.

3.—La consulta a historiadores o eruditos locales es también interesante ya que pueden haber trabajado aspectos de la historia, la cultura o etnografía locales. Estos investigadores pueden conocer personas o instituciones que conserven fotografías o películas antiguas.

4.—Otras vías a indagar son los contactos con familiares de fotógrafos o herederos de negocios fotográficos, entrevistas a propietarios y a operadores de cines. Aunque estos contactos necesitan un paso previo: la consulta de anuarios y directorios comerciales. El resultado de estos contactos puede ser el hallazgo de un interesante archivo fotográfico, de una película o la constatación de la desaparición de una colección de fotografías.

5.—Contactos con empresas públicas o privadas que puedan poseer un archivo gráfico, o que, por necesidades comerciales, encargaran la realización de un corto publicitario. Algunos de estos casos se dan en Baleares con los ejemplos del Fomento de Turismo, la Empresa del ferrocarril de Sóller o la Fábrica de Perlas Majórica.

6.—También deben consultarse las asociaciones o grupos de fotógrafos y cineastas, ya sean profesionales o aficionados, ya que, dejando aparte su producción propia, pueden tener información sobre otros archivos o filmes.

7.—Por último es importante hacer un seguimiento de posibles exposiciones fotográficas, sobre todo de carácter histórico, que nos pueden dirigir hacia archivos y colecciones determinadas.

La investigación en el ámbito nacional e internacional. Su objetivo es la localización y catalogación de archivos y colecciones fotográficas y cinematográficas de fuera de las Islas Baleares que conserven material visual relacionado con las mismas, ya sea por sus autores o por su contenido. Las vías de investigación que se han llevado a cabo son parecidas a las comentadas con anterioridad y vienen determinadas por diferentes niveles:

1.—La consulta a través de Internet es uno de los primeros pasos a seguir para la localización de archivos y colecciones, sobre todo, del extranjero. La navegación a través de la red permite dicha localización, ya sea utilizando buscadores de tipo general, ya sea a través de los especializados en ima-

⁷ CATANY, Toni, *Tomas Montserrat, retratista d'un poble, 1873-1944*, Palma, Caixa de Balears «Sa Nostra», 1983.

⁸ BOTA TOTXO, Miquel, *L'art fotogràfic de Guillem Bestard*, Palma, «Sa Nostra», 1983.

⁹ Josep Truyol (1868-1949), [Catálogo de la exposición], Palma, Consell de Mallorca, «Sa Nostra». Obra Social i Cultural, 1999.

¹⁰ LLOMPART, Gabriel, MULET, Maria José, RAMIS, Andreu, *Mallorca: imatge fotogràfica i etnogràfica. L'arxiu de Josep Pons Frau*, Palma, Ajuntament, 1991.

¹¹ COSTA FERRER, José, *Guide graphique de Majorque*, Palma, Galerías Costa, 1933.

¹² COSTA FERRER, José, *Las Islas Pithiusas. Ibiza y Formentera. Guía gráfica*, Palma, Galerías Costa, [s.d.].

¹³ ESCALES REAL, Jaume, *Guía de Baleares*, Palma, 1950.

¹⁴ PEÑA NICOLAU, Pedro de Alcántara, *Guía manual de las Islas Baleares*, Palma, Imprenta Tous, 1891.

¹⁵ *Primer centenari del Teatre Recreatiu*, Lluçmajor, 1977.

gen fotográfica o cinematográfica. El paso siguiente es, en la mayoría de las ocasiones un contacto a través del correo electrónico para solicitar más información sobre el contenido de dichos archivos. Algunos de estos archivos pueden consultarse directamente a través de su página web, otros solo editan información general y, por tanto, es necesario un segundo contacto. A través de la red pueden localizarse también los trabajos de fotógrafos extranjeros que, en algún momento, han podido trabajar en las Islas y por tanto su trabajo puede ser interesante para la investigación. Esta herramienta permite llegar más rápidamente a la información que a través de otro tipo de consultas y, en algunos casos, acceder directamente a la consulta de archivos que ya poseen su página web.

2.—Deben consultarse y vaciar los fondos de Bibliotecas de ámbito nacional donde pueden encontrarse ediciones de época de libros de fotografía, álbumes fotográficos, álbumes y libros ilustrados con fototipias, etc. Algunos ejemplos son la Biblioteca Nacional de Catalunya ¹⁶ y la Biblioteca Nacional en Madrid ¹⁷. La consulta de libros especializados o de catálogos de exposiciones puede también dar luz sobre determinados trabajos relacionados con el patrimonio visual de las Islas.

3.—Otro paso importante para la localización de archivos y colecciones es el contacto con historiadores de la fotografía y el cine de ámbito nacional e internacional. Sobre todo sus conocimientos pueden llevar a la localización de archivos de fotógrafos o de colecciones privadas. Su colaboración es de un gran valor para la investigación. Algunos de los especialistas que han colaborado en el proyecto hasta este momento son Cristina Zelich, Marie-Loup Sougez, Maria Encarnació Soler, José María Pardo, y David Balsells.

4.—Las entrevistas a fotógrafos y profesionales del cine, a sus familiares o a personas allegadas a ellos pueden ofrecer una información de primera mano sobre sus propios archivos o para la localización de otros ajenos.

5.—También es imprescindible la consulta de archivos de carácter administrativo y de filmotecas públicas, ya que pueden conservar en sus fondos archivos y colecciones de material gráfico, en ocasiones de procedencia privada, vinculadas a las Baleares. Un ejemplo muy rico es el del Archivo de la Administración con sede en Alcalá de Henares. En el caso del cine es imprescindible acudir a las cinematecas y filmotecas, como la Filmoteca Nacional y las titulares de diversas comunidades autónomas, principalmente las de Valencia y Cataluña. Entre las internacionales deben consultarse el Instituto Luce de Roma, la Filmoteca Alemana en Berlín y la Filmoteca de Koblenz (Alemania) ¹⁸.

6.—Es obligada la consulta de museos, agencias y sociedades fotográficas nacionales e internacionales, como pueden ser la Real Sociedad Fotográfica en Madrid, las de Barcelona y Zaragoza u otras en el extranjero como la *Royal Photographic Society* en Londres, en la que fue nombrado socio el fotógrafo mallorquín Gaspar Rullán. Con relación a las agencias fotográficas, deben consultarse aquellas que empezaron a funcionar en la primera mitad del siglo XX, ya que en general son bastante recientes. Los problemas que plantean estos archivos son de dos tipos: los primeros vienen dados por la gran cantidad de material que conservan, el modo en que están ordenadas y, en ocasiones, el escaso personal con que cuentan para este tipo de consultas, es el caso, por ejemplo, de la Agencia EFE. El segundo problema que plantean es su carácter comercial que dificulta la consulta en el ámbito investigador si no es a través de una transacción comercial. En el ámbito internacional, por ejemplo, se han consultado los fondos de la agencia Top Rapho que conserva las fotografías que Eduard Boubat ¹⁹ realizó en Ibiza, pero para acceder a las fotografías es necesario abonar las tasas que la agencia determina para reproducir su material gráfico.

7.—En el caso del cine, se ha de contactar también con los museos, agencias de distribución y asociaciones cinematográficas nacionales e internacionales, entre las que podemos destacar el Museo del

¹⁶ Conserva una primera edición de *Mallorca arqueológica, artística y monumental* del editor Parera y las obras del fotógrafo pictorialista José Ortiz Echagüe, *España: tipos y trajes, España: castillos y alcázares, y España mística*.

¹⁷ Conserva diversos álbumes fotográficos originales de las visitas reales a Baleares y de algunos fotógrafos locales como Guillem Bestard.

¹⁸ En ella se conserva una copia del film *Die Schmugglerbraut von Mallorca* (La novia del contrabandista de Mallorca, 1929) rodada en esta isla.

¹⁹ DAVIES, Martin, DERVILLE, Philippe, *Eivissa: Ibiza: Cent anys de llum i ombra*, Eivissa, Ediciones El Faro, 2000.

Cinema de Girona, el *National Museum of Photography, Film & Television de Bradford* (Inglaterra), la *Cinemathèque Nationale* de Francia o el *Museum of Moving Image* (MOMI) de Londres.

8.—Por último es imprescindible la consulta y vaciado de obras de referencia, diccionarios, enciclopedias y directorios o anuarios especializados en fotografía y cine para localizar nombres de fotógrafos que hayan podido trabajar en las Islas, ya sea porque viven en ellas o porque, en algún momento, se han acercado a ellas para trabajar. Algunos ejemplos a destacar son los del artista y fotógrafo alemán Wols, Raoul Hausmann, el ya citado Edouard Boubat y Robert Frank. También existen publicaciones monográficas y catálogos de exposiciones de dichos fotógrafos que son una fuente importante de información²⁰. Entre los anuarios y directorios se han consultado Michele y Michel Auer, *Encyclopédie internationale des photographes: de 1839 à nos jours*, Geneve, Camera obscura, 1985; *Photo Diary: the world's photo directory: 1987/1988*, Milano, Giancarlo Politi editore, 1987 y la *European photography guide*, Göttingen, European Photography, 1991. A partir de estas consultas se ha elaborado una lista de fotógrafos que se hayan relacionado algún momento con las Baleares, con la finalidad de contactar con ellos o con sus archivos y recabar una información más amplia y más completa sobre su trabajo y si éste se ha realizado en algún momento en nuestras islas.

SISTEMÁTICA DE LA INFORMACIÓN

Dos son, pues, los objetivos básicos del proyecto: por un lado, localizar el patrimonio fotográfico y filmográfico relativo a Baleares que en la actualidad se halla disperso en dichas Islas, pero también en numerosas localidades europeas y ameri-

canas, y por otro, crear unos instrumentos que permitan darlo a conocer y difundirlo.

Para acometer este trabajo se idearon dos frentes de actuación. En primer lugar, el trabajo de campo, y seguidamente, la sistematización de la información obtenida. Para ambos frentes era necesario distinguir entre los archivos y colecciones fotográficas y filmográficas localizadas en Baleares y en otras zonas.

El trabajo de campo, como ha sido explicado previamente, ha supuesto el diseño de una estrategia de localizaciones de fondos a partir de la búsqueda de fuentes documentales, de carácter bibliográfico y archivístico; del recurso de la historia oral, mediante entrevistas a fotógrafos, a familiares de fotógrafos, colaboradores de estudio, cronistas de diferentes localidades y coleccionistas; y finalmente de la búsqueda a través de las posibilidades que en la actualidad comienzan a ofrecer las redes informáticas y la navegación por la *world wide web*.

En cuanto a la sistemática aplicada hay que incidir especialmente en la utilización de un programa informático que permitiera reunir de manera concisa, ágil y completa la información relativa a un archivo o una colección fotográfica, a un film específico, a un pequeño grupo de imágenes o al instrumental de laboratorio empleado por un autor local. Con esta intención se diseñó una ficha informática que permitiera introducir la información a partir de unos campos básicos de trabajo.

Por la diversidad del material a trabajar ha sido necesario elaborar dos fichas, una relativa al material fotográfico y otra al filmográfico, ya que se dan aspectos diferentes en las descripciones físicas de ambos. Lógicamente existen también campos comunes, por lo que algunas entradas se repiten.

Las diferencias principales entre ambas fichas se deben más a cuestiones cuantitativas que a aspectos tipológicos, ya que en el caso de las películas, éstas se han catalogado una a una, mientras que era físicamente imposible asumir el mismo trabajo con las fotografías; suponía una tarea irrealizable física y temporalmente y además absurda porque de un negativo se han podido positivizar innumerables copias. Por consiguiente se decidió crear una ficha para cada film y una o varias fichas para cada colección o archivo fotográfico, descartando la catalogación imagen a imagen, pero sustituyéndola por un sistema de fichas generales y de fichas particulares.

Los campos comunes de ambas fichas son los

²⁰ Son algunos ejemplos bibliográficos el catálogo de la exposición *Raoul Hausmann: arquitecto-arquitecte: Ibiza-Eivissa: 1933-1936*, Palma, «Sa Nostra», 1991, sus fotografías se conservan en el Musée Departamental de Rochecouart o también el catálogo de la exposición *Robert Frank: moving out*, Washington, National Gallery of Art, 1994. Las fotografías realizadas en Mallorca por Robert Frank se conservan en esta Galería de Washington.

relativos a la denominación, localización, propiedad, responsabilidad, cronología, estado de conservación, origen y bibliografía. En este segmento de información se hace constar el nombre oficial del archivo o colección, su ubicación física, titularidad (privada o pública), nombre del propietario o de la persona encargada de su tutela, fechas del film o de los fondos del conjunto de fotografías, orígenes de los mismos (herencia, adquisición, depósito, etc.), evaluación de su estado de conservación y referencias a publicaciones en donde se cite o se indique alguna noticia o imagen relativa al film o a las fotografías.

En este ámbito, los campos más problemáticos son los de la cronología y del estado de conservación. El primero porque, en el caso de una colección fotográfica que reúna miles de imágenes, las fechas siempre se dan por aproximación, indicándose la fecha más antigua del negativo y la más moderna. Si lo conservado son copias positivas modernas basadas en negativos antiguos, se precisará la fecha más reciente y se detallará la fecha de los negativos, siempre y cuando pueda ser constatado. En el caso de los filmes, se indicará la fecha de producción y, si es posible, también la del estreno. Desgraciadamente, muchas veces las fechas deben de ir precedidas del vocablo *circa* por la dificultad de fijar al máximo la ejecución de las obras.

En cuanto al estado de conservación, la escala utilizada es muy sencilla: bueno, regular y malo. En general, la tendencia ha sido valorar favorablemente el estado físico de las imágenes, aunque mayoritariamente se caractericen por sufrir craquelados, roturas, suciedad, hongos y efectos metalizados debido a una deficiente elaboración de revelado y fijado, y a unas condiciones precarias de control de temperatura y de humedad. Es en este campo cuando se indica la necesidad o no de una urgente restauración.

Como se ha dicho, ambas fichas tienen en común estos campos. A partir de ellos se procede a distinguir el material, en función de su pertenencia al ámbito fotográfico o al filmográfico.

LA FICHA FOTOGRÁFICA

La ficha relativa a la fotografía dispone de unos campos propios que permiten describir el material a catalogar con la mayor rapidez y con la inten-

ción de dar las máximas facilidades para una futura consulta del fichero.

En la ficha de fotografía se hacen constar informaciones relativas a la autoridad de las imágenes, estado de la colección y exposiciones en las que ha participado. Finalmente hay un campo que describe técnica y temáticamente el material.

El estado de la colección sirve para señalar el grado de sistematización que dispone la colección o archivo fotográfico, si está clasificado y de qué manera. Para los fines de nuestra investigación es éste un campo muy apreciado porque, según sea su estado, permite acceder rápida o lentamente al material para proceder a su descripción.

Las características físicas de los materiales conservados se indican mediante una serie de entradas: soporte del negativo, emulsión del negativo, soporte del positivo, emulsión del positivo, material flexible o rígido, blanco y negro o color, formato, y procedimientos históricos. Para nuestro equipo de trabajo posiblemente sea éste el ámbito más arriesgado de actuación, ya que no siempre se dispone del bagaje necesario para llevar a cabo la descripción, pues de lo que se trata en definitiva es de identificar soportes, emulsiones, virados y manipulaciones del fotógrafo. Es sabido que lo que caracterizó al fotógrafo de la segunda mitad del siglo XIX fue la elaboración manual y personalizada de los procesos fotosensibles, por lo que en ocasiones se hace muy difícil indicar fehacientemente la tipología técnica de la imagen. Con todo, y por los ejemplos ya trabajados, predominan los procesos tradicionales, como el daguerrotipo, ambrotipo, ferrotipo, las emulsiones de colodión, albúmina y gelatina de plata. Si una imagen no se adecúa a ninguna de las opciones mayoritarias se indicará con el término *Otros*, y si se sabe, se especificará. También se harán constar los procedimientos de carácter pigmentario o denominados nobles (bromóleos, carbones, etc.).

Otro grupo de campos tienen como función la descripción iconográfica de las fotografías. Para precisar estos aspectos se ha optado por abrir dos entradas: una relativa a la temática genérica (retrato, retrato de galería, arquitectura, paisaje rural, paisaje urbano, acontecimiento social, vida cotidiana, costumbrismo, etc.) y otra al contenido específico (Mallorca: Pollença: retrato de...).

El problema fundamental ha sido utilizar una terminología unitaria que facilite la viabilidad del

catálogo de cara a una futura consulta pública. Por eso se ha optado por una estructuración en grandes temas o géneros y por la localización geográfica. También se ha procurado partir de lo general para finalizar en lo específico. A *grosso modo* la sistemática utilizada en la entrada *Contenido* ha sido comenzar con la identificación geográfica (por ejemplo: Mallorca: Palma: barrio de El Terreno) y continuar con la descripción temática (por ejemplo: Molinos de viento, arquitectura comercial, retrato de Santiago Russiñol, etc.).

Finalmente, la ficha reúne un campo de *Observaciones* y otro de *Accesorios*. El primero, también aplicado a la ficha filmográfica, posibilita añadir aquellos datos de carácter secundario y también plantear la relación que ese archivo o esas imágenes mantienen con otros archivos o imágenes (por ejemplo, indicar que algunas fotografías relativas a Baleares realizadas por Francesc Català-Roca se conservan en su archivo, pero también en el Archivo Histórico de Eivissa).

La entrada relativa a *Accesorios* permite señalar las cámaras e instrumental de estudio y de laboratorio que conserva un fondo. Es, por tanto, un campo que en alguna ocasión tendrá una gran importancia, porque permitirá precisar la infraestructura técnica utilizada por un fotógrafo (no sólo cámaras o ampliadoras, sino también retocadores de negativos, pinceles para iluminación, focos y fondos de estudio, balanzas de precisión, contenedores de revelador y fijador, etc.) y, además, indicar si el fondo conserva material de carácter personal o comercial, como anotaciones de fórmulas, dietarios, facturas, etc.

LA FICHA FILMOGRÁFICA

La ficha filmográfica, dejando de lado los campos comunes antes citados, se organiza de forma parecida a la fotográfica, en cuanto se incluye una descripción de carácter artístico, otra iconográfica y otra técnica.

En el primer grupo —la *ficha artística*— se hacen constar informaciones relativas a la denominación oficial o título de la película (sí el film ha perdido los créditos, se le da un título descriptivo del contenido); a la realización (principalmente la autoridad y, si ésta es desconocida, se menciona a algún responsable, como el director artístico o al-

gún colaborador); a la producción, precisando el productor o la empresa productora si los hubiera; a la autoridad del guión, añadiendo más nombres si se trata de piezas adaptadas de la literatura; y a la interpretación, donde se hará constar la relación de actores profesionales o aficionados que han intervenido, precisando en la medida de lo posible el papel interpretado.

Seguidamente se trabajan los campos iconográficos, con entradas relativas al *Argumento* y al *Contenido*. La primera, o sinopsis, es un breve resumen de la historia que se narra en el film; la segunda conecta con el campo homónimo de la ficha fotográfica, ya que se trata de aplicar un mismo lenguaje identificativo, de manera que se incluyan datos de carácter iconográfico, pero también denominaciones de personajes, localizaciones geográficas, etc.

El apartado técnico sirve para precisar el soporte del negativo utilizado (nitrate, acetato, poliéster), el formato (según una relación estándar que oscila entre 8 mm y 35 mm, y Beta, VHS y U-matic para el vídeo), el número y el grado de conservación de las copias, la existencia o no de copias en formatos especiales, la referencia al uso del color o del blanco y negro, el sonido y su tipología (magnético, etc.), el idioma utilizado si la película es sonora y, finalmente, la duración y el metraje (la primera en minutos, la segunda en metros).

En esta ficha también se hará constar el número de proyecciones conocidas de la película; los accesorios vinculados a la misma que se pudieran haber conservado o la referencia al instrumental que el propietario del film conserve (carteles, programas de mano, proyectores, moviolas, etc.); y todas aquellas observaciones que se consideren de interés (por ejemplo, la localización de algunas copias del film catalogado).

DIFUSIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Este proyecto está en estos momentos en su primera fase. Es decir, se ha dedicado alrededor de un año a organizar el trabajo de campo, a diseñar las fichas y, finalmente, a aplicar su viabilidad mediante el vaciado de algunos archivos y colecciones, alrededor de un centenar. Sobre la marcha se han ido corrigiendo errores de diseño y, principalmente, se ha ido unificando la terminología descriptiva de los contenidos.

Nos hemos encontrado con tres inconvenientes principales: la falta de bibliografía sobre el tema y de historias locales que permitieran un acceso rápido a la localización de los fondos, la dificultad de contacto con archivos fotográficos y películas ubicadas fuera de nuestra comunidad y, quizá el más importante, el reducido número de especialistas que pueden colaborar en el proyecto en las Islas. El equipo de trabajo es pequeño y la causa principal es esa falta de conocimiento del objeto a investigar, porque tanto el material fotográfico como el filmográfico, sobre todo el de carácter histórico o vinculado a los inicios de ambos medios, debe de ser tratado con una atención peculiar, debido a su fragilidad y a su deficitario estado de conservación.

Con todo, este proyecto nació con el convenci-

miento de que era necesaria la creación de una guía de fondos de imágenes de Baleares porque tanto la fotografía como el cine están protegidos como valores de carácter histórico-artístico y forman parte de nuestro patrimonio cultural.

En consecuencia, el objetivo de nuestra investigación no es únicamente elaborar un catálogo de archivos y colecciones fotográficas y filmográficas de las islas, sino, y en última instancia, darlo a conocer y difundirlo con la intención de que este material no se destruya ni se pierda. El deseo que mueve al trabajo es convertirlo en un instrumento de concienciación a la vez que una herramienta práctica de consulta y de investigación para historiadores del arte, historiadores, fotógrafos y estudiosos en general del mundo de la imagen.

Catàleg filmogràfic i fotogràfic de les Balears

Núm. inventari	Objecte																		
<table style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 30%;">Denominació</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Localització</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Propietari</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Responsable</td> <td>Teléfon</td> </tr> <tr> <td>Datació aprox.</td> <td>Origen</td> </tr> <tr> <td>Estat conserv.</td> <td>Estat col·lecció</td> </tr> <tr> <td>Autors fotografies</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Bibliografia</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Exposicions</td> <td></td> </tr> </table>		Denominació		Localització		Propietari		Responsable	Teléfon	Datació aprox.	Origen	Estat conserv.	Estat col·lecció	Autors fotografies		Bibliografia		Exposicions	
Denominació																			
Localització																			
Propietari																			
Responsable	Teléfon																		
Datació aprox.	Origen																		
Estat conserv.	Estat col·lecció																		
Autors fotografies																			
Bibliografia																			
Exposicions																			
Descripció material																			
<table style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;">Suport negatiu</td> <td style="width: 50%;">Emulsió negatiu</td> </tr> <tr> <td>Suport positiu</td> <td>Emulsió positiu</td> </tr> <tr> <td>Pel·lícula</td> <td>Còpia</td> </tr> <tr> <td>Format</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Proc.històrics</td> <td>Temàtica</td> </tr> <tr> <td>Contingut</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Observacions</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Accessoris</td> <td></td> </tr> </table>		Suport negatiu	Emulsió negatiu	Suport positiu	Emulsió positiu	Pel·lícula	Còpia	Format		Proc.històrics	Temàtica	Contingut		Observacions		Accessoris			
Suport negatiu	Emulsió negatiu																		
Suport positiu	Emulsió positiu																		
Pel·lícula	Còpia																		
Format																			
Proc.històrics	Temàtica																		
Contingut																			
Observacions																			
Accessoris																			
Fitxa feta per	Data																		
	Revisar <input type="checkbox"/> si <input type="checkbox"/> no																		

1.—Ficha 1 (ficha fotográfica en blanco).

Catàleg filmogràfic i fotogràfic de les Balears

Núm. inventari **7**Objecte **Arxiu fotogràfic**

Denominació	Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1. Joaquim Gomis		
Localització	MNAC. Parc de Montjuïc, s/n. Barcelona		
Propietari	Generalitat de Catalunya		
Responsable	Conservador David Balseis	Telèfon	
Datació aprox.	1946/1961	Origen	Adquisició
Estat conserv.	Bo	Estat col·lecció	Catalogada
Autors fotografies	Joaquim Gomis		
Bibliografia			
Exposicions			

Descripció material

Suport negatiu		Emulsió negatiu	
Suport positiu	Paper	Emulsió positiu	Geatina de plata
Pel·lícula	Blanc i negre	Còpia	Moderna
Format	Diversos		
Proc.històrics		Temàtica	Arquitectura rural i altres
Contingut	Eivissa (Jesús, St. Joan, Balàfia, Sta. Eulàlia), Navegació (Travessa de Palma a Eivissa), Palma (Taller Son Boter i Taller Mas Joan Miró)		
Observacions	Veure fitxa Arxiu Joaquim Gomis (Arxiu particular)		
Accessoris			

Fitxa feta per **Xisco Bonnin**Data **3/12/1999**Revisar ☐ sí ☒ no

Catàleg filmogràfic i fotogràfic de les Balears

Núm. inventari	Objecte
Denominació	
Localització	
Propietari	
Responsable	
Datació aprox.	Estat conserv.
Origen	
Bibliografia	
Projeccions	
Accessoris	

Fitxa artística

Títol	
Realització	
Producció	
Guió	
Muntatge	Música
Interpretació	
Argument	
Contingut	

3.—Ficha 3 (ficha filmográfica en blanco).

Fitxa tècnica			
Suport negatiu		Format	
num.còpies		Format còpies	
Conservació còpies			
Pel·lícula		Especial	
So		Tipus de so	
Idioma			
Durada		Metratge	
Observacions			

Fitxa feta per		Data		Revisar	<input type="checkbox"/> si	<input type="checkbox"/> no
----------------	--	------	--	---------	-----------------------------	-----------------------------

4.—Ficha 3 (ficha filmográfica en blanco, continuación).

Catàleg filmogràfic i fotogràfic de les Balears

Núm. inventari 1	Objecte Altres (Filmlets)
-------------------------	----------------------------------

Denominació	Publicidad Matas		
Localització	La Rambla, 8 A - entresol 07003 Palma tel 971 71 50 56		
Propietari	Publicidad Matas S.L.		
Responsable	Josep Matas Miró (director)		
Datació aprox.	1955/1980	Estat conserv.	Bo
Origen	Realització pròpia per encàrrec dels anunciants		
Bibliografia			
Projeccions	Projectats als cinemes entre les dates esmentades		
Accessoris			

Fitxa artística

Títol	Anunciants d'empreses locals		
Realització	Autors diversos		
Producció	Publicidad Matas S.L.		
Guió	Publicidad Matas S.L.; també la postproducció i el muntatge		
Muntatge		Música	
Interpretació			
Argument	Anuncis per empreses locals de tot tipus; Hi ha uns 500/600 filmlets diferents aprox. De qualq'un n'hi pot haver més d'una còpia		
Contingut			

Fitxa tècnica	
Suport negatiu	Format 35 mm.
num.còpies	Format còpies
Conservació còpies	
Pel·lícula	Color Especial
So	Tipus de so
Idioma	
Durada	Metratge
Observacions	Els negatius es conservaven a Movierecord o a les productores que els encarregaven: estudios Moro, Art 6, etc... El format era de 35 mm. amb sò òptic
Fitxa feta per	Catalina Aguiló
Data	6/04/2000
Revisar	<input checked="" type="checkbox"/> sí <input type="checkbox"/> no

6.—ficha 4 (ficha filmográfica, ejemplo, continuación).

*La vida y la obra del pintor y dibujante Luis Pardo durante los años de la Guerra Civil española **

ANTONIO JOSÉ ALONSO DE LA TORRE GARCÍA

INTRODUCCIÓN

Durante las últimas décadas las escasas citas relativas al pintor Luis Pardo (Gijón, 1910-2000) en la mayoría de los libros y artículos que se escribían acerca del arte asturiano hacían mención a una cierta reserva de su persona y a un misterio en su trayectoria creativa. En los últimos cinco años de su vida se tuvo la oportunidad de conocer por boca del propio artista las principales circunstancias que marcaron su vida. La guerra influyó de forma definitiva no sólo sobre su proyección como artista sino también como persona.

Luis Pardo Díaz nació en Gijón el 27 de agosto de 1910, siendo el tercero de siete hermanos. La situación familiar y la afición de su padre, Laureano Pardo Nuevo, a la pintura le acercaron ya de niño a los pinceles. Al principio reproducía láminas de *La Esfera* y pronto recibió clases del pintor Nemesio Lavilla (Gijón, 1860-1946) y tuvo contactos con Luis Menéndez Pidal (Pajares, 1861-Madrid-1932) y sobre todo con Evaristo Valle (Gijón, 1873-1951). En 1925, con catorce años, inauguró su primera exposición en los locales del Ateneo Obrero de Gijón, institución que iba a ser de gran importancia en su formación personal¹.

* Esta comunicación forma parte de la tesis en preparación *El pintor y dibujante Luis Pardo Díaz*, dirigida por el profesor de la Universidad de Oviedo Javier Barón Thaidigsmann.

¹ El Ateneo Obrero contaba entre otras secciones con una importante biblioteca en la que Luis Pardo pudo leer en su juventud los ensayos de Ortega y Gasset o acercarse a la literatura rusa, muy en auge aquellos años, y sobre todo conocer el libro *Realismo Mágico* de Franz Roh, publicado en Madrid por Revista de Occidente en 1927.

Tras otras exposiciones consiguió ingresar en 1926 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando como pensionado del Ayuntamiento gijonés, transcurriendo sus estudios en la capital hasta 1931. Tras finalizar estos regresó a Gijón, donde realizó un interesante y personal trabajo artístico, como el gran lienzo *Carnavalada* que envió a la Exposición Nacional de 1932. Se trata de obras que pueden situarse muy próximas al heterogéneo movimiento conocido como Realismo Mágico, ya que sus lienzos están centrados en la sólida construcción de la figura humana. Los protagonistas son unos seres humildes y sencillos mostrados con enorme dignidad. Personas fuertes y graves que viven y meditan su relación con las fuerzas de la naturaleza. Técnicamente, el protagonismo es de la línea y de los volúmenes rotundos que definen una realidad que va más allá de lo anecdótico. Mientras realiza estos trabajos, Pardo esperaba obtener una beca de la Diputación que le permitiera ampliar conocimientos en el extranjero. La consiguió por oposición en 1933, por lo que viajó a Italia, donde se dedicó sobre todo a conocer y estudiar principalmente el arte del Renacimiento, como le había recomendado Ramón del Valle-Inclán, director en aquel tiempo de la Escuela de Bellas Artes de España en Roma. Luego se trasladó a París, donde se acercó a otro ambiente distinto, más vanguardista, para en febrero de 1934 instalarse unos meses en Barcelona. Pasado un tiempo regresó a Gijón para pintar la obra *Asturias*, que presentó en Madrid al Concurso Nacional de Pintura, que ese año tenía como tema Trajes Regionales.

Una vez en Madrid se presentó a las oposiciones a cátedra de profesor de dibujo, pero tras no superarlas decidió continuar en la capital, aplican-

do su capacidad artística de manera industrial en una importante casa de publicidad llamada Garí, que principalmente se dedicaba a realizar los espectaculares decorados de las más céntricas salas de cine de Madrid. En este lugar, Pardo se familiarizó con la técnica del cartel, el uso del temple y del aerógrafo y conoció la organización del mismo taller, lo que resultó fundamental para la actividad que iba a desarrollar durante la guerra civil. Su trabajo más trascendente en Garí fue un gran cartel propagandístico para las elecciones de febrero de 1936 con el rostro de Gil Robles que fue colocado en un chafalán de la Puerta del Sol y que resultó muy polémico².

Este taller dejó de funcionar a los pocos meses de iniciada la guerra y tanto Luis como su hermano, el fotógrafo Alfonso Pardo, que por entonces tenía su estudio instalado en la Gran Vía madrileña, se vieron envueltos en el caos que imperaba en las calles, con un gobierno incapaz de regularizar las iniciativas promovidas por batallones de milicianos voluntarios que actuaban por su cuenta. Mientras, la capital sufría el asedio y su toma parecía inminente. En aquel ambiente cada vez más enrarecido se perseguía a los derrotistas o a los posibles quintacolumnistas. Madrid era una ciudad consumida por el rumor.

Los intensos bombardeos sobre la ciudad en noviembre de 1936 destruyeron totalmente la vivienda que ocupaban los hermanos Pardo en la calle de Alcalá núm. 3, salvando ellos la vida casualmente. En aquellas circunstancias encontraban dificultades para justificar su inactividad en una ciudad que reclamaba con gran presión propagandística la participación de todos los ciudadanos en su defensa y la movilización general de todos los hombres útiles para la guerra. De esta forma, Luis Pardo contactó a principios de 1937 con un antiguo amigo gijonés, el también ateneísta Edmundo González

Acebal, el cual ocupaba en ese momento el puesto de administrador del periódico *El Sindicalista*, para poder colaborar en esta publicación como caricaturista o ilustrador³.

TRABAJOS DE LUIS PARDO EN *EL SINDICALISTA*

De este modo Pardo ayudaba a la causa republicana de forma adecuada a su formación y se sentía personalmente más protegido desarrollando una actividad que lo justificaba en el caso de las frecuentes peticiones de identificación en las calles.

Comenzó esta colaboración artística a principios de marzo de 1937 y se prolongó durante ese mes y el siguiente. Se trata de ocho dibujos a tinta que en las primeras ocasiones venían firmados con el seudónimo *Ceferino Luis*, para más tarde convertirse en *C. Luis Pardo* y por último aparecer la forma definitiva *Luis Pardo* que iba a mantener en todos los trabajos personales que realizó durante la guerra. Estos dibujos de *El Sindicalista* se caracterizan por un humor crítico en el que en ocasiones se mantiene la reflexión sobre la condición humana que poseían las obras de Pardo anteriores al 36. Las ilustraciones son variadas temática y estilísticamente. En general, venían impuestas por la situación de la ciudad asediada desde hacía meses, pero también se centran en la muerte, el triunfo de lo irracional y los hombres que sufren la guerra. Debe tenerse en cuenta que esta publicación iba dirigida no a los combatientes, sino a la retaguardia, donde era importante mantener la moral de los ciudadanos y minar el ánimo de los muchos simpatizantes con el levantamiento que habían quedado en la ciudad. Ya que estos dibujos son independientes de los artículos que figuran en la página del diario, ellos mismos generan un breve comentario explicativo, que en muchos casos venía de la mano del redactor del periódico, Antonio de Hoyos, marqués de Vinent, que procuraba destacar más el as-

² En el enorme cartel, junto al rostro de Gil Robles se leía la consigna «Estos son mis poderes. Dadme una mayoría absoluta y os daré una España grande». Este texto venía subrayado por una flecha dirigida hacia pequeñas figuras en disciplinada formación. El cartel fue apedreado por la muchedumbre la misma tarde del 16 de febrero de 1936 tras conocerse la victoria del Frente Popular. La controversia levantada por este cartel puede comprobarse en las portadas del periódico *Heraldo de Madrid* de los días 15-16 y 17 de febrero del mismo año.

³ *El Sindicalista* era el órgano oficial del partido del mismo nombre. Este partido había surgido de una escisión de la CNT y estaba liderado por Ángel Pestaña (Ponferrada, 1888, Barcelona, 1937). Él era el único representante del partido en las Cortes de 1936. El gijonés Edmundo González Acebal era uno de sus principales colaboradores.

pecto político del dibujo que su vertiente trágica. De este modo perseguía aminorar el lastre sombrío que pudiera desmoralizar a los lectores. No debe olvidarse que se perseguía y acusaba de quintacolumnista a quien sembraba el miedo y el derrotismo entre la población.

Estas características pueden comprobarse en el dibujo *Los espectros*, en el que una rápida visión resulta impactante por su trágica perspectiva de la guerra, pero una mirada más reposada se encuentra con un mayor compromiso político, al ver las cuencas de la calavera ocupadas por la cabeza de un militar y de un sacerdote (fig. 1).

Entre estos dibujos también cabe mencionar tres de ellos que forman una serie que lleva por título *Los aliados del fascismo*. El primero está dedicado a los emboscados, a los que sembraban el rumor desmoralizante entre los habitantes de la ciudad; el segundo a los acaparadores, que se aprovechaban de las circunstancias para enriquecerse con el mercado negro, impidiendo el correcto abastecimiento, y por último un dibujo dedicado a las enfermedades de origen sexual.

Estas colaboraciones voluntarias en *El Sindicalista* no eran demasiado intensas, por lo que Pardo aceptó la oferta que le hizo un antiguo compañero del taller de Garí, Fernando Guijarro, *Fergui*, para entrar a colaborar en uno de los talleres artísticos del Partido Comunista, concretamente el denominado Estudio Rojo.

TRABAJOS EN EL TALLER ESTUDIO ROJO DEL PARTIDO COMUNISTA ESPAÑOL —AGRIPO— SECTOR OESTE

El cambio de trabajar en *El Sindicalista* a hacerlo en el taller del Partido Comunista se produjo rápidamente. El 22 de abril de 1937 aparecía su último dibujo en el periódico y pocos días después, el 1 de mayo, se encuentra su primer trabajo localizado para el taller comunista en la revista *Seguridad Popular*. Este momento en que Pardo se incorporó a Estudio Rojo iba a coincidir con la etapa más desarrollada y organizada de las publicaciones de guerra, cuando se asienta su edición tras los primeros meses de improvisación, siendo además los meses de mayor influencia política de los comunistas.

El Partido Comunista tenía organizado Madrid

en cuatro sectores: Norte, Sur, Este y Oeste. El taller de propaganda en el que entró Luis Pardo era el encargado de la zona Oeste de la ciudad, con núcleo en el barrio de Chamberí. Estaba situado en un antiguo convento denominado en ese momento Colegio de Jesús, entre las calles Trafalgar, Palafox, Luchana y Alburquerque. Las publicaciones en las que colaboró Luis Pardo, la mayoría del segundo trimestre de 1937, dejan ver su sujeción a las instrucciones del entonces influyente Comisariado General de Guerra, institución de inspiración comunista que organizaba labores propagandísticas, implantaba disciplina, armonizaba ideologías, etc.

El cartelista Fernando Guijarro, *Fergui*, avaló el ingreso de su amigo en las filas del partido y de esta forma podía contar con un experimentado ayudante en las labores de dirección del taller. A partir de este momento, Pardo se encontraba militarizado (los partidos republicanos creaban sus propios batallones) y su situación material mejoraba notablemente ya que en el partido les proporcionaban abundante comida. Este lugar de trabajo se había organizado con prisas y contaba con numerosos voluntarios aficionados, jóvenes dibujantes, artesanos, etc. En este taller el partido contaba también con una pequeña imprenta, denominada Máximo Gorki en la que, entre otras, se publicaban dos revistas que permiten seguir los acontecimientos del taller. Una de ellas es *Alianza*, órgano del P.C. del Sector Oeste, y la otra *Estudio Rojo*, portavoz artístico de la Sección de Dibujo y Pintura del S. O. del P. C.⁴ Pardo ayudaba en la organización a su amigo, pero a las pocas semanas de estar trabajando en este lugar, *Fergui* sufrió un castigo disciplinario y fue enviado a trabajar a otro sector⁵. A partir de este momento, Luis Pardo ocu-

⁴ *Alianza* estaba dirigida por Valdivieso Martínez, *Luvalmar*, que realizó interesantes fotografías que se publican en la revista, y con *Fergui* figurando como redactor durante los primeros números. *Estudio Rojo* estaba editada por la Secretaría de Agitación y Propaganda. De ella, únicamente se localizó el primer número, en el que figura una fotografía en la que se ve a Luis Pardo y a *Fergui* pintando sendos carteles.

⁵ Los dirigentes del partido comunicaron a los miembros del taller que Fernando Guijarro había sido enviado a una brigada de choque como medida disciplinaria y para dar ejemplo. Sin embargo, se puede comprobar que en realidad el castigo se limitó a destinarlo a trabajar al taller del Sector Este de Madrid.

pó el puesto de Director Artístico de Estudio Rojo. Pardo contaba con la colaboración de unos quince dibujantes, pero muy pocos eran de calidad, por lo que la mayoría se dedicaba a preparar el material, rellenar los fondos de los carteles, etc. Había rotulistas, carpinteros, escayolistas, albañiles, mujeres para coser lienzos... Se trabajaba febrilmente en la confección de transparentes, banderas, carteles, retratos, decorados para mítines, periódicos murales, etc. En este taller, Luis Pardo realizó personalmente mucha labor de ilustración, además de carteles murales y los grandes carteles para decorar fachadas y plazas de la ciudad.

En cuanto a las revistas bélicas, Pardo diseñó el formato total de algunas de ellas. Separaba las secciones, hacía la maquetación, escogía el tipo de letra, etc. Dirigentes del partido, entre ellos José Vela Zanetti (Burgos, 1913-1999), le indicaban los temas y las secciones que debía tener la revista. A partir de ahí, él era libre para trabajar. El ejemplo más claro de este trabajo es el número que se conserva de la revista *Más*, totalmente diseñado por Pardo. En otras ocasiones realizaba las portadas, dibujos sueltos, cabeceras de secciones, etc. El proceso de trabajo era siempre el mismo: algún dirigente del partido le comentaba a Luis Pardo lo que se necesitaba y al cabo de un tiempo ellos mismos lo recogían y lo distribuían. Al contrario que en *El Sindicalista*, los dibujos venían en gran medida impuestos, al tratarse de encargos para revistas que necesitaban ilustrar determinados textos. Las urgencias de la guerra obligaban a dibujar cosas improvisadas, se repetían motivos... En el taller contaban con un buen archivo al que acudir para su trabajo, con dibujos, fotografías, revistas, etc. Entre estas destacaba la revista soviética *URSS en construcción*, que se editaba en Moscú y se publicaba en ruso, alemán, inglés, francés y castellano y que estaba diseñada por Rodchenko y Stepanova, pioneros en el fotodiseño. Los encuadres en ángulo, los picados, las superposiciones de fotos, los recortes y montajes, el protagonismo de la máquina, la electrificación, las masas humanas, los primeros planos de niños, mujeres o jóvenes sonriendo, etc. fueron caminos abiertos por ellos y su influencia puede rastrearse a lo largo de estas publicaciones y carteles de guerra.

En lo referente a la tipografía, Luis Pardo se veía obligado a utilizar una letra de trazo suelto, a pincel, que fuera aceptable estéticamente y rápida de

ejecución ante la premura de los encargos. Estas cabeceras siempre iban acompañadas de sencillos iconos que, además de decorar, ratificaban el mensaje de la palabra e identificaban a la revista, a la sección o al asunto a tratar. La fuerza en la rotulación del texto, lo que éste dice, y el dibujo que lo acompaña, convierte a estos titulares en un todo inseparable.

La temática de las revistas y por tanto de las ilustraciones venía condicionada por la evolución de los acontecimientos y las directrices emanadas del Comisariado. El objetivo fundamental consistía en hacer compartir las distintas banderas ideológicas que sostenían a la República, unificar los dispares esfuerzos como había sucedido en la victoria de las elecciones de febrero de 1936. Para conseguir este objetivo, Luis Pardo dibujaba anónimos soldados en actitud disciplinada que portaban distintas banderas, o diversos emblemas. En este sentido, se observa una generalizada economía de elementos expresivos, lo que se traduce en la reiteración de términos significativos que configuraron un vocabulario específico que el público iba a asimilar rápidamente. Entre estas constantes iconográficas destacan los rostros anónimos, los cascos, las largas y afiladas bayonetas, las formaciones y alineaciones de hombres, los libros, los altavoces... símbolos de libertad, unión, victoria, respeto a la jerarquía, etc. Se insiste permanentemente en la propaganda para prevenir a los soldados contra la embriaguez o las enfermedades venéreas, además de acentuar permanentemente su formación cultural. También hay sitio para la contrapropaganda, con la que se pretende ridiculizar a los partidarios del bando contrario, curas, jefes fascistas, capitalistas, etc.

Las revistas localizadas en las que se han encontrado trabajos de Luis Pardo son las siguientes⁶:

— En *Seguridad Popular* (Portavoz de las fuerzas de seguridad), realizó las ilustraciones de portada de los números 17, 19, 21, 23 y 25. Todas ellas en mayo-junio de 1937.

— En los números conservados de la revista *Luchemos* (Órgano del IV Batallón de la 37.ª Brigada Mixta Cavada. Órgano del 148 Batallón de

⁶ Estas revistas se pueden encontrar en la Hemeroteca Municipal de Madrid o en el Archivo Nacional de Salamanca (Sección Guerra Civil).

la 37 Brigada Mixta) participa en todos, también entre mayo-junio de 1937.

— En el núm. 2 de la revista *Nuestra Victoria* (Periódico de la 44 Brigada Mixta), en junio de 1937.

— En *Unión* (Órgano de la 37 Brigada Mixta), se encuentran colaboraciones de Luis Pardo en los números 2, 3 y 5, de junio-julio de 1937.

— De la revista *Más* sólo se conoce el primer número, totalmente ilustrado por Pardo, con fecha 17 de junio de 1937. La imprenta utilizada era la de Estudio Rojo, la denominada Máximo Gorki.

— En la mencionada revista *Alianza* colaboró en el número publicado el 13 de julio de 1937.

— Dibujó la portada del núm. 3 de la revista *66 Brigada Mixta*, un número especial editado en agosto de 1937.

— Para la revista *Nuevo Ejército* también realizó la portada y otras colaboraciones en el núm. 5 y el núm. 6 (segunda época), con fecha de septiembre de 1937. En esta revista colaboraba también como articulista José Vela Zanetti.

— En el único número localizado de 1937 de la revista *Ejército Regular* también colaboró Luis Pardo. La fecha de este ejemplar es de 7 de noviembre de 1937.

— Aparte de los anteriores también cabe destacar que varios de sus dibujos en estas revistas fueron recopilados en un pequeño libro titulado *Los dibujantes soldados* (Cuadernos del frente. Publicación del subcomisariado de Agitación, Prensa y Propaganda del Comisariado General de Guerra).

— También ilustró el folleto *Ética del soldado del Ejército del Pueblo*, escrito por el Comisario Masferrer i Cantó. Parece ser que el fallecimiento del comisario malogró la impresión de este volumen. Sin embargo, varias de estas ilustraciones fueron reproducidas en algunas de las revistas aquí citadas.

Dentro de la variedad formal pueden destacarse algunas constantes en sus dibujos. Hay que resaltar los sombreados, que son de gran importancia en la definición volumétrica de las ilustraciones; con ellos Pardo consigue unos característicos relieves redondeados. También acude frecuentemente a los primeros planos, por su mayor eficacia emotiva. Los fondos suelen servir como referencias espaciales, abundando la representación de las trincheras formadas por alambradas. En ocasiones utiliza metáforas visuales, en las que se materializa el pensamiento de los personajes, etc (fig. 2).

Aparte de la obra de ilustración hay que destacar la labor de Luis Pardo como cartelista. Se conservan algunos carteles murales firmados por él, en los que puede comprobarse que el artista se basaba en dibujos que había realizado para revistas, trabajándolos más y añadiéndoles color y consignas. Pero fueron de mayor importancia los enormes retratos que realizó de dirigentes comunistas⁷. En estos trabajos, él era quien realizaba los bocetos, dibujaba las siluetas, dirigía la coloración (encargándose personalmente de todo lo referente al dibujo y color de cabezas y manos, que eran más complicadas) y realizaba los acabados para perfilar bien las figuras. En la confección de estos carteles intervenía además todo el taller, desde los dibujantes hasta los carpinteros, costureras, etc. Por este motivo llevaban el sello del partido como única identificación. El poco reconocimiento que tienen hoy este tipo de trabajos se debe a que apenas queda constancia de ellos. Se trataba de obras únicas que han desaparecido físicamente, a diferencia de los pequeños carteles murales que se reproducían para pegar por las paredes de la ciudad.

Algunos de estos trabajos eran unos carteles transportables, de mediano tamaño, entre dos metros y dos metros y medio de alto, con las efigies de Lenin o Stalin, que colocaban en las cabeceras de los teatros o salones en los que se iban a dar conferencias, engalanando el acto y respaldando con su peso ideológico las palabras que allí se pronunciaban. Otros eran colocados en fachadas u otros lugares públicos, altos, visibles y dominadores.

Sobre todo, Luis Pardo realizó gran número de encargos de este tipo en el mes de octubre de 1937 con el objeto de decorar el Sector del que estaban responsabilizados artísticamente. El origen de estas creaciones estaba en la celebración en el mes de noviembre del veinte aniversario de la revolución rusa, al que se unía el primer aniversario de la defensa de Madrid. Con este motivo se organizó en la ciudad durante los primeros días de noviembre una Semana de Homenaje a la URSS. Los diversos talleres del Partido Comunista olvidaron las urgencias bélicas que dominaban sus producciones habituales de ilustración y cartel y se dedicaron cla-

⁷ Dos carteles murales firmados por Luis Pardo pueden observarse en el libro: CARULLA, Jordi y Arnau, *La Guerra Civil en 2.000 carteles*, dos tomos, Barcelona, ed. Postermil, 1997.

ramente a elogiar al país soviético. Entre los diversos actos hubo proyecciones de cine, estrenos de teatro, conferencias, exposiciones, etc. En estos acontecimientos y en las revistas de propaganda comunistas se exaltaba la ayuda soviética a la República española. Al mismo tiempo que en los carteles se destacaba el fortalecimiento del proletariado en la URSS, aparecían en puntos estratégicos de Madrid gigantescos retratos de los estadistas soviéticos que habían hecho posible el cambio. En el Sector Oeste destacaba una figura de Lenin que superaba los doce metros de altura, ocupando el centro de la Glorieta de Bilbao. Esta torreta era la obra que el propio artista más destacaba de todo su trabajo durante la contienda, debido a su espectacularidad. Tenía forma prismática, con cuatro caras. En una de ellas, la más elevada, era donde estaba la figura del dirigente soviético que se recortaba contra el cielo; en cada uno de los otros tres lados se hacía referencia a la igualdad de derechos de la mujer, a la electrificación de la agricultura y a la felicidad en la que vivían los ciudadanos soviéticos (fig. 3). El programa de este conjunto iconográfico estaba dominado por fábricas, hoces, chimeneas y hombres, definidos gráficamente por líneas rotundas. El conjunto expositivo era más amplio al estar próximos los enormes retratos de otros líderes soviéticos. En la misma Glorieta, Estudio Rojo colocó un retrato de Maxim Litvinov (Ministro Soviético de Asuntos Exteriores) y otro de Viacheslav Molotov (Presidente Soviético del Consejo de Comisarios del Pueblo). En la plaza del Ángel se colocó uno de Stalin y en otro lugar del Sector Oeste situaron un retrato de Kliment Vorochilov (Comisario Soviético para la defensa). El mensaje a transmitir había de ser claramente inteligible por las masas. Se intentaba engrandecer y ennoblecer a estos emblemáticos personajes, por lo que el Realismo Socialista era el modelo estético apropiado para hacerse entender de un modo efectivo por un pueblo que tanto en el caso soviético como el español tenía grandes índices de analfabetismo⁸. A la gran actividad desplegada durante

octubre y noviembre de 1937 sucedió una época de penurias. Había escasez de subsistencias y la población de Madrid aumentaba al acoger a ciudadanos que huían de lugares periféricos amenazados o tomados por el enemigo. Además la guerra no transcurría de forma favorable a los intereses de la República. El deterioro político, la escasez de material y la cada vez mayor inseguridad en los talleres amenazados por los bombardeos propiciaban que el trabajo de propaganda fuera cada vez más difícil.

Ante esta situación los mandos del Partido Comunista reunieron a los trabajadores de Estudio Rojo para decirles que el jefe comunista Valentín González, *El Campesino*, estaba copado en Teruel y había que acudir en su ayuda. Era el mes de febrero de 1938.

INCORPORACIÓN AL FRENTE

Luis Pardo tardó en incorporarse al frente de Levante ya que le diagnosticaron una ictericia que lo mantuvo durante unas semanas en un hospital. Tras recuperarse partió rumbo a Valencia para desde allí unirse a la 43 Brigada Mixta. Al llegar aún tuvo oportunidad de colaborar con varios dibujos para la revista *Nueva Vida*, núm. 16 (año II), publicada el 14 de abril de 1938. Debido a la fecha tan especial, la portada es un homenaje a la República y a la libertad democrática que ella representaba, mientras que otro dibujo insiste en la formación cultural del combatiente (fig. 4).

A pesar de estar en el frente no portaba armas, ya que cumplía la función de calcar planos en un grupo denominado Equipo de Cartografía e Información. Nunca llegaron a la ciudad de Teruel, pasando la mayor parte del tiempo en Mora de Rubielos y en los Montes de Pina. Franco había lanzado una ofensiva a través de Aragón y Castellón con el objeto de alcanzar el mar y así conseguir la partición del territorio republicano en dos. En estas circunstancias, Pardo atravesó situaciones peligrosas y trágicas en las que muchos de sus compañeros perdieron la vida.

Una vez replegados hasta Sagunto las tropas supervivientes se desplazaron en camiones en dirección a Extremadura. Los soldados se concentraban en Cabeza de Buey (Badajoz). En este lugar, la brigada se deshizo totalmente y Luis Pardo decidió

⁸ Fotografías de estas obras pueden contemplarse en la revista *Ferrobelum* (Órgano de la Central Metalúrgica). Madrid, 19-11-1937, y con comentarios de signo totalmente contrario en el libro firmado por «Córcega» titulado *¡Ay, mi Madrid!* (80 fotografías de Madrid bajo el dominio rojo), Guipuzcoa, 1939.

emprender camino de nuevo hacia Madrid. Al llegar a la capital en el otoño de 1938, la actividad propagandística era mucho menor que la que había conocido un año antes. Hacía ya tiempo que Estudio Rojo no funcionaba, ya no se realizaban carteles y se dibujaba poco para revistas. De nuevo, la amistad con Edmundo González Acebal le valió para ser enviado como dibujante al Estado Mayor de Chamartín.

LA REVISTA VICTORIA

Este Estado Mayor comunista estaba situado en una casa que había sido propiedad del cantante tenor Miguel Fleta (1897-1938). No se puede considerar que Luis Pardo se incorporara a un taller, ya que él era el único dibujante. Sin embargo, las condiciones de trabajo eran excelentes. Trabajaba en una amplia galería, con mucha luz y vistas al jardín, en la que únicamente realizó dibujos a tinta, ya nada de carteles. No se veía apremiado por el tiempo o por la gran variedad de encargos como le había sucedido en el taller del Partido Comunista. En consecuencia, aquí podía realizar sus trabajos con calma, acabarlos más y realizar ilustraciones más creativas y meditadas. El Comisario Político Manuel G. Molina le pasaba los textos para que los ilustrara junto a las consignas a reseñar.

En diciembre de 1938 había comenzado la definitiva ofensiva contra Madrid. Se estaba decidiendo el final de la guerra. Gran parte de los mandos militares republicanos estaban de acuerdo en la rendición, pero faltaba por convencer el bloque comunista, que era el único partido que parecía dispuesto a una resistencia a ultranza. Ellos no observaban posibilidades de paz negociada y confiaban en resistir hasta el comienzo de una guerra europea que hiciera comprender a las democracias occidentales que su causa era la misma por la que llevaba ya tiempo luchando la República española.

Del trabajo que realizó Pardo en este lugar sólo se localizó el núm. 1 de la revista *Victoria* (Órgano del Estado Mayor del II Cuerpo del Ejército, enero de 1939). Las circunstancias del momento acrecientan la importancia de esta revista. En unos meses en que la República estaba casi sin recursos se aprecia en su lectura cierto tono amargo de derrota asumida. Ante el inevitable desenlace se adopta una postura de salto hacia adelante, de un opti-

mismo casi visionario en aquellas irresolubles circunstancias.

Este ejemplar está totalmente ilustrado por su mano, desde la portada, ilustraciones de textos, cabeceras de sección, contraportada, etc. con un trabajo más minucioso y personal que lo realizado en Estudio Rojo. Los dibujos son más elaborados, la rotulación más definida... Hay que destacar varios aspectos, como el diseño de dobles páginas y especialmente la moderna utilización de la fotografía integrada en la propia ilustración. Para cerrar la revista, en la contraportada, Luis Pardo realizó una de las ilustraciones más meditadas de toda su producción en el periodo bélico, en la que vuelve a conectar con aquellos dibujos expresionistas que había realizado para *El Sindicalista*. Se trata de la recreación de un párrafo del Quijote, en el que la mítica del caballero manchego cobra un nuevo orden psíquico, temporal y espacial en relación con las trágicas circunstancias del momento. La guerra que amenaza a la humanidad y convierte a los hombres en irracionales, conduciéndolos a la muerte, vuelve a tomar protagonismo en su trabajo (fig. 5).

El mismo artista guardaba memoria de otros dibujos con el tema del Quijote realizados en este Estado Mayor. Sin embargo, no se encontraron más números de esta revista, no pudiendo asegurarse si están desaparecidos o si es que ya no tuvieron tiempo de salir de la imprenta debido a la crítica situación en que se encontraba en ese momento el ejército republicano.

En los primeros días de marzo, se llegó en Madrid a la contradictoria lucha armada entre los mismos republicanos. Entre los dirigentes comunistas que mantenían la voluntad de resistir estaba el Comisario Molina, por lo que sus hombres fueron detenidos y conducidos al Cementerio de Chamartín. De este lugar pudo escapar Luis Pardo y hacerse pasar por civil. El 28 de marzo la ciudad se rindió oficialmente.

CONCLUSIONES

Para Luis Pardo la iconografía bélica fue propicia para continuar mostrando la importancia que en su obra adquiere la figura humana frente al paisaje. En ocasiones incluso encontró hueco para profundizar, como había demostrado en los años de

la República, en el estudio psicológico y existencial de los personajes.

Las urgencias de la guerra civil trajeron consigo la paralización de una renovación formal que en Asturias estaba siendo protagonizada por una joven generación nacida en torno a 1910. Tras la guerra, Luis Pardo volvió a Gijón para vivir durante unos años de pintar retratos y paisajes al gusto de la sociedad que los demandaba. En cuanto le fue posible se apartó de la vida pública, en clara actitud de exilio interior, para realizar unas pinturas que recreaban sus antiguas propuestas estéticas además de unos íntimos óleos y dibujos teñidos de fantasmales y amargas visiones.

La guerra civil española parece ser un acontecimiento que no se da aún por agotado pese a la gran cantidad de bibliografía existente. La cercanía de los hechos obliga a no darlo por zanjado, habiendo todavía muchas cosas que revelar o corregir. Las declaraciones de uno de los implicados, reforzadas por los hallazgos hemerográficos, sirven para recuperar la memoria y la autoría de unos procedimientos y unas obras que estaban muy cerca de permanecer para siempre en el anonimato.

En el complicado entramado estético, ideológico y social que supone la maquinaria propagandística de una guerra este trabajo confía aclarar, aunque sólo sea mínimamente, ese aún complicado panorama.

LOS ESPECTROS.—Dibujo de Celerino Luis



Hechos aquí. Son los señores de España. El lápiz de nuestro dibujante ha logrado, con elegancia insuperable, aprisionar en las cuencas sinistras de la derrepente aristocracia nacional, las cabezas malsanas del cura y el coronelote que depusieron sobre nuestra patria la ola sangrienta de la guerra civil. Son los que, perdidos entre la furia gloriosa del Pueblo, no han tenido escrúpulo en vender a España a la codicia del fascismo internacional, que pretende abismarnos entre sus ambiciosas garras de rapina.

La sangre del Pueblo, si flo, les ahogará a todos y España resurgirá fecunda y milagrosa como una nación eterna.

1.—*Los espectros*, en *El Sindicalista*, Madrid, 6-3-1937.
El comentario al pie pertenece a Antonio de Hoyos y Vincent.



2.—*Rusia centinela de la paz*, en *Más*, 17-6-1937. El motivo de este dibujo lo utilizó Luis Pardo para uno de los carteles realizados con motivo del XX aniversario de la URSS.

FRENTE A LAS HORDAS FASCISTAS



Glorieta de Bilbao. La figura aparte del coloso Lenin, inmensos volúmenes de partidos, parece con temple, enmarcando el pensamiento de este Madrid asqueado, víctima de la pútrida herencia blanca que amenaza a Leningrado.

Su pensamiento, como de nuevo superando, parece cobijarnos bajo su sombra oscura. Los minutos que alborzo en las horas oscuras de la ciudad capitalina que por dentro se desvencija, quisiéramos los minutos volutarios de la ciudad de L. S. S.

Y así, sin dudar, la te incompromiso en la victoria total del pueblo es lo que nosotros cobijamos sobre los gloriosos dolores revolucionarios la representación personal del hombre que supo conducir al triunfo un conjunto de naciones duras, como las de España, padeciendo secularmente hambre y sed de justicia.

Ante la figura de Lenin, esculturas y superestructuras, Madrid ha renovado su firme promesa de ser, en el Occidente de Europa, lo que Leningrado supo ser contra los precursoros del fascismo...

3.—*Lenin*. Figura principal de la torreta colocada en la Glorieta de Bilbao. Su altura superaba los doce metros. Reproducida en la revista *Ferrobelum* (Madrid, 19-11-1937).



4.—*La República*, en *Nueva Vida* (Semanario de la 43 Brigada Mixta), 14-4-1938.



5.—*Don Quijote y Sancho*, en *Victoria* (Órgano del Estado Mayor del II Cuerpo del Ejército), núm. 1, Madrid, enero de 1939.

Arquitectura y urbanismo en Zamora (1890-1950)

ÁLVARO ÁVILA DE LA TORRE

El objetivo de la tesis doctoral titulada «Arquitectura y urbanismo en Zamora (1890-1950)» que realizo bajo la dirección de la doctora M.^a Teresa Paliza Monduate, profesora titular del Departamento de Historia del Arte/BB.AA. de la Universidad de Salamanca, es mostrar la evolución urbanística y arquitectónica que sufre esta ciudad en los sesenta años que comprende este trabajo de investigación.

Zamora, urbe de origen romano, conservará, hasta bien avanzado el siglo XIX, la misma extensión territorial, manteniéndose siempre dentro del recinto amurallado medieval. Será pues, en época reciente, cuando se vea la necesidad de romper esta barrera, física y psicológica, y conquistar las tierras cercanas.

Hemos escogido la fecha de 1890 como inicio de nuestro estudio por tres razones fundamentales. La primera se debe a que es en torno a ese año cuando se realizan los primeros proyectos de urbanización y trazado de avenidas en la zona extramuros, además de la elevación de los primeros edificios fuera del casco histórico. En segundo lugar, en esa fecha se redacta el proyecto para la construcción de un puente sobre el Duero, el llamado Metálico o de Hierro, por el ingeniero Prudencio de Guadalfajara¹. Este nuevo paso sobre el río supone la creación de un gran camino de ronda y el desplazamiento del tráfico rodado fuera de la cerca

medieval, siendo necesaria la consiguiente urbanización del entorno. Por último, será también en 1890 cuando se confeccionen y aprueben unas nuevas ordenanzas municipales, instrumento necesario para conocer la nueva mentalidad constructiva y de diseño de ciudad, indicando anchuras de calles, necesidad de alineaciones, características de las edificaciones, etc.².

Como fecha final hemos escogido 1950. Motivan su elección varias circunstancias. Primeramente en torno a ese año comienza a aplicarse el Plan General de Ordenación Urbana impulsado por el Ayuntamiento en los años cuarenta. Por otro lado, se inauguran importantes edificios públicos y se elevan los ejemplos más interesantes de estilo severo de la posguerra.

Pasando ya al núcleo de la investigación, y tal como se indica en el título, se pretende dar a conocer la evolución arquitectónica y urbanística de la ciudad.

Respecto a las actuaciones urbanísticas, éstas, a su vez, se han dividido en dos ámbitos claramente diferenciados; aquéllas que afectan al tejido ya existente, frente a las actuaciones tendentes a regularizar nuevas zonas de expansión.

En las primeras, las mayores transformaciones se centran en la alineación de calles del casco his-

¹ Delegación del Ministerio de Fomento en Zamora. Sign. 61/566.

² Fueron aprobadas definitivamente, tras los plazos legales, y ante la falta de reclamaciones en el período de exposición al público, en la sesión municipal del 18 de junio de 1890 Archivo Histórico Provincial de Zamora (AHPZa), sección Actas Municipales (A.M.), libro 249.

tórico y en la creación, dentro de lo posible, de plazas. Antes de 1890, y en palabras de Felipe Olmedo y Rodríguez, en la ciudad: «Domina el número de las calles estrechas y tortuosas con excepción de tres ó cuatro; abundan en cambio, las plazas»³. En efecto, la mayor parte de la red viaria estaba compuesta por calles de escasa anchura, y en ocasiones angostas, llegando a veces a tan sólo poco más de dos metros, como la de las Lonjas —hoy Nicasio Gallego— que contaba con 2,30 m.

Algunos planos de alineación fueron aprobados antes de 1890, sobre todo los que se refieren a las principales calles de la ciudad, tal es el caso de San Torcuato y Balborraz, ambas en 1872⁴, o la del Estudio —actualmente Benavente— cinco años más tarde⁵.

Según señalan las Ordenanzas Municipales de 1890, en su artículo 259, serían calles de primer orden las que tuvieran al menos diez metros de anchura. No cabe duda de que dentro de éstas se encontraban las arterias más importantes del centro histórico, Renova, San Torcuato, Santa Clara, San Andrés, Riego, etc. Sin embargo, para calles de menor relevancia, el Consistorio reservaba anchuras menores. Así, es bastante habitual encontrar proyectos en los que se intenta que lleguen a los seis: calles Pelayo —antes Brujas— en 1897⁶, Benavente en 1899⁷, del Sacramento en

1904⁸, de Moreno en 1906⁹, Corral Pintado, Pollos —luego Barandales—, Orejones y Santa María Nueva, plaza y calle, en 1907¹⁰, y Alfonso de Castro en el mismo año¹¹, Flores de San Torcuato en 1911¹², etc. Otras vías pueden considerarse como intermedias, es por ello que se las intenta dotar de anchuras proporcionadas a su categoría, como los ocho metros de la calle de las Damas, o los siete de la Rúa de los Francos, Traviesa, Flores de San Pablo y Brasa¹³.

No es habitual, quizás por tratarse de una ciudad con un trazado urbano histórico, que se lleven a cabo, dentro del casco antiguo, aperturas de nuevas calles. Sin duda, el caso más sobresaliente sea la de Viriato, muy céntrica, y que surgió por el derribo del edificio llamado de la Administración Vieja, entre la plaza de Sagasta y San Andrés. Fue creada en los años ochenta del siglo XIX, y se considerará una de las vías más elegantes y bellas¹⁴; hecho del que no cabe duda pues se la dotó de diez metros de anchura. Formaba parte de un ambicioso proyecto, nunca ejecutado, para unir el norte y sur de la ciudad con una amplia avenida.

Tampoco fue corriente la creación de plazas, recordemos que Felipe Olmedo afirma, y sin faltar a la verdad, que son abundantes¹⁵, muchas de ellas, como en todas las ciudades, ocupando el espacio de templos desaparecidos. Sin embargo, interesantísimos son los proyectos para la alineación y ensanche de la Plaza Mayor¹⁶. El primero es de 1908 y lleva la firma del arquitecto municipal Francisco Ferriol¹⁷. Propone realizar una gran plaza cuadra-

³ *La provincia de Zamora. Guía geográfica, histórica y estadística de la misma*. Valladolid, Imprenta Castellana, 1905, pág. 636. Como publicaciones que estudiaron la ciudad medieval y transformaciones posteriores, citemos: LADERO QUESADA, M. «La remodelación del espacio urbano de Zamora en las postrimerías de la Edad Media (1480-1520)» *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, H.^a Medieval, t.2, 1989, págs. 161-188 y «Aproximación al proceso de transformaciones urbanísticas en Zamora en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna» en *1.º Congreso de Historia de Zamora*, vol. III, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Diputación de Zamora, 1991, págs. 565-577; REPRESA, A. «Génesis y evolución urbana de la Zamora medieval» *Hispania*, XXXII, 1972, págs. 525-545; RUPÉREZ ALMAJANO, M.^aN. «Aspectos del urbanismo de Zamora en el siglo XVIII. La junta de policía» en *1.º Congreso de Historia de Zamora*, vol. IV, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Diputación de Zamora, 1993, págs. 175-194; y VILLAR GARCÍA, L.M.: «Ocupación territorial y organización social del espacio de Zamora en la Edad Media» en *1.º Congreso de Historia de Zamora*, vol. III, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Diputación de Zamora, págs. 93-111.

⁴ AHPZa, Municipal, Obras (M.O.), sign. 0.XIX-10/III.

⁵ AHPZa, M.O., sign. 0.XIX-10/XI.

⁶ AHPZa, M.O., sign. 701-14.

⁷ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/IV.

⁸ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/XIII.

⁹ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/IV.

¹⁰ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/VI.

¹¹ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/IV.

¹² AHPZa, M.O., sign. 0.20-2/III.

¹³ AHPZa, M.O., sign. 0.20-s/f/I.

¹⁴ «La de Viriato, única completamente nueva, tiene toda la amplitud y elegancia de las calles modernas y no son ya pocas las casas que, acomodadas á las necesidades del día, muestran En su exterior é interior un innegable adelanto». OLMEDO Y RODRÍGUEZ, F., *op. cit.*, págs. 41-42.

¹⁵ Catedral, Ciento, Hospital, Mayor, Yerba o Sagasta, Fresco, Santa María la Nueva, San Ildefonso, San Gil, Zorrilla, Cárcel, San Torcuato, Descalzos, San Andrés, etc.

¹⁶ Es de obligada consulta la monografía de Florián FERRERO FERRERO, *La Plaza Mayor de Zamora*. Zamora, Archivo Histórico Provincial y Ayuntamiento de Zamora. 1988.

¹⁷ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/VI.

da y porticada, que hacía necesario el derribo de multitud de casas e incluso un templo. Por su complejidad nunca fue realizado. Un nuevo proyecto del mismo facultativo data de 1912¹⁸. En este caso, propone tan sólo un modelo de pórtico, formado por arcos graníticos de medio punto, sobre los que se elevan las viviendas en las que también sería necesaria la uniformidad. Aunque fue aprobado por las autoridades municipales, tan sólo se llevó a la práctica en lo que se refiere a las casas del lado oriental.

Abandonando el casco histórico, y como transición hacia los arrabales y zonas de ensanche, es necesario hacer una pequeña referencia, por breve que sea, a la muralla¹⁹. El cerco defensivo será sistemáticamente destruido desde finales del siglo XIX hasta la segunda mitad del que terminamos. El sector primeramente afectado fue el oriental, lindante con la zona de expansión urbana. Así, en 1883 se demuele la Puerta de Santa Clara, en 1890 la de San Torcuato, y ocho años más tarde la de Puerta Nueva²⁰. A él le seguirá todo el lienzo meridional, derribado en 1910 para construir una carretera junto al río²¹.

Pasando pues, a la zona del ensanche, comencemos señalando que las primeras construcciones y ámbitos urbanos nacieron en torno a los caminos que surgían de las puertas de la ciudad: carretera de la Estación —hoy Víctor Gallego—, Tres Cruces, carretera de Tordesillas —hoy avenida de Requejo—, camino del Prado Tuerto —hoy Leopoldo Alas Clarín—, camino de la Bodega del Torrao —hoy Príncipe de Asturias—, camino de la Peña de Francia —hoy Candelaria Ruiz del Árbol—, etc. Progresivamente se irán conquistando los espacios entre estas vías de comunicación hasta completar el tejido del ensanche extramuros.

Por centrarnos en obras puntuales y de gran importancia, hay que hacer referencia al proyecto de

Gran Vía de Doña Urraca, que el maestro de obras municipales Eugenio Durán presenta en la temprana fecha de 1891²². Se proyecta una amplia avenida que conectaría la puerta de Santa Clara con la ronda de la Feria, urbanizando los terrenos adyacentes a la Plaza de Toros y evitando la peligrosa curva de la ronda de Santa Ana.

Este mismo maestro será el encargado de redactar en 1893 el plano para la creación de un hermoso parque en la avenida de las Tres Cruces. Además de dotar de nuevas zonas ajardinadas a la ciudad, supone un deseo, por parte del Municipio, de ennoblecer la zona del ensanche dotándola de amplias avenidas y zonas verdes. El parque en sí resultaría impresionante, con lagos artificiales y 224 metros de longitud²³.

Pero, sin lugar a dudas, el lugar de esparcimiento más importante de todo el ensanche será la Glorieta, luego avenida de Requejo, y hoy parque de la Marina Española. Este jardín triangular, en origen circular, de ahí su denominación primitiva, fue, en 1905, aislado del tráfico rodado mediante unos elegantes cierres²⁴. Esa remodelación y el desarrollo urbanístico de la zona —además de hoteles y viviendas de la burguesía, en la zona se estaban construyendo los nuevos Instituto y Cuartel de Caballería—, provocó la ampliación del paseo hasta una zona que, para aquella época, resultaba lejana del casco antiguo. Lo que, entre otras cosas, confirma la tendencia secular de avance hacia el este de la población. El proyecto es del año 1907²⁵ y propone un paseo arbolado que tendría como colofón el Arco de la Independencia, en realidad la desmontada Puerta del Pescado, inaugurada aquí el 2 de mayo de 1808 como conmemoración del primer centenario de la guerra contra los franceses.

Adyacentes a estos paseos y avenidas, a las que hay que sumar la carretera de ronda, van a surgir los primeros barrios extramuros, como el de Pantoja, cuyo proyecto fue redactado en el temprano año de 1885²⁶, o el de Candelaria Ruiz del Árbol, que da sus primeros pasos en 1897²⁷.

¹⁸ AHPZa, M.O., sign. 0.20-2/III.

¹⁹ Sobre ésta deben citarse las siguientes monografías: RAMOS DE CASTRO, G. *Las murallas de Zamora*. Colección Arte e Historia, vol. I, Zamora, 1978 y GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, J.A. *Las fortificaciones de la ciudad de Zamora: estudio arqueológico e histórico*. Cuadernos de Investigación. Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Diputación de Zamora, 1990.

²⁰ Toda la información queda recogida en las Actas Municipales. AHPZa, A.M., libros 242, 249 y 257, respectivamente.

²¹ Delegación provincial del Ministerio de Fomento. Sign. 62/579.

²² AHPZa, M.O., sign. 0.XIX-10/XI.

²³ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/III.

²⁴ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/I.

²⁵ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/V.

²⁶ AHPZa, M.O., caja 679-73.

²⁷ Heraldo de Zamora, 13 de noviembre.

Progresivamente se irán urbanizando otras zonas del ensanche, abriéndose calles, parcelándose solares, hasta completar su formación. Un impulso decisivo tiene lugar en el año 1928, cuando Francisco Hernanz redacta el Anteproyecto del Plan General del Ensanche, dividiendo los terrenos entre las calles ya existentes mediante un sistema de retícula, incluyendo una gran plaza entre las actuales de Héroes de Toledo y Cervantes, y un parque en el barrio de Doña Candelaria Ruiz del Árbol²⁸.

Siguiendo en parte los dictámenes del arquitecto municipal, entre los años 1928 y 1933 se llevan a cabo las intervenciones más importantes de la zona. En el primero de ellos se aprueban los proyectos de apertura de la calle de Salmerón —hoy Pablo Morillo— incluyendo las manzanas entre ésta y las Tres Cruces, y la creación de la calle Héroes de Toledo²⁹; mientras que en 1933 se urbaniza el espacio comprendido entre ésta y la calle de la Amargura³⁰. Ni que decir tiene que todas estas vías se diseñan siguiendo un trazado ortogonal, con anchura suficiente y chaflanes en las esquinas.

Será también a partir del segundo cuarto del siglo que finalizamos cuando se lleve a cabo la ordenación del barrio de la Candelaria. Constituido por una serie de calles paralelas y una plaza central, entonces de San Fernando, hoy Cristo Rey, el desnivel hacia el Duero y la presencia de la trinchera del ferrocarril, provocarán un desarrollo arquitectónico de escasa entidad.

Por último, antes de abandonar los aspectos urbanísticos, debemos hacer referencia al Plan General de Ordenación Urbana de 1943, pero cuyos pasos se iniciaron en 1938 y su aprobación definitiva debemos retrasarla a 1950³¹. La limitación de esta comunicación nos impide extendernos, pero

propone una regularización de amplias zonas; desde el Casco Histórico, incluyendo la revalorización de monumentos, hasta el ensanche más allá del Cuartel de Caballería, pasando por los denominados Barrios Satélites, arrabales al norte y sur de la ciudad.

El segundo de los grandes apartados de la investigación es la arquitectura. En primer lugar, es necesaria una referencia a los arquitectos y maestros de obras. En general, y debido al pequeño tamaño de la ciudad, serán empleados públicos que también realizan obras privadas. Muchos de ellos serán nacidos en Zamora o en su provincia, pero otros provendrán de distintos lugares de España. En los años más tempranos debemos destacar la figura de Segundo Viloría, arquitecto provincial de 1878 a 1923, y en ocasiones diocesano y municipal, y el maestro de obras Eugenio Durán (en el Ayuntamiento de 1871 a 1905). Ya en las primeras décadas de este siglo cobrarán mucha importancia el abulense Gregorio Pérez Arribas (arquitecto municipal de 1906 a 1907 y de 1916 a 1923, y provincial de 1923 hasta su muerte en 1937) y, de manera particular, el barcelonés Francisco Ferriol Carreras (arquitecto municipal de 1907 a 1916). Con el transcurso de los años aparecen más figuras destacadas, siendo fundamental reseñar la labor de Antonio García Sánchez-Blanco (arquitecto municipal interino en 1923 y del Catastro Urbano), Francisco Hernanz (arquitecto municipal de 1924 a 1930) y Enrique Crespo Álvarez (arquitecto municipal desde 1930); y en un segundo plano Antonio Viloría (arquitecto provincial de 1938 a 1971) y Dacio Pinilla. A estos facultativos hay que añadir aquéllos que, sin residir en la ciudad, dejan obras en la misma, como Vicente Lampérez, Joaquín de Vargas o, ya a mediados de este siglo, la importante contribución de Luis Moya.

Desde el punto de vista estilístico, la arquitectura zamorana entre 1890 y 1950 va a seguir la misma evolución que el resto de España.

Sin duda, el eclecticismo es una constante en el panorama local. La mayor parte de los arquitectos, al menos hasta la llegada del racionalismo, deben catalogarse dentro de este apartado. El más antiguo de ellos, Segundo Viloría, es uno de ellos, dejando muestras de su estilo, tanto en obras civiles —casa de Ambrosio Bobo en la calle de Benavente de 1898 y para la misma familia en la calle de San

²⁸ GAGO VAQUERO, J.L. *La arquitectura y los arquitectos del Ensanche. Zamora 1920-1950*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo». 1988, pág. 110.

²⁹ AHPZa, M.O., sign. 0.20-3/XVII. El primero fue redactado por Francisco Hernanz y el segundo por Gregorio Pérez Arribas.

³⁰ AHPZa, M.O., sign. 0.204/XV.

³¹ La documentación sobre este Plan de Ordenación es amplísima. La información proviene principalmente del AHPZa, de la Subdirección General de Arquitectura del Ministerio de Fomento, del AMZa y de las Actas Municipales.

Andrés casi veinte años después—³², como en públicas, en el Mercado de Abastos construido en 1904³³. También eclécticas deben considerarse la mayor parte de las obras de Gregorio Pérez Arribas, muy prolífico y que dejó algunas de las muestras más importantes de la arquitectura civil en Zamora, tal es el caso de la casa de Román Santiago en la calle de Mariano Benlliure, de 1910; la de Isidoro Rubio en Santa Clara, de 1912; la de Valentín Guerra en San Torcuato, de 1924; la casa Andreu al final de Santa Clara, de 1926; la vivienda de Cándido Calvo en la avenida de Portugal, de 1928; etc.³⁴. En todas ellas, como constante y sello del arquitecto, vemos una decoración abigarrada, con el empleo de volutas, líneas ondulantes y pilares con remate vegetal. Arribas, aún en sus obras de los años treinta, se conserva dentro de los parámetros del eclecticismo; buen ejemplo de ello es la vivienda de Maximino Bobo y César García en la calle Santiago esquina a San Torcuato, edificada en 1931 y ampliada ocho años más tarde³⁵.

Aún dentro de esta misma estética, debemos citar algunas de las primeras obras de Antonio García Sánchez-Blanco, como la casa Pinilla Rodríguez, en la esquina de Alfonso IX y Príncipe de Asturias de 1927, en la que, con su torre esquinada de remate bulboso, denota un gusto barroquizante, constante en la obra de este arquitecto, con el empleo de escudos, emblemas y bustos femeninos; o en la casa Peña, en la misma avenida, de 1931, con el piso superior de arcos de medio punto, a modo de loggia, y torres en los extremos³⁶. Posteriormente, derivará a un estilo más personal, en el que conjuga los detalles antes citados con elementos más innovadores. Buenos ejemplos son la casa Cañibano en la avenida de Requejo, el Hotel Franco Español en la plaza del Maestro Haedo, ambas de 1933, la casa Cacho en la avenida de Víctor Gallego, del año siguiente, con interesantes relieves de escenas pintorescas y temas mitológicos, o

el edificio de la Cámara de la Propiedad Urbana de 1945³⁷.

Por último, no podemos pasar por alto el Instituto Claudio Moyano diseñado por Miguel Mathet y Coloma en 1902. De planta rectangular con patios interiores, destacan, en el exterior los juegos cromáticos y los medallones de temas científicos y locales; en el interior, la escalera principal, de tipo imperial, presenta una rica decoración³⁸.

Los historicismos también cuentan con interesantes ejemplos en Zamora. Abundantes son los estilos neomedievalistas en la arquitectura religiosa. Sin duda, el más destacado es la iglesia de Lourdes, proyectada por Joaquín de Vargas en 1905. Plenamente neorrománica, presenta planta cruciforme, cúpula sobre el crucero y torre a los pies. El mismo arquitecto diseñará en 1912 la capilla del Amor de Dios, con fachada organizada mediante contrafuertes e impostas, y portada con arquivoltas. Dentro de esta recuperación del románico, estilo tan difundido en la ciudad, debemos citar el panteón de Gabino Bobo, obra de Pérez Arribas en 1928 y, veinte años después, el de Marciano Fernández, por Sánchez-Blanco, que imita, en la parte superior, el cimborrio de la Catedral. También el neogótico deja su impronta en Zamora, teniendo como máximo exponente el nuevo camarín de la iglesia del Tránsito, más en las posibles soluciones planteadas por Eduardo Julián Pérez en 1897 que en la obra ejecutada dos años más tarde. Por último, y a causa de la brevedad exigida, tan sólo citaremos, como obras neoplatrescas, la magnífica estación de ferrocarril, de 1935, cuya decoración corrió a cargo de Enrique Crespo Álvarez, o la casa de Santiago Núñez, proyectada por Arribas en 1925³⁹.

El modernismo también dejará muestras en la ciudad. La presencia del arquitecto barcelonés Francisco Ferriol Carreras provocará la construc-

³² AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/VII.

³³ Permítaseme citar mi artículo: «La arquitectura del hierro en Zamora. La construcción del mercado de abastos», en *Anuario 1998* del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo». Diputación de Zamora, págs.183-200.

³⁴ AHPZa, M.O., sign. 0.20-2/I; 0.20-2/VII; 0.20-3/VII; 0.20-4/XXVIII y 0.20-3/XVIII, respectivamente.

³⁵ AHPZa, M.O., sign. 0.20-4/VIII y XXV.

³⁶ AHPZa, M.O., sign. 0.20-3/IV.

³⁷ AHPZa, M.O., sign. 0.20-4/XI; 0.20-4/XII; 0.20-4/XIV y AHPZa, Fiscalía de la Vivienda (FV), sign. 93/620, respectivamente.

³⁸ Archivo General de la Administración (AGA), educación, caja 8388.

³⁹ Archivo Histórico Diocesano de Zamora (AHDZa), Secretaría de Cámara (SC), sign. 93/2; AHPZa, M.O., sign. 0.20-2/III; 0.20-3/XVII; 0.20-5/XXXVIII; AHDZa, SC, sign. 99/9; AGA, Obras Públicas, caja 23560 y AHPZa, M.O., sign. 0.20-3/XIII.

ción de viviendas con criterios estéticos similares a los empleados en esos mismos años en la Ciudad Condal⁴⁰. Buenos ejemplos son la casa de Juan Gato en Nicasio Gallego, la de Valentín Matilla en la calle de Santa Clara, una en la puerta de la Feria, dos en la plaza del Mercado, la vivienda de Norberto Macho en la plaza de Sagasta, etc. Todas ellas edificadas en la segunda década del siglo y con elementos comunes al modernismo catalán: cornisas ondulantes, decoración vegetal y floral y profusión decorativa. Ferriol, sin abandonar este estilo, pero con un criterio más ecléctico, proyectará el Teatro Nuevo en 1912⁴¹.

Con los años treinta, hará su aparición el racionalismo, y Enrique Crespo Álvarez será uno de sus introductores en Zamora. La pureza de líneas, la ausencia de decoración y el carácter ordenado y funcional, tienen buenas muestras en la casa de Ángel Espías de 1932 en la esquina de San Pablo y Cortinas de San Miguel; la de Santiago Neches en la plaza del Maestro, de 1934; y las de Isabel Scarpellini en San Torcuato, y González Justel en Amargura, ambas de 1938. Otros arquitectos también proyectarán viviendas siguiendo los mismos criterios estéticos, tal es el caso de Sánchez-Blanco en la casa de Matilla Chinchón, ya en 1940. Ejemplo importante dentro del racionalismo es la Escuela Normal de Maestras, con proyecto original de Joaquín Muro en 1933, modificado posteriormente por Sánchez-Blanco⁴².

Por último, y dentro de este breve recorrido por los estilos arquitectónicos, debemos hacer referencia a las construcciones posbélicas, en las que queda patente una mayor severidad constructiva, el empleo más frecuente del granito y la presencia de detalles historicistas entroncados con la estética escorialense. Así, contamos con la sede de Abastecimientos —hoy delegación de la Junta de Castilla y León— diseñada por Jesús Carrasco Muñoz en 1945; las Casas Militares proyectadas en 1948 por

los arquitectos Gordillo y Niubó en la avenida de Requejo, con torre en el centro de la fachada y remates con pirámides truncadas; la Delegación del Instituto Nacional de Previsión por Eduardo de Garay en 1949, siguiendo un modelo común a todo el país; el nuevo Centro Farmacéutico, diseñado por Enrique Crespo en el mismo año, con el empleo de granito y frontones; o la casa García Casado en la plaza de Sagasta por Enrique Crespo en 1950 y modificada tres años después⁴³.

Dentro de las últimas construcciones llevadas a cabo en la ciudad, y dentro de la estética oficial pero con ligeros matices, se encuentran los edificios de las Escuelas Salesianas de San José y el nuevo convento de Santa Clara. Ambos fueron diseñados por Luis Moya en colaboración con otros arquitectos. El primero, que data de 1947, se inspira claramente en El Escorial, sobre todo en la parte destinada a colegio —adopta la planta rectangular con patio central, tejados de pizarra y torres en las esquinas— mientras que en el templo hay una clara referencia al barroco italiano, con planta centralizada, juegos de luces, portada monumental y cubiertas con cúpulas de inspiración califal. Respecto al segundo, proyectado dos años más tarde, la austeridad es la nota dominante, siendo los únicos detalles de interés, la portada —proveniente del antiguo edificio de la calle de Santa Clara— y la cúpula del templo que también sigue un modelo califal⁴⁴.

Antes de finalizar, y puesto que acabamos de hablar de criterios estilísticos, parece necesario hacer una breve referencia a cuestiones tipológicas.

Respecto a las viviendas privadas, es lógico distinguir entre las edificadas dentro del casco histórico y aquellas elevadas en nuevas zonas de expansión urbana. En las primeras, la necesidad de adaptarse a los solares existentes, provoca que en general sean casas de proyección vertical, constando de tres o cuatro alturas con tan sólo uno o dos vanos por piso. Además, especialmente en las obras más antiguas, es constante la presencia de alcobas. Muy comunes, dentro de la decoración exterior, son los miradores que, en el caso de Zamora, son casi ex-

⁴⁰ Ferriol había sido discípulo de Domènech i Montaner, y antes de llegar a Zamora dejó algunas construcciones en Barcelona. Quizás la más significativa sea la casa Batlles en la calle de París, 202 de 1904.

⁴¹ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/XI; 0.20-2/III; 0.20-2/VI y Archivo Histórico de la Diputación de Zamora, sign. 673, respectivamente.

⁴² AHPZa, M.O., sign. 0.204/II; 0.204/XIV; 0.20-4/XXII; 0.20-5/VII y AGA, educación, caja 6189.

⁴³ AHPZa, FV, sign. 93/655; M.O., sign. 0.20-5/XLI; 0.20-5/XLII; 0.20-5/XLII y FV, sign. 100/97, respectivamente.

⁴⁴ AHPZa, M.O., sign. 0.20-5/XLIII y FV, sign. 96/908, respectivamente.

clusivamente de madera, siendo sustituidos, posteriormente, por otros de fábrica. Escasos son los ejemplos en los que se emplea el hierro. A esta tipología constructiva responden la mayor parte de las casas que vemos en las calles de la Renova y Costanilla.

Caso aparte, como indicábamos, son las edificaciones extramuros, aquí contamos con casas entre medianeras, generalmente amplias, con dos o tres alturas, en solares regulares, con patios interiores y amplias fachadas; y también con hoteles de la burguesía, ubicados en la mayor parte de los casos, en los alrededores del Parque de Requejo. Quizás entre los más interesantes, y hoy lamentablemente desaparecidos, se encuentren el de la viuda de Cuesta, de Segundo Vitoria en 1908, con planta rectangular, fachada semicircular con amplios miradores y tres alturas; la Casa del Guarda, de Ferriol en 1909, con detalles plenamente modernistas; o el de Gregorio Méndez, de Pérez Arribas en 1914, de grandes dimensiones y elegante decoración de ladrillo⁴⁵.

Otra tipología constructiva que no debemos dejar a un lado es la industrial. Zamora no es una ciudad que destaque en este sector económico, pero el desarrollo arquitectónico que muestra a partir de las primeras décadas del siglo no puede comprenderse en toda su dimensión, sin tener en cuenta el auge de la producción harinera. Varias son las fábricas destinadas a este producto y, en su mayor parte, pertenecerán a ricas familias que también promoverán la construcción de viviendas y hoteles. De este modo, y siguiendo siempre un modelo simple de pisos superpuestos y austeridad decorativa, encontramos la Fábrica de los Hermanos Bobo proyectada por Segundo Vitoria en 1907, de Isidoro Rubio por Pérez Arribas en 1917, de la Panera Social y de los Hijos de Florencio Rueda, am-

bas de Pérez Arribas en 1921, etc.⁴⁶. Dentro de este apartado, y aunque se trata de edificios de titularidad pública, debemos citar el Laboratorio Municipal, proyectado por Francisco Ferriol en 1909 en el parque del Castillo⁴⁷, de dimensiones relativamente modestas pero con detalles en ventanas y puertas que enaltecen el conjunto; y el matadero de los Altos de San Lázaro, obra de Francisco Hernanz y Enrique Crespo de 1929, con distintas naves para las diferentes funciones y pequeños detalles ornamentales en las ventanas, además de la torre del edificio principal⁴⁸.

La limitación de espacio, no nos permite extendernos más, pero también hay lugar para los elementos de embellecimiento de la ciudad, como los templete para la música en el Parque de la Glorietta y San Martín, o los monumentos a Viriato y fray Diego de Deza, el Arco de la Independencia, luego Cruz de los Caídos, etc. También son importantes otras tipologías arquitectónicas, como los edificios militares, entre los que sobresale el Cuartel Viriato, los centros escolares, tanto privados como públicos, los grupos sociales para albergar familias con escasas posibilidades económicas, los centros hospitalarios y de atención ciudadana, lugares de recreo, como la reforma de Arribas del histórico Teatro Principal, o el Casino de la calle de Santa Clara, etc.

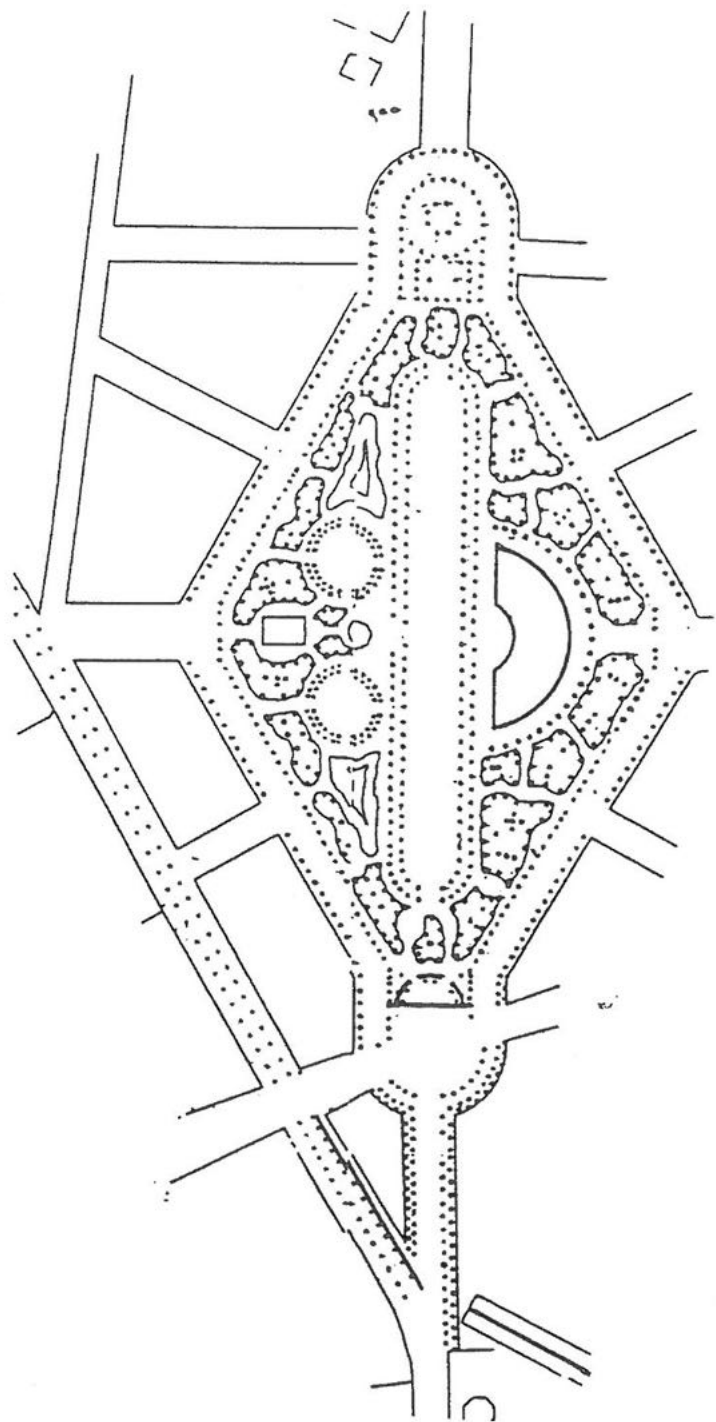
Como colofón, tan sólo queda añadir, que con la investigación en curso se pretende dar a conocer la evolución de Zamora, tanto en su arquitectura como en su urbanismo, cuyo panorama, expuesto aquí en pequeñas pinceladas, sorprende por su calidad y variedad a pesar del pequeño tamaño de la ciudad, con ejemplos concretos que superan a los de localidades de mayor entidad.

⁴⁵ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/VII; 0.20-1/I; 0.20-2/V, respectivamente.

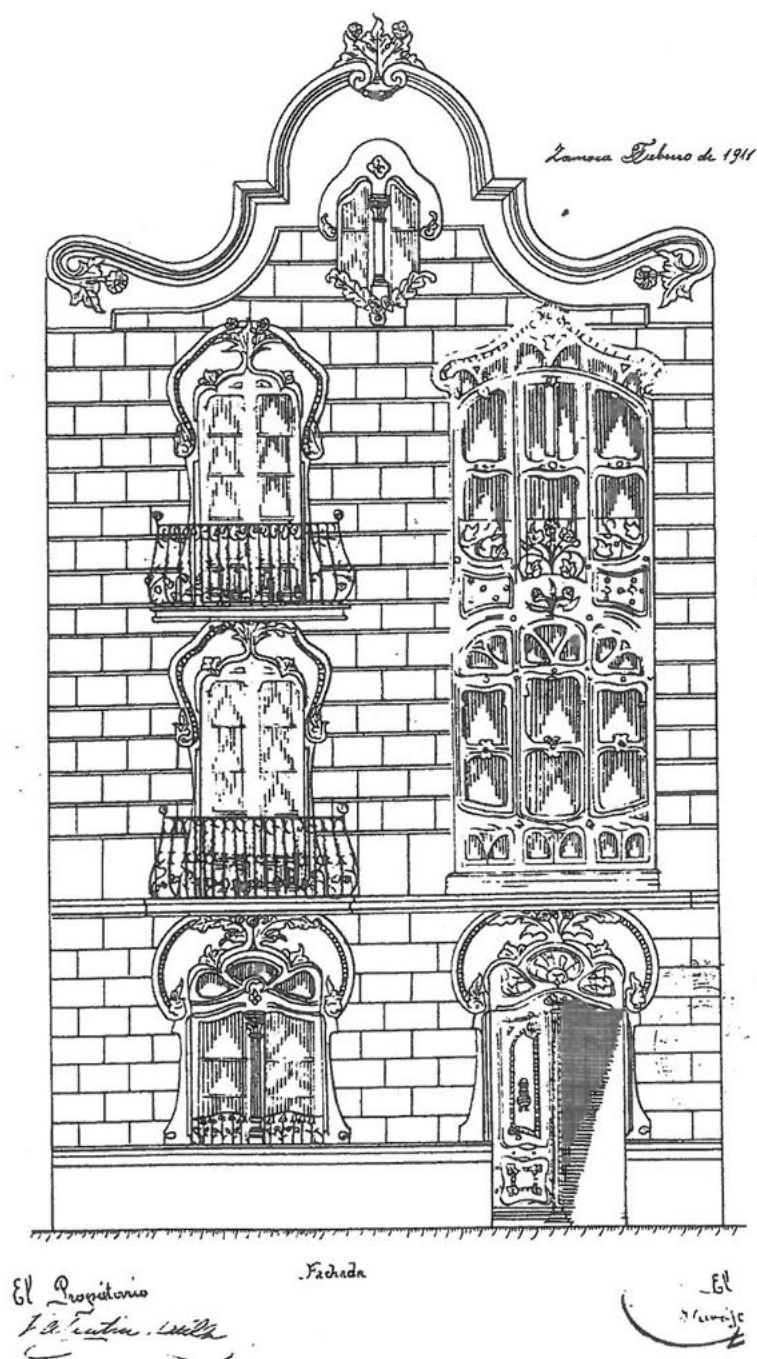
⁴⁶ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/V, 0.20-2/IX, 0.20-3/IX, 0.20-3/IX, respectivamente.

⁴⁷ AHPZa, M.O., sign. 0.20-1/VII.

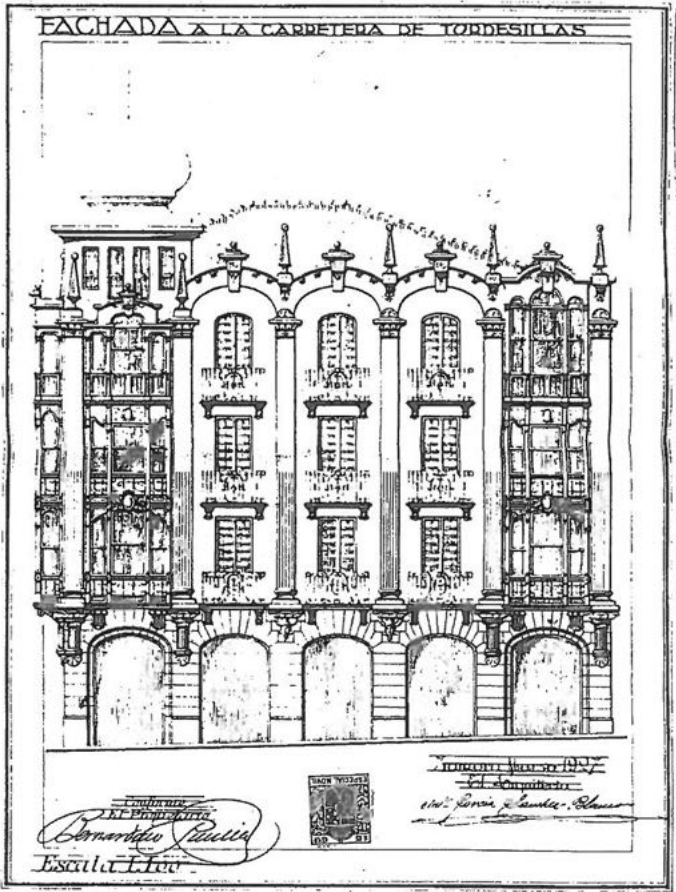
⁴⁸ AHPZa, M.O., sign. 0.20-3/I.



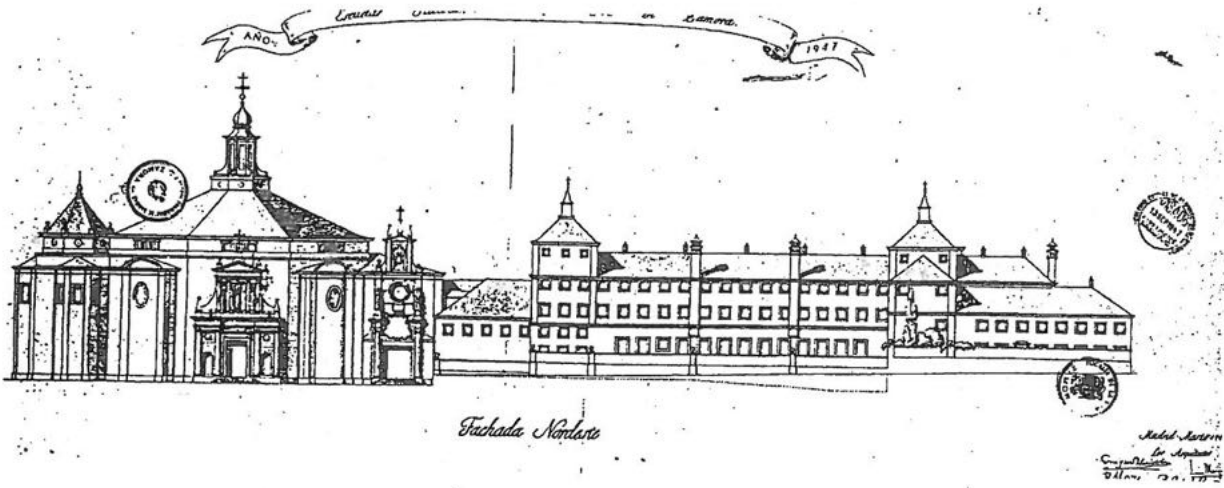
1.—Proyecto de parque en el paseo de las Tres Cruces. Eugenio Durán, 1893.



2.—Proyecto de vivienda para Valentín Matilla en la calle de Santa Clara. Francisco Ferriol, 1915.



3.—Proyecto de vivienda para Bernardino Pinilla en la antigua carretera de Tordesillas. Antonio García Sánchez Blanco, 1927.



4.—Proyecto de Escuelas Salesianas de San José. Fachada nordeste. Luis Moya, Ramiro Moya y Pedro R. de Lapuente, 1947.

Presencia de los tipos iconográficos hispanoamericanos en Andalucía: la Virgen de Guadalupe de México

PATRICIA BAREA AZCÓN

Son muchas las formas en que se manifiesta la interacción cultural que ha existido entre España e Hispanoamérica. Desde la época de la conquista, se establecieron unas corrientes de ida y vuelta, sumamente enriquecedoras, que incluían personajes, productos, costumbres... y que incidieron de un modo notable en el desarrollo cultural de ambos espacios. En este sentido, un ejemplo que ilustra perfectamente estos intercambios e influencias mutuas, es el proceso de formación de los tipos iconográficos mexicanos, y su representación en nuestro país.

La presencia española en el Virreinato de Nueva España desde el siglo XVI, está ampliamente documentada. Aparte de los conquistadores, pronto desembarcaron las diversas órdenes religiosas, que llevaron a cabo una importante actividad misional. Ya desde ese momento, tuvo lugar la fusión entre los antiguos tipos de culto prehispánicos, y la doctrina cristiana, dando origen a un interesante clima de sincretismo religioso. La sociedad se caracterizó por el fenómeno del mestizaje poblacional, y también cultural, y en la política, como en muchos otros terrenos, se implantó el modelo peninsular. En definitiva, de mayor o menor modo, todos los aspectos de la vida novohispana, se vieron afectados por el influjo español.

En el campo artístico, no sería diferente. Fueron muchas las obras y los pintores españoles, sobre todo sevillanos, que arribaron al virreinato. Entre ellas, de algunos tan prestigiosos como Murillo, Zurbarán o Valdés Leal. Así, la pintura evolucionó asumiendo técnicas y temáticas hispanas. Sería

Sevilla la que controlaría este fructífero mercado, nada extraño, teniendo en cuenta su histórica vinculación con las Indias, y el hecho de que lo americano, hacía tiempo que formaba parte de la realidad cotidiana de la ciudad. Fue raro el pintor andaluz que no negoció con América, y según consta, un gran número de los españoles que desembarcaron en el Nuevo Continente eran andaluces, e impregnaron con sus tintes la cultura indiana.

Uno de los cambios más relevantes en este ámbito, fue el iconográfico. Desde los primeros momentos, la iconografía prehispánica, se mezcló con la cristiana. Las imágenes desempeñaban una función propagandística de primer orden, y a pesar de la importación de diversas devociones peninsulares, otras muchas, tenían un carácter netamente autóctono. Advocaciones americanas como Santa Rosa de Lima, San Juan Nepomuceno o San Martín de Porres, alcanzaron gran difusión, fueron plasmadas por los pinceles, y conducidas a distintos lugares de Hispanoamérica o España.

Dentro de estas, el caso más representativo y divulgado sin lugar a dudas, fue el de la Virgen de Guadalupe. A pesar de que tanto Cristóbal Colón como los colonizadores, introdujeron el fervor a la extremeña, la imagen allí venerada, tuvo su origen en tierras mexicanas en el siglo XVI, y de la primitiva, lo único que al parecer adoptó, fue el nombre. A lo largo del periodo colonial, fue adquiriendo un carácter totalizador y multiracial, y los indios la adoptaron como propia de un modo natural, contribuyendo profusamente a ensalzarla y propiciando su veneración. Llega a ser una figura

mítica, en la que se sustenta la espiritualidad criolla. Pronto desempeñó las funciones de protectora y salvadora. Sus especiales connotaciones y fama de milagrosa, la fueron convirtiendo en todo un símbolo nacional, en un fenómeno de masas con una extraordinaria proyección, que sintetiza la cultura mexicana como ningún otro. Su iconografía, como casi todos sus rasgos, es genuina y responde a un modelo independiente, que nada tiene que ver con la de Extremadura. Se inspira en la Virgen del Apocalipsis¹, y guarda ciertas semejanzas con la de la Inmaculada, pero posee una imagen única, y fácilmente reconocible. Como no podía ser menos, la pintura colonial se fue plagando de Guadalupanas, llegando a ser uno de los temas favoritos de los artistas.

Aunque en menor medida que en el sentido inverso, existió también una importación de obras de arte americanas por parte de España. No alcanzó el calado que tuvieron allí las procedentes de nuestro país, y ni tan siquiera ejercieron influencia alguna en el arte peninsular, pero sí constituyeron una valiosa muestra y representación de los modelos y tipos iconográficos distintivos del Nuevo Mundo. Si hubo uno que destacó en abundancia, ese fue el de la Virgen de Guadalupe de México. Por medio de donaciones, herencias, o formando parte de las propiedades de los españoles que regresaban, la imagen mexicana se fue haciendo presente en nuestras iglesias, conventos y domicilios particulares. De esta forma, así como había marchado la extremeña al inicio de la conquista junto a otras de mayor o menor predominio, y después de tantos elementos trasplantados a esas tierras, se revelaba con ella la presencia americana dentro de nuestras fronteras. A través de una virgen cristiana pero de rasgos y procedencia indígena, cargada de significaciones, la cultura novohispana se manifestaba en nuestros espacios de culto, conferiéndoles un trascendental simbolismo, y formando parte importante de un proceso de intercambio cultural, lleno de todo tipo de implicaciones.

Para establecer la relación de la Virgen de Guadalupe de México con la de Extremadura, diremos que no deriva de ésta, pero que tiene raíces tanto españolas como autóctonas.

El santuario extremeño data del siglo XIV. Según la tradición, una imagen de la Virgen fue hallada por un pastor, al que ésta se le apareció, pidiéndole la construcción de una capilla en su honor. Se convirtió en un centro de peregrinación de gran preeminencia, visitado en cuatro ocasiones por Colón. Esto, junto la presencia de conquistadores extremeños en el Nuevo Mundo, podría explicar su conexión. El de México se ubica en el cerro del Tepeyac, hoy Ciudad de México, y tiene su origen en el siglo XVI. Al menos el nombre, procede del extremeño. Se construyó donde tiempo atrás hubo un templo dedicado a la diosa Tonantzin², y también fue un importante centro de peregrinación.

Los misioneros trataron de vincular la historia mexicana a la europea, pero manteniendo la identidad indígena. La mejor muestra la constituye el acontecimiento guadalupano³. La Guadalupana desempeñó un eminente papel como símbolo de identidad y lazo de unión entre las distintas culturas y clases sociales. La Virgen de Guadalupe de Extremadura estuvo presente en el aspecto espiritual de la conquista, como símbolo de la cristianidad. Algunos afirman que los españoles le dieron este nombre para apropiarse de la devoción. Otros, que se lo pusieron por decir que se parecía a la de España. El inventor de la tradición guadalupana mexicana fue Miguel Sánchez⁴. El pintor Miguel Cabrera la reclamó como «autéctona y genuina, y absolutamente independiente de la española»⁵.

² Tonan o Tonantzin (nuestra venerada madre), también llamada Cihuacóatl (mujer serpiente), era la diosa madre de los mexicanos, y la más importante de todas. Uno de sus santuarios se ubicaba en el cerro del Tepeyac, donde posteriormente se situaría el consagrado a la Virgen de Guadalupe. Su identificación con Tonantzin fue reconocida por Fray Bernardino de Sahagún hacia 1570.

³ El acontecimiento guadalupano incluía las apariciones de la Virgen y el milagro de su estampación en la tilma del indio Juan Diego, además de todo lo que conllevó.

⁴ El bachiller Miguel Sánchez, fue el inventor de la tradición guadalupana. Imprimió en 1648 la historia de la aparición, reuniendo y dotando de fundamento los relatos que circulaban por entonces. La obra llevó por título *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*, y avivó enormemente la devoción a la imagen.

⁵ GRUZINSI, S. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pág. 193.

¹ La Virgen del Apocalipsis aparecía acompañada por la luna y un angelito, y rodeada de rayos. Su iconografía está íntimamente ligada con la de la Guadalupana.

Una antigua leyenda narra como en el año 1531, la Virgen se le apareció a un indio llamado Juan Diego. Le pidió que le construyera una capilla y fuera a contárselo al obispo. Este le exigió una prueba de sus palabras, y el indio, siguiendo las instrucciones de la Virgen, recogió unas rosas; cuando abrió su ayate (túnica) para mostrárselas al obispo, cayeron, dejando impresa la imagen de la Virgen. Según el tío de Juan Diego a quien también se le apareció, deseaba que el templo llevara el nombre de Nuestra Señora de Guadalupe. El texto conocido como *Nicam Mopohua*⁶ (aquí se narra), escrito en la segunda mitad del siglo XVI, recoge esta leyenda, constituyendo la fuente esencial de la historia guadalupana. Se dice que fue relatada por el indio Antonio Valeriano⁷. Los documentos llamados *Testimonios indígenas*⁸, revelan el origen de la primera ermita, erigida en 1532 por el obispo Fray Juan de Zumárraga. Muy pronto se inició una literatura dedicada a legitimar las apariciones, con autores como Bernal Díaz del Castillo⁹, Fray Bernardino de Sahagún¹⁰ Fray Alonso de Montúfar...¹¹.

Respecto a la naturaleza milagrosa del ayate, los más acreditados pintores llevaron a cabo sucesivos exámenes. Miguel Cabrera, el más conocido, fue el principal portavoz de su condición milagrosa, y

expuso sus conclusiones en *Maravilla americana...*,¹² afirmando que no podía tratarse más que de una pintura sobrenatural. Otros muchos coincidieron con él. Francisco Ansón¹³ recoge una serie de investigaciones científicas actuales para apoyar esta teoría. Al margen de las distintas posturas, lo cierto es que la tradición guadalupana abarcó desde el siglo XVII casi todos los ámbitos socioculturales de México.

Desde la segunda mitad del siglo XVI, se propagó la idea de que la Virgen hacía milagros. Su intercesión ante epidemias e inundaciones provocó el aumento del culto, básicamente indígena. Muchas obras, como las de Bernardo de Balbuena¹⁴, Carlos Sigüenza y Góngora¹⁵, Sor Juana Inés de la Cruz¹⁶, Luis Lasso de la Vega¹⁷, o Fray Joaquín de Osuna¹⁸, respaldaron su carácter milagroso y netamente novohispano. Cantidad de templos, capillas y altares, testimonian esta devoción.

Sólo faltaba desligarla de la monarquía española, y desde la independencia, fue adoptada como protectora y símbolo nacional. Su coronación en 1895 como «Patrona de México», constituyó el apogeo oficial del culto. También fue proclamada «Patrona en toda América Latina», y «Emperatriz del Nuevo Mundo». El rasgo principal del mensa-

⁶ El *Nicam Mopohua* está escrito en lengua nahuatl (lengua azteca de caracteres latinos, cuya escritura consiste en una sucesión de dibujos estilizados), y fue realizado en Tlatelolco, probablemente con motivo de la muerte de Juan Diego y el obispo Fray Juan de Zumárraga, acaecidas ambas en 1648.

⁷ Antonio Valeriano (indio sabio discípulo de Fray Bernardino de Sahagún), interrogó a varios testigos en 1545, y fue según parece quién relató la leyenda. Según su opinión, el *Nicam Mopohua* fue el documento más valioso, y en el que se inspiraron los cronistas posteriores.

⁸ De los *Testimonios indígenas* se deduce que la imagen fue colocada en la ermita e interpretada por los indios como una aparición. Sería para ellos Santa María de Tonantzin, y posteriormente bautizada con el nombre de Guadalupe.

⁹ Bernal Díaz del Castillo fue el cronista principal de la conquista de México, a través de su *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*.

¹⁰ Fray Bernardino de Sahagún, en *Historia general de las cosas de Nueva España* puso de relieve los milagros de Nuestra Señora de Guadalupe. Habló sobre el templo dedicado a ella y sobre la veneración que en él se desarrollaba, defendiendo la tesis apacionista.

¹¹ Fray Alonso de Montúfar, dominico granadino, pronunció en septiembre de 1556 un sermón a favor de la Virgen de Guadalupe en el Santuario del Tepeyac, que fue considerado como la oficialización de su culto.

¹² Miguel Cabrera, en su ensayo *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, escrito en 1648, identificaba a la Virgen de Guadalupe con la mujer de la visión del apóstol Juan, y expresaba su tesis sobre el origen divino de la pintura.

¹³ Francisco Ansón, en su obra *Guadalupe. Lo que dicen sus ojos* (Madrid, Ed. Rialp, 1988), afirma que en las pupilas de la Virgen se observan figuras humanas, y muestra fotos y testimonios comprobados científicamente que respaldan su teoría.

¹⁴ Bernardo de Balbuena, conocido como «el primer evangelista de Guadalupe», asoció la exaltación de la Ciudad de México a la adoración de la mujer mexicana.

¹⁵ Sigüenza y Góngora, publicó en 1668 la *Primavera indiana, poema sacrohistórico, idea de María Santísima de Guadalupe*. Fue el primero que señaló como las dos grandes creencias mexicanas a Quetzalcóatl y a Guadalupe.

¹⁶ La poetisa Sor Juana Inés de la Cruz dedicó un soneto a la Virgen de Guadalupe, en el que la identificaba con la mujer del Apocalipsis. La calificó como salvadora de la humanidad y «protectora americana», anticipándose así a su reconocimiento como Patrona de México.

¹⁷ El bachiller Luis Lasso de la Vega, vicario de la ermita de Guadalupe, imprimió en 1649, la relación de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe.

¹⁸ Ya en 1744, Fray Joaquín de Osuna hablaba en un sermón de la trasferencia del jefe de la cristiandad de Roma a México, bajo el patrocinio mediato de Guadalupe.

je guadalupano era su carácter simbólico y unificador, lo que justificaba el calificativo de «Virgen de la Hispanidad». Hoy día, constituye el centro del catolicismo popular.

Desde finales del siglo XVI, se difundió el modelo de la Virgen como *Theotokos*¹⁹ o Madre de Dios. Otros eran la Virgen apocalíptica o la Inmaculada, que según algunos, sirvió de modelo para la Virgen de Guadalupe. La copia pictórica más antigua fue la de Baltasar de Echave Orio, de 1606. A partir de entonces, estaba implícito un mensaje propagandístico que transmitía su origen sobrenatural. Era ante todo mexicana, y además de objeto de culto, símbolo político y mitológico. En el siglo XVII, adquirió una difusión ilimitada. En general, quedaba acuñada de una forma invariable. Su tipo iconográfico derivaba del Apocalipsis: acompañada por la luna y un angelito, y rodeada de rayos. Se enmarcaba en una mandorla limitada por nubes, portaba una corona, y lucía el color moreno propio de los indios. Entre las diferentes composiciones estaba la conocida como «el taller celestial», en la que aparecía pintándola el Padre Eterno, reclamando así su autoría; en otras, se rodeaba de imágenes representativas de América o Nueva España; otra mostraba a San Juan escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos-Tenochtitlán, y otra, su árbol genealógico. Su iconografía, a pesar de los intentos por relacionarlas, no responde a la extremeña: una escultura románica, sentada y con niño. Sin embargo, sí guarda bastante parecido con la de Nuestra Señora de la Concepción que se encuentra en el coro, y con frecuencia se alude a su influencia en la mexicana²⁰.

El comercio con Nueva España, alcanzó gran importancia en el siglo XVI, siendo los puertos principales el de Sevilla y el de Cádiz. Sevilla, conocida como «Puerto y Puerta de Indias»²¹, ofrecía las ventajas de ser un puerto interior, y poseía una larga tradición mercantil. Sería el foco fundamental del mercado artístico americano, y primer

punto de recepción de las obras procedentes del Nuevo Mundo.

Los lienzos guadalupanos llegaban en los barcos, sirviendo como talismanes para alcanzar puerto seguro. Los Padres Francisco de Florencia²² y Diego de Monroy, introdujeron esta devoción. También Fray Juan de Zumárraga²³, Pedro Gálvez²⁴, el Duque de Aburquerque²⁵ o el caballero Lorenzo Boturini²⁶ fomentaron su culto. Los jesuitas expulsados de México, los funcionarios españoles o los religiosos como Fray Pedro de los Reyes²⁷ o Fray Payo de Ribera²⁸, las enviaban o traían desde Nueva España. Don Domingo López de Carvajal, fundó la villa de Algar (Cádiz), bajo el patronato, único en España, de la Virgen de Guadalupe de México.

Los autores de los que mayor número de lienzos se conservan en nuestro país, son Miguel Cabrera (fue el más prestigioso pintor mexicano; examinó el lienzo original y fue el principal portavoz de su condición milagrosa), Pedro López Calderón, Francisco Antonio Vallejo (fue discípulo de Cabrera y enseñó en la Academia de pintores), Matheo Montesdeoca, Joseph de la Cruz, Manuel de Arellano, Juan Correa «el Viejo», Miguel Correa (examinó la pintura del ayate), Antonio de Torres (también fue llamado para inspeccionar la imagen), Ambrosio de Avellaneda, Juan Antonio Arriaga,

²² El jesuita Francisco de Florencia, viajó a Europa llevando consigo una copia del sagrado original. Junto con el también jesuita Diego de Monroy, es responsable de la proliferación de la medallística y estampería guadalupana. Además, da noticias sobre la introducción de su devoción en España.

²³ En 1533, el por entonces obispo de México Fray Juan de Zumárraga, pasó por Calahorra del Campo (Palencia), según nos cuenta Fray Matías Alonso en *Crónica seráfica de la Provincia de la Purísima Concepción*, donde pudo haber dejado un trozo del sagrado ayate de Juan Diego.

²⁴ En 1654, Pedro Gálvez es nombrado consejero del Consejo de Indias, a donde llevó, como nos cuenta Francisco de Florencia, una copia de la Virgen de Guadalupe.

²⁵ Segundo virrey de México, que quiso llevar a la corte madrileña, la pintura encargada por el virrey Francisco Fernández de la Cueva al pintor José de Arellano, que recogía la consagración del nuevo santuario guadalupano.

²⁶ Noble italiano que trató de promover, sin éxito inmediato pero sí a largo plazo, la coronación pontificia de la imagen.

²⁷ Fraile sevillano que rigió el Obispado de Yucatán, y con bastante probabilidad enviara copias de la Virgen de Guadalupe a sus familiares o amigos.

²⁸ Sevillano ilustre que llegó a ser virrey de México. Fue famosa su devoción hacia la Guadalupeana, y a su vuelta a España, sólo traía un lienzo de ésta.

¹⁹ Virgen de origen bizantino, con el niño en su regazo.

²⁰ Se trata de un Virgen gótica, apocalíptica, de pie con el niño en brazos. Aparece sobre un fondo de ráfagas, alternando rayos rectos y ondulantes.

²¹ Expresión acuñada por Lope de Vega para definir la Sevilla del Quinientos, que alude a su participación en la conquista y colonización del Nuevo Mundo.

José de Alcívar (fue junto con Cabrera fundador de la Academia de pintores. Junto a éste y a José Ventura Arnáez fue encargado de reconocer el ayate y sacar tres copias de él), Nicolás Enríquez, José de Páez... Otros, también presentes aunque en menor grado, son: Juan de San Pedro Flores, Francisco Martínez, Luis de Mena, Luis de Argedame, Cristóbal de Villalpando, Joseph de Arellano, Joseph de Ibarra, Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, Francisco Cabrera, Juan Patricio Morlete Rufz, Fray Miguel de Herrera, Andrés de Barragán, Miguel González, Juan Castellanos, Manuel Osorio, Francisco Cabeza de Vaca y Juan de Villegas.

La presencia de obras guadalupanas fuera de Andalucía, es bastante inferior, pero en algunas provincias como Madrid, Murcia, Santander o el País Vasco, es significativa. Además, encontramos en Valladolid, Navarra, Soria, Badajoz, Galicia, Salamanca, e Islas Canarias. Y en menor medida, en algunas ciudades como Valencia, Toledo, Segovia...

Un buen ejemplo de su devoción en Andalucía, lo constituye el Hospital de Nuestra Señora de Guadalupe en Sevilla, donde se irradió el gran culto andaluz por la Guadalupana. También el ilustre sevillano Fray Payo de Ribera, o Don Francisco Martín Olivares, onubense que implantó la devoción en su ciudad.

Sus representaciones proliferan desde la primera mitad del siglo XVII, entrando a través del Guadalquivir, y permaneciendo en iglesias, conventos y domicilios particulares de la zona. En general, se trata de lienzos al óleo de los siglos XVII y XVIII. La mayoría son anónimos.

Dentro de los modelos iconográficos, el que incluía las apariciones, era la modalidad más extendida. Consistía en situar en los ángulos, cuatro cartelas que recogían las tres apariciones y el milagro de las rosas. Tenía su antecedente en los lienzos españoles del siglo XVI. Podían estar enmarcados por una orla dorada con filos negros. A finales del siglo XVII, se introduce una innovación, guirnalda de rosas envolviendo los medallones (el del ex Convento de la Paz de Sevilla). Hasta mediados del siglo XVIII, eran frecuentes las formas ovaladas (el del Convento de Nuestra Señora de Loreto en Espartinas, Sevilla) o geométricas. Los rectángulos fueron desapareciendo, y se hicieron comunes las rosas envolviendo los medallones. Desde entonces fue frecuente la imagen de la Virgen ofreciéndole flores a Juan Diego, y la in-

corporación nuevos personajes. Otros recogen la aparición a Juan Bernardino (el del Convento de las Concepcionistas del Puerto de Santa María, Cádiz). Algunos, incluyen hasta seis cartelas (el del Colegio de Santa Cruz de Cádiz).

El de los ángeles, era menos abundante. A veces portaban símbolos marianos o cartelas con las apariciones. También tenía sus antecedentes en la pintura española anterior. En siglo XVIII, casi la mitad de las copias los incluían. En ocasiones, reflejaban la influencia de Murillo (el del Convento de las Descalzas en Sanlúcar de Barrameda, Cádiz), u otros pintores, como Velázquez o Valdés Leal (el de la Iglesia de San Agustín de Cádiz). Desde finales de siglo, fueron frecuentes los tipos angélicos italianos (el de la Iglesia de San Nicolás de Bari en Sevilla).

El tema del paisaje empezó a ser común desde la segunda mitad del siglo XVII. Recogía los edificios, monumentos y accidentes del terreno de los alrededores del terreno del Tepeyac, modalidad muy frecuente en Andalucía en el siglo XV (el más antiguo es el del Convento de Nuestra Señora de Loreto en Espartinas, Sevilla. Otros son el del Convento del Pozo Santo o el de la Hermandad de la Santa Caridad, también en Sevilla). Hechos como una procesión para trasladar el lienzo al nuevo Santuario o cuando el Papa lo erigió en Colegiata, aparecieron recogidos en algunas copias. A veces, los elementos eran enumerados y explicados en la parte inferior (el del Convento de las Carmelitas en Sanlúcar la Mayor, Sevilla).

En el siglo XVIII, se realizaron copias en otro tipo de materiales, y con variaciones en la temática, como la jura del patronato de la ciudad, la Virgen con San Joaquín y Santa Ana, rodeada de santos, con San José y San Cristóbal (el de la Capilla de San José en Sevilla), apareciéndose a San Francisco Javier. Entre los materiales empleados, cobre, madera (a veces con incrustaciones de nácar), cristal, cinc... (un ejemplo, es una Virgen de Guadalupe enmarcada en una cruz tetracúspida, que se encuentra en el Convento de las Madres Trinitarias de Sevilla, y otro, la acuarela sobre papel que se conserva en el Archivo de Indias).

Sevilla es la ciudad española donde más obras se conservan. La mayoría son anónimas y se ubican en domicilios particulares. Bastantes menos de la mitad, están firmadas, y las del siglo XVIII son casi el doble que las del XVII. En la provincia de

Sevilla, existen muchos de sus pueblos²⁹. En la provincia de Cádiz, la cifra similar a la de la provincia de Sevilla, de las que son pocas las que se ubican en domicilios privados. Se encuentran también en casi todos sus pueblos³⁰. En Cádiz, como la mitad que en el resto de su provincia, y casi todas anónimas. La mayoría se encuentran en iglesias y conventos. En Huelva, unas cuantas en la capital, todas ellas anónimas. También, en los pueblos de Trigueros, Palos, y la Palma del Condado. En Córdoba, pocas más; también en la capital, y anónimas. Además, en Lucena. En Málaga, algunas en la capital, y otras en Antequera. En Granada, varias obras anónimas en la capital³¹.

Con esta nada despreciable representación de la Guadalupana en tierras andaluzas, queda perfectamente recogido el legado americano. Aunque el número de obras no alcanzara las que Andalucía había exportado al Virreinato de Nueva España, y no afectaran en absoluto a los parámetros de la ejecución pictórica del momento, constituyen sin duda una valiosa aportación y un específico símbolo de la cultura colonial del otro lado del Atlántico, tan ligada en sus orígenes a la española. Poseedoras de una gran personalidad, atestiguan la relación y el fuerte vínculo que existió entre los dos ámbitos, y permanecen como valiosa herencia de un pasado, en que las influencias mutuas formaban parte esencial de la riqueza cultural.

A través de lo visto, y tomando como referencia los tipos iconográficos del Nuevo Mundo presentes en España (y más concretamente la Virgen de Guadalupe de México), se alude a un extenso tema que engloba diversos aspectos, y plantea algunas cuestiones de interés: ¿cómo inciden los temas tradicionales españoles en los americanos?, ¿cómo y con qué intensidad se da ese proceso?, ¿hasta qué punto son originales los surgidos allí, y cuáles son sus características? Y respecto a su pre-

sencia en nuestro país, ¿dónde y por qué causas llegan?, ¿cuáles son los documentos que recogen este suceso?, ¿qué significados conllevan?, ¿qué relación guardan con los lugares que los albergan?, y sobre todo, ¿qué clase de fenómeno cultural simbolizan, y cuales son sus claves? Son algunas de las preguntas que nacen de esta investigación, y cuyas respuestas irán apareciendo durante el desarrollo de la misma. Lo que sí parece obvio a estas alturas, es que la iconografía novohispana, y en concreto la guadalupana, forma parte de un proceso complejo y polivalente, en el que intervienen distintos aspectos, y que está altamente relacionado con las circunstancias históricas y culturales allí vividas, en gran medida dependientes de las españolas. Y también, que su existencia aquí, está constatada, y posee un sentido plural, y plenamente justificado.

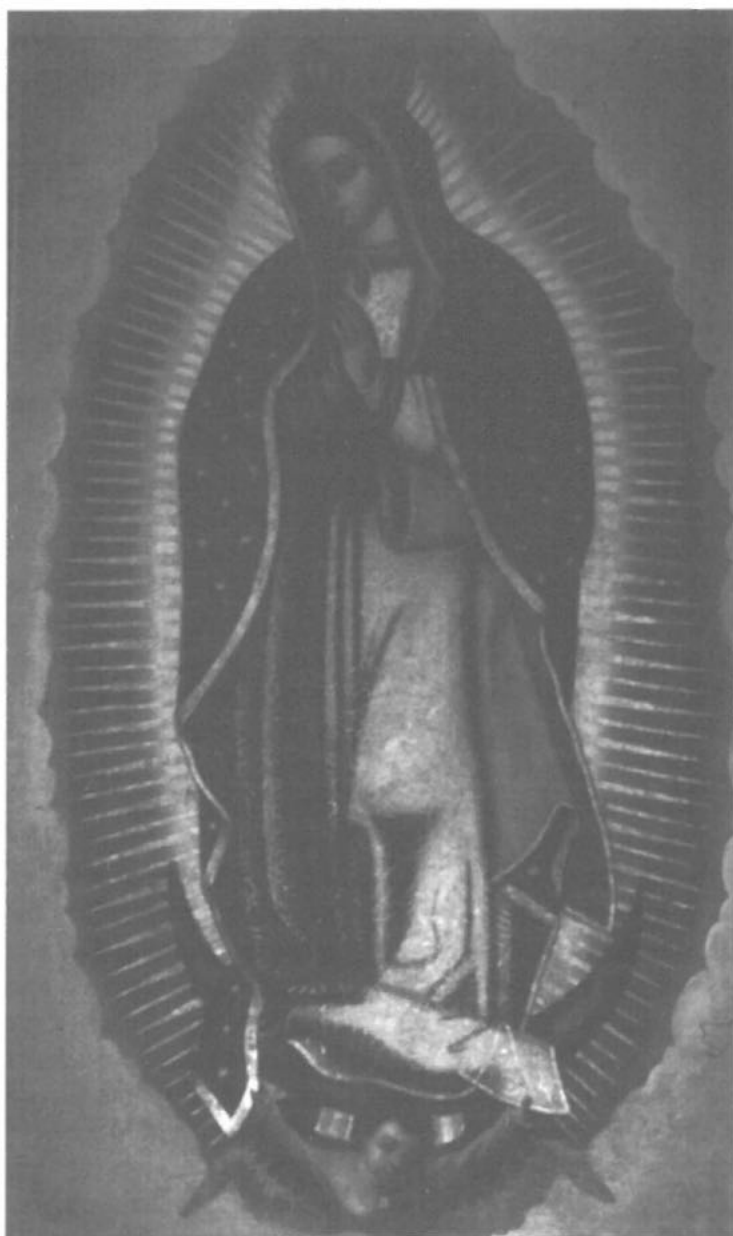
BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Guadalupe de Extremadura: dimensión hispánica y proyección en el Nuevo Mundo*, Madrid, Junta de Extremadura, 1993.
- ANSÓN, Francisco: *Guadalupe. Lo que dicen sus ojos*, Madrid, Ed. Rialp, 1998.
- BURKE, Marcus: *Pintura y escultura en Nueva España: el barroco*, México, Ed. Azabache, 1992.
- COLIN-SIMARD, Annette: *Las apariciones de la Virgen. Su historia*, Madrid, Ed. Arcaduz, 1993.
- CUADRIELLO, Jaime: «La propagación de las devociones novohispanas: las Guadalupanas y otras imágenes preferentes», en *Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1991.
- FLORESCANO, Enrique: *Memoria mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Jerez de la Frontera, Junta de Andalucía, 1992.
- GRUZINSKI, Serge: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- LAFAYE, Jacques: *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- MORALES PADRÓN, Francisco: *Andalucía y América*, Málaga, Ed. Argual, 1992.
- MORENO GARRIDO, Antonio: «Tipos iconográficos concepcionistas andaluces del siglo XVIII», en *Algunas consideraciones en torno a la iconografía concepcionista en Andalucía y el Nuevo Mundo*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985.
- NEBEL, Richard: *Santa María de Tonantzin, Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- O'GORMAN, Edmundo: *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y el culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, México, Universidad Autónoma de México, 1991.
- SEBASTIÁN, Santiago: *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Ed. Azabache, 1992.

²⁹ Existen en los pueblos de Osuna, Sanlúcar la Mayor, Constantina, Carmona, Marchena, Lora del Río, Utrera, Aznalcóllar, Gines, Alcalá del Río, Castilleja de la Cuesta, Mairena del Aljarafe, Lebrija, Paradas, Castilleja de Guzmán, y Morón de la Frontera.

³⁰ Se hallan en Sanlúcar de Barrameda, el Puerto de Santa María, Jerez de la Frontera, Puerto Real, San Fernando, Algar, Rota, Arcos de la Frontera y Bornos.

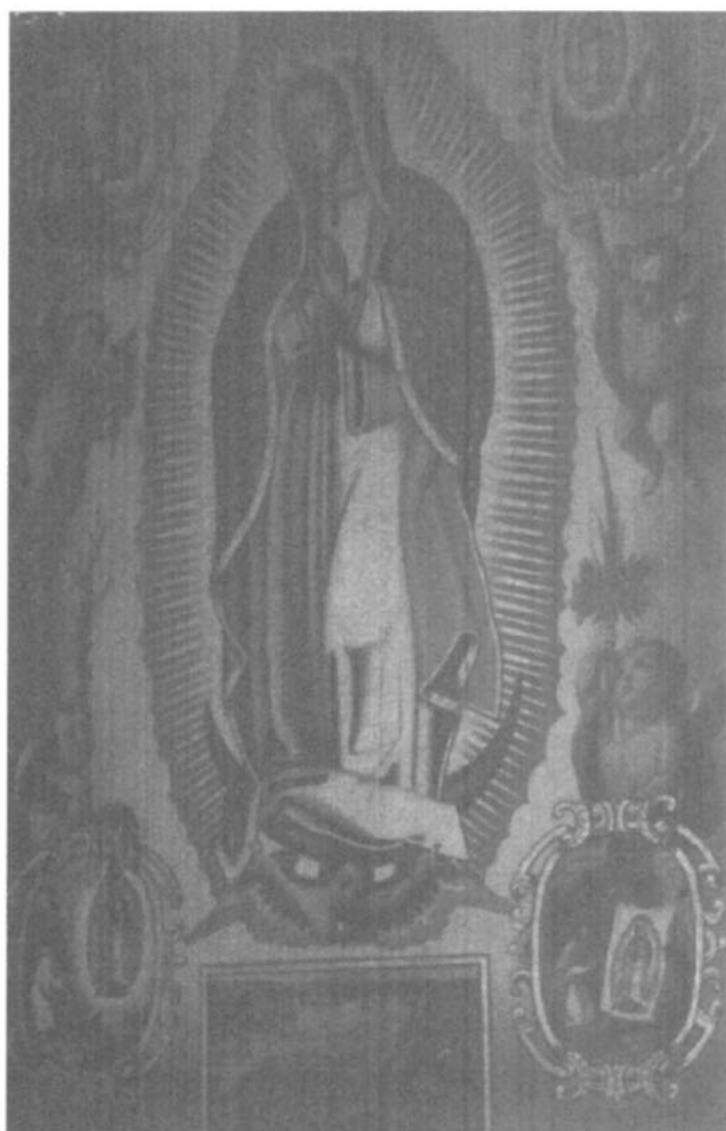
³¹ Cfr. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Jerez de la Frontera, Junta de Andalucía, págs. 71-135.



1.—Virgen de Guadalupe de México, firmada por José de Ibarra.
S. XVIII. Catedral de Valencia.



2.—Virgen de Guadalupe de México, anónima.
S. XVIII. Iglesia de San Antonio. Cádiz.



3.—Virgen de Guadalupe de México, anónima.
S. XVII. Iglesia de Santa María Magdalena. Granada.

Escultura contemporánea en Mallorca 1890-1990

M. MAGDALENA BROTONS CAPÓ

El trabajo que aquí presento es un proyecto de tesis sobre la escultura contemporánea en Mallorca. Al ser un trabajo en vías de realización, no expongo un planteamiento que se cierra con unas conclusiones, sino que me limitaré a desarrollar el estado de la cuestión sobre el tema que voy a tratar, para posteriormente trazar un breve recorrido por los autores más destacados.

La bibliografía existente sobre el tema es muy escasa: en realidad podemos citar una sola monografía, el libro realizado el 1973 por Rafael Perelló, *Escultores contemporáneos en Mallorca*, (Palma, Editorial Moll) una obra que, si bien es de gran utilidad para conocer los escultores mallorquines de unas cuantas generaciones, es un libro falto de rigor en la exposición de los datos. En ningún momento aparecen las fuentes consultadas, y se reduce así la información a una mera relación biográfica del autor.

Otro ejemplo son las dos obras de José Vidal Isern: *Monumentos de Palma* (Palma, Imprenta Alfa, 1962), en la que encontramos el capítulo titulado «Bustos de personajes ilustres», en el cual Isern destaca algunos de los monumentos conmemorativos realizados en Palma, y *Escultura mallorquina en el siglo XIX* (Palma, Imprenta Alfa, 1963), aunque en esta obra el autor se centra sobre todo en la figura del escultor catalán Adrià Ferran.

Las obras de Santiago Sebastián (*Baleares*, Colección *Tierras de España*, Madrid, Fundación Juan March, Editorial Noguer, 1974) y de Bartomeu Barceló i Pons (*Cien años de la Historia de Balea-*

res, Estella, Navarra, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares/Salvat Editores, 1982) contienen breves referencias a escultores de la isla, en el apartado que trata de las artes plásticas, pero en realidad estos trabajos suponen solamente una ayuda para contextualizar estos autores.

Por otra parte, deberemos citar los artículos de Damià Ferrà-Ponç sobre el arte en Mallorca durante la Guerra Civil, publicados en la revista *Randa*, (Barcelona, núms 3, 4 y 5, de 1976-77) que han sido de gran utilidad para conocer las obras que algunos escultores realizaron para el régimen franquista.

Las enciclopedias y diccionarios constituyen otro apartado. La *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears* (Palma, Promomallorca, 1996) o la *Gran Enciclopèdia de Mallorca* (Palma, Promomallorca, 1987-91) proporcionan algunos datos biográficos, así como el diccionario de J. F. Ràfols: *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares* (Barcelona-Bilbao, Ed. Catalanes / La Gran Enciclopedia Vasca, 1980) y los dos volúmenes de Feliu Elias, *L'Escultura catalana moderna* (Barcelona, Ed. Barcino, 1926).

Los archivos municipales han constituido otra fuente, consultada sobre todo para recoger información sobre la escultura funeraria de los cementerios de Palma y Sóller, que contienen una gran cantidad de obras de las primeras décadas del siglo.

Revistas de como *Majorica*, *Brisas*, *Baleares* o *La Roqueta*, publicaciones de principios de siglo, o *Lluc*, una revista nacida en 1908, que todavía sigue publicándose, han proporcionado alguna in-

formación puntual de estos artistas. Excepcionales han sido los artículos dedicados a un escultor, como el de Joan Riera sobre Llorenç Rosselló en la revista *Randa*, en el que se narra la vida de este escultor mallorquín, incluyendo información bibliográfica y comentarios de sus obras.

Se ha consultado la prensa local, fuente útil para conocer información de las obras poco documentadas de principios de siglo, o ya en las últimas décadas, recoger las críticas y entrevistas a los escultores actuales. Los catálogos de exposiciones, individuales o colectivas, han servido sobre todo para documentar la obra de los escultores activos a partir de la década de los ochenta.

Finalmente, la historia oral ha sido otra fuente de información importante. Se han realizado entrevistas a un gran número de escultores de diversas generaciones.

Naturalmente, el trabajo incluye bibliografía de carácter general, que hace referencia a la escultura del XX que se realiza en el resto del Estado así como en el extranjero. Estas obras serán de gran valor para poder ver las posibles influencias recibidas por parte de los escultores mallorquines. También serán útiles para poder comparar la situación de la escultura en la isla con la de otros lugares.

En la bibliografía general se han incluido libros relativos a las técnicas escultóricas, ya que considero imprescindible un conocimiento básico de las técnicas utilizadas en el lenguaje artístico a estudiar, ya que su desconocimiento hace que muchas veces se pierda información valiosa a la hora de analizar las obras.

Pasaremos ahora a realizar un breve panorama de la escultura del XX en Mallorca, a partir de una selección de los nombres más destacados de las diferentes generaciones que se van sucediendo durante el siglo.

El motivo por el cual he escogido la fecha de 1890 para empezar el período a estudiar, es porque con el cambio de siglo aparecieran en Mallorca los primeros ejemplos de renovación del panorama escultórico: deberemos centrarnos en este momento en la figura del mallorquín *Llorenç Rosselló* (Alaró, Mallorca, 1868-1901), introductor del lenguaje moderno en escultura. Aunque Rosselló nació en Mallorca, desarrolló su formación en el extranjero: viajó a Italia, y posteriormente a París, ciudad que le sorprende y en la que recibe la influencia del escultor más famoso de la época,

Auguste Rodin. Podremos notar la huella del escultor francés en obras como *Es foner*, una representación del hondero balear por la que obtuvo la Medalla de Plata en la Exposición de Bellas Artes y Industria de Barcelona de 1898, o *Desolació*, una de sus obras más celebradas. Esta escultura fue realizada el año 1894 para el Salón des Champs Elysées, donde fue elogiada por la crítica de la época.¹ Se expuso años más tarde en Barcelona y en Palma (en Sa Llonja, antes Museo Provincial de Bellas Artes), y en el año 1897 Rosselló realizó la obra en mármol de Carrara, presentándola en Madrid. Fue autor de una gran cantidad de bustos, medallas y medallones² (Imagen 1). Una enfermedad contraída en París parece ser que fue la causa de su temprana muerte, a los 33 años.

Por otra parte, en este inicio de siglo deberemos destacar la presencia en Mallorca del escultor catalán *Josep Llimona* (Barcelona 1864-1934). Llimona se convirtió en uno de los escultores más destacados de la Barcelona modernista, y a él se deben unas de las más bellas obras de este inicio de siglo en Mallorca: los relieves que realizó para los Misterios de Lluc. Fue este un proyecto encargado para conmemorar el XXV aniversario de la fundación del monasterio dedicado a la Virgen de Lluc, situado en esta montaña del norte de Mallorca. Para celebrar el acontecimiento, además de realizar numerosas reformas en el monasterio, el Obispo Campins proyectó un Vía Crucis para que los fieles pudieran venerar los siete Misterios del Rosario, recorriendo el camino que les llevaría a la parte superior de un montículo, situado detrás del monasterio, y desde donde se puede contemplar todo el valle³.

Las obras empezaron el 7 de enero de 1909 bajo la dirección del ingeniero Carbonell, y se acabaron el 8 de agosto del mismo año, aunque la fecha final de colocación de los Misterios fue el 7 de octubre⁴.

¹ RIERA, Joan: «Llorenç Rosselló», en *Randa* (Barcelona), núm. 12, 1981, págs. 61-72.

² ROSSELLÓ, Joan: «L'escultor Llorenç Rosselló» en *La Roqueta, Il·lustració Mallorquina* (Palma), núm. 13, año 1, 15 de julio de 1902.

³ «XXV Aniversario de la Coronación 1884-1901», en *Lluch* (Palma) núm. 1, 12 de septiembre de 1909.

⁴ Encontramos noticias referentes a la colocación de cada uno de los Misterios, sufragados por diferentes pueblos de la isla,

Llimona realizó los relieves en bronce, los cuales aparecen enmarcados, en grupos de tres, por el conjunto diseñado por los arquitectos catalanes Antoni Gaudí y Joaquim Rubió, y el mallorquín Guillermo Reynés, quien, según parece, fue el encargado de realizar dicho proyecto, asesorado por Gaudí⁵.

El naturalismo y la libertad de composición y movimiento de los cuerpos es una de las características más destacables en estas escenas, que aparecen encerradas en las formas circulares o cuadradas, incrustadas en la piedra. Llimona recibió la ayuda de algunos escultores locales, como por ejemplo Miquel Arcas, en la realización de estos bronces. En todos ellos aparece la marca del fundidor, Esteban Barberi de Olot, aunque en algunos es difícilmente apreciable.

También realizó Llimona una escultura funeraria para el cementerio de Sóller que representa a la Virgen, Santa María Magdalena y San Juan, que lloran el cuerpo de Jesucristo, así como las imágenes de San Marçal, de 1910, situada en el retablo del Nom de Jesús, y el Sagrado Corazón, de 1909, del retablo del mismo nombre, en la parroquia de Sant Bartomeu de dicha localidad.

Mientras tanto el panorama de la isla estaba protagonizado por Tomàs Vila, Miquel Arcas, Joan Llinàs o Antoni Font, escultores todavía muy ligados a la tradición academicista del siglo anterior. La mayoría de sus obras serán encargos, su sistema de trabajo sigue siendo el del taller artesanal, y esta será también la formación que recibirán todos ellos, si bien algunos compaginarán el estudio de las técnicas de escultura en el taller de un maestro artesano, con las clases de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad.

Tanto Tomàs Vila como Miquel Arcas se dedicaron durante las primeras décadas del siglo a realizar escultura funeraria, ejemplos que encontramos en los cementerios de Sóller y Palma, entre otros. Es esta un tipo de escultura que bebe de las co-

rrientes modernistas y simbolistas de finales del siglo XIX y principios del XX: en ellas suelen aparecer ángeles encarnados en mujeres de larga cabellera, cuerpos lánguidos y ricos ropajes, que con la ondulación de las telas y los cabellos dibujan la líneas sinuosas propias del *art nouveau*.

Después de la Guerra Civil la mayoría de estos autores realizará un arte oficial, siguiendo la corriente realista, propagandista, del régimen: el *Monumento a Los Caídos* de Pollença (1937) de Tomás Vila, o las dos imágenes realizadas para la delegación del Gobierno Civil: alegorías de la Paz, representada en una mujer portadora de un ramo de olivo, y la fuerza, encarnada en una figura masculina que lleva un yugo en la mano, de Antoni Font⁶ son algunos ejemplos.

Estos escultores se dedicarán también a embellecer las diferentes iglesias de Mallorca, y las nuevas parroquias que se realizarán en el ensanche de Palma. la nueva ciudad extramuros se remodelará según el plan del arquitecto Gabriel Alomar, de 1941, reorganizándose a partir de barrios, articulados alrededor de una parroquia. Para Alomar, la parroquia será un edificio de gran importancia en el tejido urbano por dos motivos: sus líneas compositivas, primordialmente verticales, que contrastaban con la mayoría de los edificios de viviendas, destacando el campanario como hito, como punto terminal, así como el papel de este edificio en la congregación de las masas⁷. Decorarán también los nuevos edificios de tendencia racionalista, realizados en Palma durante estos años. Destacaremos los relieves realizados por el escultor Antoni Font para algunos edificios del centro de la ciudad, como la decoración del dintel de la puerta de entrada de la finca de viviendas situada en la plaza Ornabeque. En este dintel aparecen representadas figuras masculinas simbolizando los diferentes oficios artesanos, en una clara exaltación del trabajo.

La lista de escultores que realizaron obras para estos edificios es bastante extensa: algunos pertenecen a la generación nacida a finales del siglo pasado, como los ya citados Tomàs Vila o Miquel Arcas. Otros encarnan las nuevas generaciones de artistas, nacidos durante las dos primeras décadas del

en la revista *Lluch*, núm. 11 (6 de marzo de 1909, pág. 2-3), núm. 12 (31 de marzo de 1909, pág. 4), núm. 13 (30 abril de 1909, pág. 4), núm. 19 (7 de septiembre de 1909, pág. 3) y núm. 20 (10 de noviembre de 1909, pág. 3), núm. 25 (8 de septiembre de 1914, pág. 2).

⁵ SEGUI, M.; MURRAY, M.: *El modernismo y su tiempo. Arquitectura y decoración en las islas*, Palma, J.J. de Olafeta Ed., 1989, pág. 86.

⁶ P.S.P. «En el taller de Antonio Font», en *Aquí Estamos* (Palma), núm. 49, abril 1939.

siglo, de entre los que destacaremos a Pere Pavia, Jaume Mir, Joan Palanqués o Remigia Caubet.

Tomàs Vila (Palma, 1893-1963) estudió en la escuela de Artes y Oficios de Palma y posteriormente en Barcelona, donde fue alumno de Enric Clarassó. Sus primeros trabajos le llevan a colaborar con Gaudí y Rubió en los trabajos que estos arquitectos realizan en la Seu de Mallorca⁸.

Después de la guerra se convirtió en uno de los escultores más prolíficos⁹, realizando una gran multitud de escultura para las nuevas iglesias de Mallorca y Menorca, trabajando también la imaginería religiosa en Madrid y Barcelona. Hizo pasos de Semana Santa, multitud de lápidas y escultura funeraria para multitud de cementerios de la isla (Imagen 2), y monumentos, como por ejemplo el recientemente restaurado *Monumento al Cristo Rey*, una gran figura de bronce, de 6 metros de altura, situado en la colina de San Salvador, en la localidad de Felanitx.

Miguel Arcas (Palma, 1876-1953), empezó su formación en Palma, para proseguir sus estudios en Barcelona, donde recibió las enseñanzas de Eusebi Arnau y Josep Llimona. Posteriormente, viajó a Madrid, realizando estudios en la Academia de Belles Arts de San Fernando. De regreso a Palma, ganó la plaza de profesor de modelado en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad. En 1922 fue nombrado académico de Bellas Artes de San Sebastián, en Palma, y posteriormente director del Museo Provincial de Bellas Artes. Aunque fue también pintor, Arcas destaca como escultor de imágenes, realizando una gran cantidad de esculturas para varios cementerios de Mallorca, y numerosas obras para diversas iglesias, como la imagen que decora el ángulo de la fachada de la iglesia de los Carmelitas en Palma, realizada sobre un proyecto de Josep Llimona¹⁰ (Imagen 3). Hizo también pasos de Semana Santa, y bustos e imágenes de personajes ilustres, como el busto

de Josep M.^a Quadrado, situado en la calle Palau Reial de Palma.

Jaume Mir (Felanitx 1915) es autor de numerosas obras para diferentes iglesias de la isla, y de varios monumentos de personajes de la historia balear. Su escultura, realizada con gran dosis de naturalismo y verismo, recibe la influencia de las obras más expresivas de Rodin: los cuerpos en tensión, adoptan posturas que enfatizan la musculatura. El resultado son unas esculturas que se mueven en un clasicismo academicista, en las que Mir da rienda suelta a su dominio en la técnica del modelado.

Encontramos la mano del escultor catalán Borell Nicolau (Pobla de Segur, Lleida 1888-Barcelona, 1951) en los edificios que el arquitecto Gabriel Alomar realizó para la familia de banqueros March: el Palacio Ayamans, en Lloseta (Imagen 4), la finca de Sa Vall, en Ses Salines, y en la finca denominada Sa Torre Cega, en Cala Ratjada, al norte de la isla¹¹. Este escultor catalán, especializado en retratos y monumentos, vino a Mallorca el año 1939 de la mano del galerista Josep Costa, exponiendo en su galería en 1943 y 1945. El vasco Horacio de Eguía (Guernica, País Vasco, 1914-Palma, 1991) fue ayudante de Borrell Nicolau en estos trabajos¹², y se convirtió en uno de los escultores más prolíficos durante la década de los sesenta y setenta, realizando multitud de obras de encargo, con un tipo de escultura dentro de una línea academicista.

Los primeros intentos de renovación de la plástica escultórica en la isla se producen en la década de los años cincuenta: artistas como Miguel Morell, Longino, Palanqués o Pere Pavia introducirán un cierto cambio a nivel formal, aunque la temática seguirá siendo religiosa y costumbrista.

Joan Palanqués (Palma, 1921-1982) se inició en el campo de las artes plásticas bajo la dirección del escultor Tomás Vila, y posteriormente trabajará en el taller de Antoni Font, con quien aprendió a tallar la madera y la piedra. Destacaremos el trabajo de Palanqués puesto que fue uno de los primeros escultores de Mallorca en trabajar el hierro como

⁷ SEGUI AZNAR, Miguel: *Arquitectura contemporánea en Mallorca, 1900-1947*, Palma, COAB-UIB, 1990.

⁸ M.I.D. Matheu Mulet, Pedro A.: *Guías de la Seo de Mallorca. Retablos y Capillas*, Palma, Ed. Politécnica, 1955, pág. 33.

⁹ FERRER GIBERT, Pedro: «La escultura mallorquina», en *Aquí Estamos* (Palma), núm. 35, diciembre 1937 (2.º año triunfal).

¹⁰ AA.VV.: *Carmelites descalços a Mallorca*, Palma, Ajuntament de Palma, 1998, pág. 39.

¹¹ ALOMAR ESTEVE, Gabriel, *Memorias de un urbanista 1939-1979*, Palma, Miquel Font Editor, 1986.

¹² EGÜIA, Horacio: *El escultor Juan Borell Nicolau*, Palma, Real Academia de Bellas Artes de San Sebastián, 1979.

material escultórico. Después de pasar por una breve etapa en la que experimentará con la abstracción, una abstracción de formas esquemáticas, realizadas a partir de la combinación de espacios cóncavos y convexos, volverá a la figuración, realizando numerosas obras repartidas en hoteles y residencias particulares de la isla, así como imágenes para diversas iglesias de Mallorca.

Longino (Moratalla, Murcia, 1901-Palma 1992) es el nombre por el que es conocido Longino Martínez, un escultor autodidacta que se inició en la escultura en la década de los cincuenta. Sus obras se enmarcan dentro de una línea primitivista, de formas puras. Trabajó la talla en madera y piedra, representando personajes de la vida cotidiana como obreros, payeses, músicos, maternidades, etc. e hizo también imágenes religiosas.

Pere Martinez, Pavia (Melilla, 1927) ha realizado un tipo de escultura muy variada, desde decoración de edificios, imágenes para diversas iglesias, etc. Ecléctico en su producción, sin alejarse de la figuración, destacará la influencia recibida por escultores como Henry Moore. Sus obras tenderán a la simplificación formal, que iniciará a mediados de los años cincuenta con su obra *El ciclista*. Este lenguaje más depurado proseguirá a lo largo de su trayectoria. El 1957 realizó una serie de dibujos y esculturas dedicados al mundo del circo, temática que le permitió experimentar con el movimiento y la simplificación formal iniciada años antes. Sus obras más conocidas son *Dona cosint*, de 1957, y *La parella*, de 1982, ambas ganadoras de certámenes de escultura, y que hoy están colocadas en la ciudad de Palma.

Miquel Morell (Granollers 1923). Ligado a los primeros movimientos de renovación del panorama artístico en Mallorca, como el Grupo Tago, la escultura de Morell se caracteriza por la simplificación formal, buscando la expresividad y la conmoción al espectador, en la representación de gentes anónimas, marginales, que protagonizan sus obras. La mayoría de sus esculturas son de pequeño formato, y persiguen la captación de la esencia del personaje. Se ha dedicado también a la imaginaria religiosa, siempre dentro de las formas alargadas y esquemáticas que caracterizan su producción.

Muchos de estos escultores siguen realizando obras por encargo durante la década de los sesenta. En su mayoría, son esculturas para decorar los nuevos hoteles que se construyen en la Mallorca

del «boom» turístico, o para satisfacer la demanda de una clientela privada que se mueve en los cánones del academicismo más arcaico.

A mediados de los años setenta se producirán en Mallorca movimientos de renovación del panorama artístico, la denominada Joven o Nueva Plástica. Estos colectivos de artistas combinarán diversos lenguajes como la pintura, la poesía visual o el happening, entre otros. Aunque la escultura es un lenguaje olvidado por estos artistas, debemos destacar algunos nombres que, ligados en un primer momento a estos movimientos de vanguardia, seguirán su trabajo en el campo de la escultura.

Gerard Matas (Palma, 1945), es uno de los primeros artistas de su generación que se dedica a la escultura. Podemos datar sus primeras obras en los años 1978-79: son unas piezas realizadas en madera y cuerda, algunas móviles, estrechamente relacionadas con la poética del *object-trouvé*, y de las que podemos destacar la influencia de escultores como Ángel Ferrant o Leandre Cristofol. Años después, su escultura se va decantando por la presencia del hierro como material por excelencia, con una serie de personajes realizados a partir del *assamblage* de láminas soldadas, incorporando el vacío. Estas obras darán paso a un trabajo mucho más personal a principios de los noventa: los cuerpos irán tomando volumen y la plancha de hierro definirá las formas, en muchos casos estilizadas, tendientes a la verticalidad, como el conjunto *Les dones Fender, Hofner i Gibson*, de 1991. En la década de los noventa, al mismo tiempo que sigue trabajando el hierro, retoma la madera, con las obras de pequeño formato que compusieron la serie *Edificacions*.

Otro ejemplo será el de *Pep Canyellas* (Palma, 1949) En su primera exposición de 1978 mostró una serie de objetos de madera, de carácter muy lúdico y colorista. Sus obras de los años ochenta, en chapa de hierro pintado de vivos colores, darán paso a una obra mucho más austera, prescindiendo del color y aumentando el formato a principios de los noventa. Posteriormente, se reducen los tamaños: el artista experimenta con otros materiales como el cartón, y vuelve a un lenguaje de tipo constructivista, que ya había animado sus obras de los años setenta, aunque donde antes había una explosión del color ahora encontramos la sobriedad cromática de grises, negros y azules. Dentro de esta línea, sus últimas creaciones irán retomando el ca-

rácter escultórico, aumentando el tamaño, con el hierro como material predominante, con la intención por parte de Canyellas de reivindicar su condición artesanal de herrero.

En este momento una verdadera eclosión de nombres y tendencias imposibilita hablar de un estilo común. Por otra parte, la presencia de escultores extranjeros instalados en la isla desde hace varias décadas como Ben Jakober, Enrique Broglia, Albert Rouiller, etc., convivirán con las nuevas generaciones de artistas mallorquines.

A mediados de los ochenta se producirá en Mallorca, como reflejo del panorama internacional, un resurgir del lenguaje escultórico: así lo atestiguarán las varias exposiciones de escultura que se realizarán durante la segunda mitad de ésta década y principios de los noventa, como por ejemplo la muestra *Instal·lacions escultòriques al Parc de la mar* (1987)¹³, en la que participaron Thierry Job, Alfons Sard, Ton Boig, Ferran Aguiló y Jaume Canet, o *Mareas. Intervenciones sobre el espacio* (1989), comisariada por Santiago B. Olmo¹⁴. Este proyecto surgido del anterior, supuso un intercambio entre artistas mallorquines y canarios, participando, por parte de Mallorca, Ferran Aguiló, Alfons Sard y Thierry Job, o *En tres dimensions* (1994)¹⁵, una exposición realizada en Palma y en la localidad de Manacor, que recogió una obra de cada uno de los 26 escultores participantes.

Alfons Sard (Palma, 1945). Empieza su dedicación a la escultura en 1983, trabajando todo tipo de materiales como el hierro, fieltro, madera, yeso, etc. En esta época realizó unos personajes en hierro, de formas desproporcionadas. Su escultura irá adquiriendo un carácter totémico, primitivo, que podemos observar en las obras de 1991, realizadas en hierro sobre soporte de madera, que representan unos extraños animales y personajes no exentos de un carácter lúdico. Al año siguiente muestra unas esculturas en poliéster en las que Sard quiere reflejar la estrecha relación que tiene para él la

escultura con el hombre, con el cuerpo humano: la larva, la barca y el disco serán las formas de las tres piezas que se mostrarán conjuntamente con fotografías en la que el escultor participa formado parte de las obras.

Ferran Aguiló (Palma, 1957) realiza un tipo de obras ligadas al povera, en cuanto a que trabaja recuperando materiales de desecho, combinándolos con piezas realizadas en hierro colado. Las obras de este artista nos muestran una particular fauna, con series de animales marinos, insectos, aves, etc. que poblaran el mundo de este escultor. De su producción destacaremos las obras de formas abstractas, con una gran carga simbólica, que constituyen una particular visión del mundo submarino o terrestre (Imagen 5). Otras piezas están realizadas con una gran dosis de verismo: en este grupo podemos incluir las aves (Imagen 5) o las ratas. Realiza obras de grandes dimensiones y también piezas de pequeño formato, objetos que beben de la poética del *object-trouvée*.

J.M. Alcover (Palma, 1950) Aunque reniegue de la etiqueta de minimalista con la que se ha venido denominando su escultura, podemos destacar algunas de las características de este movimiento artístico en sus obras: simplicidad, austeridad formal, desnudez de las formas... En cambio, destaca Alcover una influencia importante de los maestros del constructivismo ruso como Tatlin o Gabo. Sus primeras obras, realizadas en madera y en hierro, reflejan un interés por el análisis de los elementos básicos geométricos, realizando unas obras basadas en el estudio de la altura, largo y profundidad de las formas. Su lenguaje ha ido evolucionando, incluyendo ahora la gestualidad en sus obras: donde antes el material aparecía liso, pulido, con un acabado que negaba cualquier procedimiento manual, Alcover ha introducido su huella, con la fuerza del golpe, convirtiéndose en la protagonista de sus últimas realizaciones en plomo fundido.

Joan Cortés, Joan Costa, Miquel Planas, Josep M. Sirvent, Rafel Timoner, Amador Magraner, Glòria Mas, etc. son algunos de los nombres que protagonizan el panorama actual de la escultura en Mallorca, un panorama caracterizado por una gran variedad de tendencias, aunque con poca proyección exterior.

En este estudio no podemos dejar de mencionar a *Joan Miró*. Naturalmente no se pretende clasificar a este artista como un escultor, ni tan siquiera

¹³ [Catálogo] *Instal·lacions escultòriques al Parc de la mar*, Palau Sollerí, Palma, Ayuntamiento de Palma, 1987.

¹⁴ [Catálogo] *Mareas. Intervenciones en el espacio*, Palma, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria y Ayuntamiento de Palma, 1989.

¹⁵ [Catálogo] *En tres dimensions*, Palma, Consell Insular de Mallorca, Govern Balear, Ayuntamiento de Palma y Ayuntamiento de Manacor, 1994.

ra como un artista mallorquín, pero el hecho de que viviera y trabajara en Mallorca hace que resulte imprescindible dedicar un apartado a las esculturas que realizó o proyectó en la isla. En el trabajo de investigación se pretenden analizar los *graffitis* que Miró hizo en su estudio de Son Boter, la mayoría relacionados con algunas de sus esculturas, así como el material del archivo de la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma (dibujos, cartas, etc.) y poder destacar la influencia que el entorno,

el paisaje y el arte popular de Mallorca ejercieron en su trabajo como escultor (Imagen 6).

Un caso similar sería el de *Miquel Barceló*, quien desde hace algunos años realiza esculturas, con una temática muy ligada a su trabajo como pintor. Aunque este artista ha desarrollado la mayor parte de su trayectoria en el extranjero, sigue pasando temporadas en Mallorca, donde tiene un estudio en el que sigue trabajando durante sus estancias en la isla.



1.—Fotografía de un busto de bronce de Llorenç Rosselló aparecido en la revista *La Roqueta*, (Palma), núm. 13, año 1, 15 de julio de 1902.



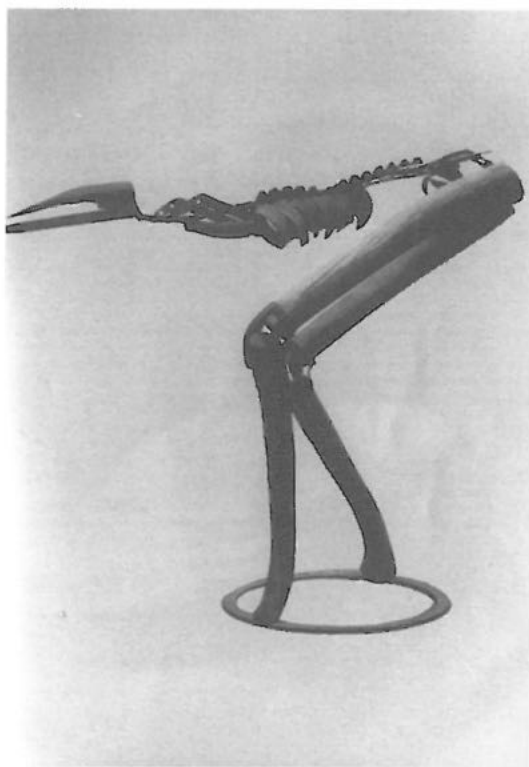
2.—Escultura funerária de Tomàs Vila, para el cementerio de Sóller (Mallorca), aparecida en la revista *Majorica*, (Palma), núm. 10 de septiembre de 1924.



3.—Virgen con niño obra de Miquel Arcas, realizada a partir de un diseño de Josep Llimona que decora el ángulo de la Parroquia de los Carmelitas en Palma.



4.—Busto de Borrell Nicolau para el Palacio Ayamans, propiedad de la familia March en Lloseta (Mallorca).



5.—Ferran Aguiló: *Ocell*, 1988, hierro y madera,
144 x 74 x 164 cm.



6.—Joan Miró: *Personnage*, 1971, bronce,
198 x 118 105 cm Successió Miró.

Historia del gusto e historia de la estética: el caso de Charles Baudelaire

GABRIEL CABELLO PADIAL

No hay trabajo de investigación que no surja de un problema. En el origen de toda investigación siempre hay algo, una incógnita, que aparece y en cuyo ser perseguida y delimitada se construyen tanto el objeto de investigación como el investigador mismo. Es por ello que, en una mesa de esta naturaleza, dedicada a la puesta en común de tesis doctorales y proyectos de investigación en curso, nos parece lo más adecuado ocuparnos del problema que se halla en el origen de nuestro interés por el gusto y la estética de Charles Baudelaire.

Hace ya varias décadas que el término modernidad se ha convertido en moneda corriente en el ámbito de la crítica cultural, muy especialmente (y quizá por ello también muy sospechosamente) a partir de la puesta en circulación de otro término parejo, postmodernidad, y la consiguiente aparición del debate modernidad vs. postmodernidad. Lo que en el interior de este debate parece haberse convertido por encima de todo en prioritario es la reflexión sobre la crisis del Proyecto Ilustrado y, con ella, de su radicalización vanguardista. En este contexto, la interpretación de la figura de Baudelaire como crítico de arte se ha convertido en plato de gusto.

Hay en efecto buenas razones para ello. En primer lugar, es bien cierto que, desde que Émile Bernard «descubriera» al Baudelaire crítico de arte, han sido innumerables las ocasiones en que se ha vinculado su figura con las poéticas de las vanguardias, de manera que la revisión del papel histórico de estas últimas a la luz de su «descrédito» ha propiciado la relectura de sus pretendidas raíces críticas baudelarianas. Pero a ello se añade además la

circunstancia de que el sustantivo *modernité* fue utilizado con fortuna por vez primera en *Le Peintre de la Vie Moderne*, el escrito que en 1859 Baudelaire redactó para explicar la obra de Constantin Guys¹. Lo que a nosotros nos interesa en este estado de cosas es el hecho de que, por una especie de sobrecarga semántica, el término ha alcanzado en ocasiones tal grado de abstracción que ha llegado a obliterar una interpretación adecuada de la obra crítica de Baudelaire.

Una buena estrategia para enfrentar el asunto puede ser partir de la lectura de un texto influyente: en concreto, el análisis del tema que Paul de Man llevó a cabo en su *Literary History and Literary Modernity*². Paul de Man parte de que «modernidad» tiene como principal antónimo a «lo histórico», y de que es esta oposición entre modernidad e historicidad lo que da su verdadero sentido al término³. «Modernidad» vendría a significar lo mismo que Nietzsche llama «vida» en la Segunda Consideración Intempestiva, donde «vida»

¹ Aunque el término fue utilizado alguna vez antes, por ejemplo en la *Democratie nouvelle* de Edgar Allez (1837), tal y como ha señalado Koselleck «sólo se implantó lexicalmente en el último cuarto del siglo pasado» (KOSELLECK, Reinhart *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós, 1993, pág. 290).

² MAN, Paul de. «Literary History and Literary Modernity», en DE MAN, Paul: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, págs. 142-165. El artículo recoge una conferencia dictada originalmente en septiembre de 1969.

³ MAN, Paul de: «Literary History...», págs. 144-45.

e historia figuran como términos claramente opuestos. Para Nietzsche, los momentos de genuina humanidad aparecen solamente cuando se produce un momento de olvido, cuando el pasado se vuelve vano. No obstante, la huída radical hacia el olvido es en sí misma un imposible, de modo que modernidad e historicidad van a quedar ligadas en una paradoja infinita: la modernidad descubre que crea a partir de sí misma una nueva genealogía y la proyecta hacia el pasado. Podemos decir que es en este movimiento donde tiene lugar el aparecer de la curiosa tradición que, en su peculiar paráfrasis de Harold Rosenberg, Octavio Paz llamó la «tradición de la ruptura».

Pero Paul de Man no se limita a analizar el caso de Nietzsche, ni siquiera a detectar el origen de esa «tradición de la ruptura», sino que va mucho más allá. Lo que de Man pretende es situar esta contradicción *en el interior* de la literatura misma como algo que le es constitutivo desde siempre: la literatura siempre habría tenido que ver con esa paradójica batalla en pro de la vida, de lo inmediato, con la obsesión (imposible) por la *tabula rasa*. Naturalmente, el gran ejemplo que encuentra para explicarlo es el texto de Baudelaire sobre Constantin Guys, y precisamente porque (aunque esto Paul de Man no lo dice claramente) en él puede dar cuenta de una sola tacada del uso del término *modernité* como autocomprensión histórica unido a una reflexión directa sobre la creación donde se dejan ver las trazas de una poética. De Man encuentra la paradoja modernidad/historicidad en la pretensión baudeleriana de que «el pintor de la vida moderna» logre alcanzar una «representación del presente». Tal paradoja se reproducirá tanto en lo formal como en el interior de la figura del artista, del propio Constantin Guys como sujeto: Guys es tanto un convaleciente (no exactamente un enfermo, sino, como hubiera querido Nietzsche, alguien que se halla en un estado en que percibe las cosas como las percibiría un niño, es decir, como nuevas) como un observador-historiador; Guys dibuja pero no es un artista, sino un *homme du monde*, más cerca por tanto de lo inmediato que de la tradición del arte; finalmente, Guys sólo puede ser un sujeto descentrado, un «yo insaciable de no-yo». Lo que importa es, por tanto, el funcionamiento interno de esa contradicción provocada por el impulso hacia la vida.

Por lo que respecta a las poéticas, tal estado de cosas lleva a De Man a minimizar lo representado

en favor de valores puramente formales: «En cada caso, el 'asunto' que Baudelaire escoge como tema no es elegido sino sólo porque existe en la facticidad, en la modernidad, de un presente regido por experiencias que caen fuera del lenguaje y escapan a la sucesión temporal, a la duración requerida por el proceso de escritura»⁴. Y así, al margen de que en esta afirmación de Man se salte a la torera las posibles diferencias entre las respectivas especificidades de la literatura y de las artes plásticas, queda claro que lo importante para él no es en cualquier caso otra cosa que subrayar como motor de la posición de Baudelaire el hecho de la negación de la herencia, la pertenencia a la «tradición de la ruptura», que de esta manera queda plenamente incardinada en el interior mismo del proceso creativo. El objeto exterior ha de ser por tanto lo de menos, y De Man encuentra una justificación directa de ello en las palabras de Baudelaire sobre el último de los temas que éste señala como propios de Guys, los carruajes. Subraya que de la descripción de Baudelaire se sigue que lo único que a éste le interesa es el placer del dibujo, y que este placer, en palabras del propio Baudelaire, no se deriva sino «de la serie de figuras geométricas que ese objeto realmente complicado genera sucesiva y rápidamente en el espacio»⁵. Así es por tanto como de Man soluciona el asunto: a través del recurso a la *forma*. El recurso al principio de autonomía formal, que, tal como se hereda de Kant, ciertamente constituye en sí mismo un intento de romper con toda ley predeterminada.

Y si la cosa se entiende tal y como lo hace Paul de Man, no puede entonces sorprender que en Baudelaire puedan fácilmente encontrarse los principios vanguardistas de racionalización y purificación formal; que pueda pensarse, como ha hecho David Carrier⁶, que en las reflexiones de Baude-

⁴ In each case, however, the 'subject' Baudelaire chose for a theme is preferred because it exists in the facticity, in the modernity, of a present that is ruled by experiences that lie outside language and escape from the successive temporality, the duration involved in writing. *Ibidem*, pág. 159.

⁵ ...from the sequence of geometrical figures that this already so complicated object engenders successively and swiftly in space. *Ibid.*, pág. 160.

⁶ CARRIER, David. «Baudelaire's 'L'Oeuvre et la vie de Delacroix': Symbolist painting in an Age of Mechanical Reproduction», en CARRIER, David. *High Art. Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting*. The Pennsylvania State University Press, 1996, págs. 23-48.

laire sobre Delacroix en realidad se esté escribiendo la crítica adecuada no ya para Manet, sino incluso para Matisse, o que pueda imaginarse, como ha llegado a hacer Dore Ashton, que es posible establecer una línea de continuidad real entre las opiniones de Baudelaire sobre el arabesco y, por ejemplo, la obra de Jackson Pollock⁷.

No habría, por tanto, mayor diferencia entre el principio de autonomía formal formulado por Kant en la *Crítica del Juicio* y la *modernité* de Baudelaire, salvo que en esta última ese principio se hace *directamente* autocomprensión histórica. El problema surge cuando, unidas ambas cosas, autocomprensión histórica y autonomía formal, la *modernité* de Baudelaire queda en poco más que una abstracción vacía. Pues, como afirma Koselleck, «la propia expresión cualifica sólo el tiempo, y por cierto como moderno, sin dar información sobre el contenido histórico de ese tiempo más que como periodo»⁸. Y así, aunque (y del mismo modo que a menudo se ha podido leer toda la estética decimonónica como una variación sobre temas kantianos) el horizonte posterior a 1848 y el «proyecto ilustrado» queden de este modo enlazados sin resquicio aparente, es difícil no reparar en que el siglo XIX fue, sin embargo, demasiado largo y demasiado influyente como para dar pie a una lectura tan sencilla. Quizá fuese un buen ejercicio atender menos a las coincidencias estructurales entre la estética tal como se configura desde Kant y la autocomprensión histórica puesta de manifiesto en *Le Peintre de la Vie Moderne* que a elecciones concretas por parte de Baudelaire. En este sentido, un instrumento extremadamente útil puede ser atender a la idea de *gusto* como primer paso.

De los cinco sentidos, ninguno hay más subjetivo y sensual que el gusto. Cuando en un determinado momento de la cultura renacentista el término *gusto* sustituyó al término *juicio* en el ámbito de la apreciación artística, ambos pertenecían a

una tradición cultural que los vinculaba por un lado a la experiencia sensible y por otra hacia una orientación hacia lo moralmente correcto. Ambos compartían la idea de un orientarse inmediato ante un estímulo (la pareja axiológica —un lacaniano diría que la posición meramente imaginaria con que nos gusta colocarnos en el centro de un mundo ordenado por nosotros mismos— me gusta/no me gusta); en ambos casos se trataba del tipo de juicio prerracional sensible que se asociaba tanto a la *aisthesis* como a la *phronesis* aristotélicas.

Sin duda alguna esta tradición fue central para la génesis de la estética moderna. Pero también es cierto que cuando Baumgarten dio con una nueva ciencia que convertía a este tipo de «conocimiento confuso» en su objeto, la situación cambió. Al iniciarse la objetivización de su estructura, ese tipo de conocimiento dejaba de ser un tipo de conocimiento primario destinado a ser «resuelto» (actualizado y, por tanto, borrado como tal conocimiento confuso) en el plano más distinguido de lo inteligible, y de su estudio comenzaron a seguirse menos leyes artísticas que leyes acerca de la acción y la imaginación humanas. Se trata de un proceso que se vuelve del todo transparente en Kant. En el juicio de gusto tal y como Kant lo describe, lo que importa en primer lugar es lo concreto: no se dispone de una ley bajo la que se trata de subsumir un objeto como mero caso de ella, sino que de lo que se dispone es exclusivamente de ese algo concreto, siendo la tarea del juicio precisamente la de reflexionar sobre la posible «ley» que dote de universalidad al caso. Como quiera que su pretensión sistemática exige a Kant que este juicio posea además las propiedades de ser universal y necesario, y como quiera que para un tipo de juicio sin ley dada de antemano la única garantía posible es la que se sigue de la armonía de las facultades humanas, lo único que garantiza esas propiedades es la universalidad de la estructura misma del sujeto.

Se consolida así plenamente la estética moderna, que ya no habla de normas estéticas sino de fundamentos de la acción y la imaginación humanas. Pero es importante señalar que, si el juicio moderno de gusto retiene algo del conocimiento concreto de la tradición humanista, al mismo tiempo lo reorienta hacia un *a priori* que se repetirá siempre más allá de toda contingencia (el sujeto trascendental, claro). De este modo, debemos hacer hincapié en que el momento del jui-

⁷ Baudelaire floated thoughts and suggestions that would grow rather than diminish. It was he who insisted on the idea —certainly, again, from Delacroix— of the arabesque: that figure in mental space that became for the Symbolists a talisman, and that has sinuously wound its way in painting throughout modern art right up to Pollock. ASHTON, Dore y COVEN, Jeffrey: Baudelaire's voyages. The poet and his painters. Boston-New York-Toronto-London, 1995, pág. 15.

⁸ KOSSELLECK, *op. cit.*, pág. 291.

cio de gusto que aquí nos interesa es más bien el que retiene más la proximidad a la elección concreta; el que más depende de la realidad efectiva con que, lo quiera o no, el agente cultural choca y en cuyo interior se ve obligado a elegir. Podemos recordar aquí el análisis que Rosario Assunto hizo del juicio de gusto en Kant, haciendo ver precisamente que la concepción kantiana del gusto no es tan *a priori* como debiera. La «austera» concepción kantiana del juicio de gusto puede también verse como manifestación de una elección concreta dentro de las poéticas disponibles en su momento, en este caso a favor de un tipo de neoclasicismo ajeno a la idea de *gracia* ⁹.

La pregunta es, por tanto: ¿qué es lo que, en este sentido, le gustó a Baudelaire? En primer lugar, y durante toda su vida, a Baudelaire le gustó la obra de Delacroix, lo cual no era precisamente una opción arriesgada. Pero, y sin abandonar nunca su devoción por Delacroix, existe en Baudelaire un proceso paralelo: el de la búsqueda del pintor del «heroísmo de la vida moderna». Baudelaire lo andaba reclamando desde 1845, y en 1846 hace un guiño poniendo como modelo no a un pintor, sino a Balzac, el Balzac que, sabemos, veía el presente *como si fuera historia* y lo hacía revivir orgánicamente mediante los procesos analógicos que describió Auerbach. En efecto, Vautrin y Rastignac son para el Baudelaire de 1846 superiores a los héroes de la *Ilíada*; Balzac mismo es el más heroico de sus propios personajes. Y en este momento, que es aún el del Romanticismo, el de la creencia en el progreso moral y las bondades de la naturaleza y el de la confianza en las posibilidades pedagógicas del arte y la crítica, el heroísmo de la vida moderna no parece en absoluto incompatible con el elogio de la originalidad en paisajistas como Corot y Rousseau.

Sin embargo, en 1859 Baudelaire ya considera al paisaje claramente como un género inferior. Al mismo tiempo, sus artistas predilectos, Boudin, Meryon o, final y especialmente, Guys, son pintores de lo artificial y que en lo formal coquetean igualmente con lo artificial (una de cuyas maneras

de darse es la racionalización formal). Bien es cierto que aquí ya se han cruzado Poe, de Maistre y Napoleón III: es decir, que se han cruzado una filosofía de la composición basada en el cálculo racional del efecto, una desconfianza absoluta en la naturaleza humana, y una fuerte despolitización. Sin embargo, aún queda algo del carácter público que en los comienzos optimistas Baudelaire esperaba de la representación del heroísmo moderno. Sólo que ese algo se presenta ahora desplazado, y desplazado precisamente en sentido contrario al que señalaba Paul de Man: está desplazado en la dirección de acentuar la importancia de los temas. Tenemos, en primer lugar, un inequívoco testimonio del propio Baudelaire, quien, a pesar de no haber tenido reparos en escribir un artículo elogioso sobre *Madame Bovary* (esa «novela sobre nada»...) no tiene reparos en afirmar en 1859, precisamente el año de la redacción del texto sobre Guys, que la elección del tema es fundamental en la creación: «Verá, mi querido amigo, que nunca puedo considerar la elección del tema como indiferente, y que, pese al necesario amor que debe fecundar el más humilde fragmento, creo que el tema supone para el artista una parte del genio, y para mí, bárbaro a pesar de todo, una parte del placer» ¹⁰. En segundo lugar, también están los temas mismos de los artistas que eligió (al margen, claro está, de Delacroix, a quien desde luego no le era necesario ser «elegido» por ningún joven crítico, pero sobre el que no habrá duda en reconocer que trabajaba sobre temas que, vistos desde la altura de siglo en que escribe Baudelaire, eran conservadores). En efecto, los grabados de Meryon tienen como objeto el viejo París gótico, las gárgolas de *Notre-Dame*, la *Tour Saint-Jacques* (figs. 1, 2 y 3). Por su parte, los temas de Guys son temas tomados de la vida elegante y, según Nadar, son invariablemente los mismos: «muchachas, soldados, caballeros, carrozas-carrozas,

⁹ ASSUNTO, Rosario. «Acerca de la austeridad de la 'belleza' kantiana (Belleza sin gracia)», en ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid, Visor, 1989, págs. 73-115.

¹⁰ «Salon de 1859», en BAUDELAIRE, Charles. *Salones y Otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996, pág. 280. *Vous voyez, mon cher ami, que je ne puis jamais considérer le choix du sujet comme indifférent, et que, malgré l'amour nécessaire qui doit féconder la plus humble morceau, je crois que le sujet fait pour l'artiste une partie du génie, et pour moi, barbare malgré tout, une partie du plaisir*. BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois* (=OC) II, pág. 668.

caballeros, soldados, muchachas»¹¹. Los mismos, *mutatis mutandis*, que los que señala Baudelaire como el objeto de búsqueda del pintor de la vida moderna. Una búsqueda que se dirige, desde luego, hacia «algo más que el placer fugitivo de la circunstancia», y que por ello se encamina hacia algo más elevado que la mera experiencia del presente, hacia eso que Baudelaire «se permite» llamar la *modernité*, pero algo que también está lejos de ser lo meramente interior a los principios formales: «Para definir una vez más el género de temas preferidos por el artista, diremos que es la *pompa de la vida* —subrayado de Baudelaire— tal y como se ofrece en las capitales del mundo civilizado, la pompa de la vida militar, de la vida elegante, de la vida galante»¹².

La «pompa», pues, como destino de Guys. Sólo un tema de los mencionados por Baudelaire puede escapar a esa pompa o, si se quiere, a lo que podríamos llamar la «publicidad» de la elegancia: el de «las mujeres y las mujerzuelas». No obstante, aquí puede traerse a colación el asunto de la *Olympia* de Manet, donde Baudelaire parece no ver otra cosa que la misma decrepitud, el mismo color de muerte que paralizó a la práctica totalidad de la crítica del momento¹³. En este mismo sentido, J.A. Hiddleston ha intentado explicar por qué Baudelaire no menciona la *Música en las Tullerías* de Manet, cuadro en el que el propio poeta aparece, mediante la estrategia de compararlo con *En los Campos Elíseos* de Guys (figs. 4 y 5), dibujo que Baudelaire poseyó y que guarda bastantes similitudes con la obra de Manet. Allí donde en una las figuras aparecen deshumanizadas, tratadas como objetos e irónicamente comparadas con los árbo-

les, en la otra aparecen carruajes vistos desde diversas perspectivas y la escena es más variada¹⁴. En suma: da la impresión de que, a ojos de Baudelaire, Manet resultaba excesivo en la homogeneización de los temas.

En 1846 Baudelaire se refirió a la capacidad de Delacroix, «heredero de la gran tradición», para alcanzar el progreso en el arte mediante el ejercicio de «la pompa de la composición», que Delacroix lograba alcanzar sólo a través de grandes gestos sólo comparables a los de actores de teatro como Lemaître y Macready¹⁵. Resulta atractivo reflexionar sobre el cambio que se ha producido en la ubicación de esa «pompa». En Delacroix, en 1846, la pompa era interior a la composición, a la forma. Sin embargo, cuando en 1859 se refiere a Guys asumiendo un nuevo concepto de forma, la «pompa» ya no tiene que ver con la composición, sino con el tema. Da la impresión de que en este cambio puede percibirse el agotamiento de toda una constelación histórica. Y señalar que en él Baudelaire se había quedado enredado en el intento de salvar el historicismo no es una afirmación descabellada. Fiel a Delacroix, interesado en los temas «pomposos», Baudelaire llegó incluso a comparar a Guys con una mezcla entre Gavarni y Horace Vernet. En una carta datada en fecha tan tardía como enero de 1861 y publicada por Pierre Duflo en 1983, Baudelaire señala que, «como artista, M. Guys es ciertamente el igual de MM. Gavarni y de Eugène Lami en cuanto a la expresión de las escenas de costumbres, al tiempo que posee, en la misma medida que M. Horace Vernet, la capacidad (*puissance*) de dibujar la historia»¹⁶.

E. Leclercq dijo una vez acerca del comportamiento de Baudelaire en el *Cercle artistique et littéraire* de Bruselas: «Todo su éxito como literato y conversador —o mejor dicho como artista, porque no era más que eso— cabía en una palabra: contradicción. En pintura, sintiendo que el

¹¹ *Filles, soldats, cavaliers, voitures-voitures, cavaliers, soldats, filles*. NADAR. «Le Peintre de la Vie Moderne». Cit. en DUFLO, Pierre: *Constantin Guys, fou du dessin, grand reporter*. Paris, Armand Seydoux, 1988, pág. 35.

¹² «El Pintor de la Vida Moderna». BAUDELAIRE, Charles. *Salones...*, op. cit., pág. 375. *Pour définir une fois de plus le genre de sujets préférés par l'artiste, nous dirons que c'est la pompe de la vie, telle qu'elle s'offre dans les capitales du monde civilisé, la pompe de la vie militaire, de la vie élégante, de la vie galante* (OC, pág. 707).

¹³ Para el tema de la decrepitud y las asociaciones con la muerte con que la crítica reaccionó masivamente ante la *Olympia*, ver el magistral análisis realizado por T.J. Clark (CLARK, T.J. *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. London, Thames and Hudson, 1985, págs. 79-146).

¹⁴ HIDDLESTON, J.A. *Baudelaire and the art of memory*. Oxford, Oxford University Press, 1999, pág. 238.

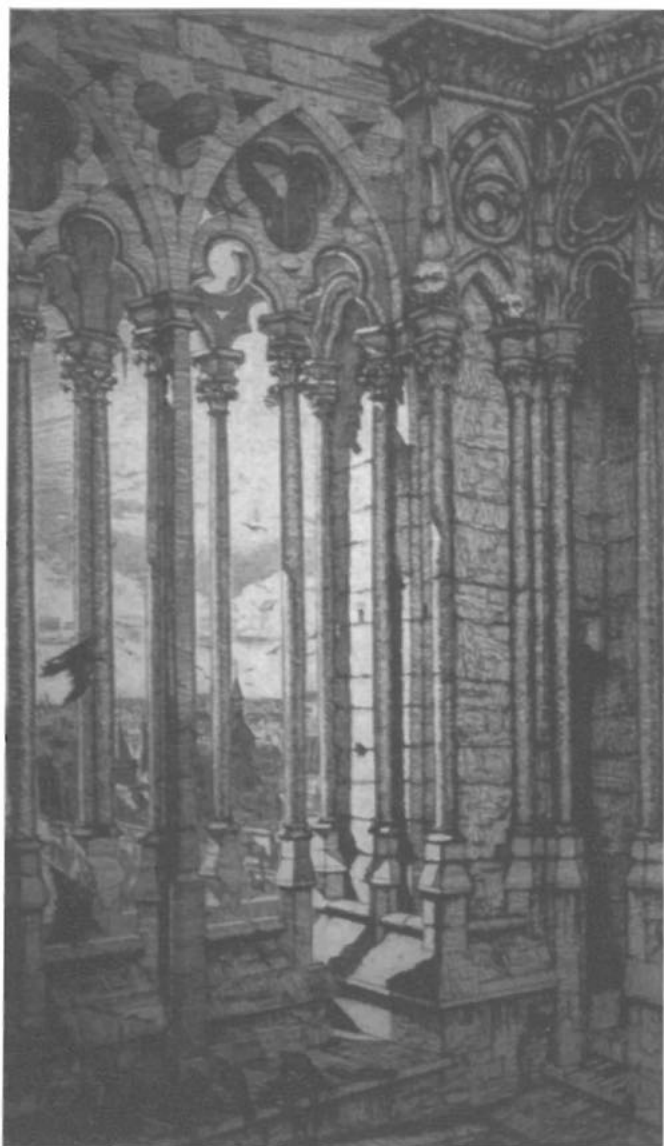
¹⁵ «Salon de 1846», en BAUDELAIRE, Charles op. cit., pág. 126. OC, pág. 441.

¹⁶ *Comme artiste, M. Guys est certainement l'égal de MM. Gavarni et Eugène Lami dans l'expression des scènes de mœurs, et il possède, au même degré que M. Horace Vernet, la puissance de crayonner l'histoire*. Cit. en DUFLO, Pierre op. cit., pág. 107.

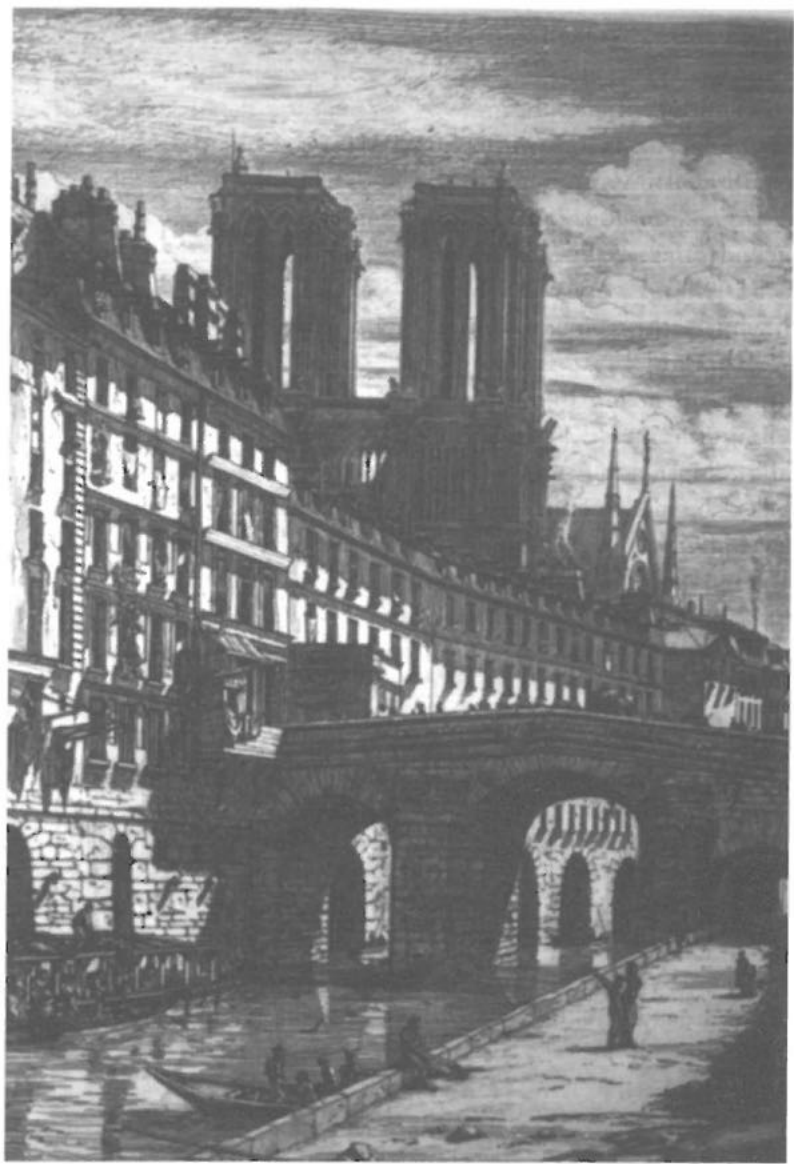
movimiento moderno se encaminaba hacia el naturalismo, se exaltaba hablando de David y de su escuela»¹⁷. Baudelaire estuvo en Bruselas entre abril de 1864 y marzo de 1866; es decir, cuando habían sido no sólo escritos sino también publicados sus dos escritos mayores sobre arte, el texto sobre Guys y la necrológica de Delacroix. Si Leclercq informa

fielmente y Baudelaire era entonces capaz de exaltarse hablando de David y su escuela, quizá debamos realmente preguntarnos si el gusto de Baudelaire no fue más conservador de lo que parece, y si lo que en última instancia esperaba del arte no era en muchos aspectos más parecido a los modelos historicistas de la primera mitad del siglo que a las vanguardias de las últimas décadas. Dar cuenta de cómo la historia se movió bajo sus pies hasta impulsarlo hacia tal situación es asunto para muchas más páginas.

¹⁷ Cit. en PICHOS, Cl., y ZIEGLER, J. *Baudelaire*. Valencia, IVEI, 1989, pág. 583.



1.—Charles Méryon: *La Galerie Notre-Dame*.



2.—Charles Méryon: *Le Stryge*.



3.—Charles Méryon: *Le Petit Pont*.



4.—Édouard Manet: *Música en las Tullerías*.



5.—Constantin Guys: *Aux Champs Élysées*.

La portada del libro como soporte iconográfico. Un ejemplo del siglo XVII

ROSA MARGARITA CACHEDA BARREIRO

Cualquier acercamiento al mundo del libro, como es, entre otros fines, el de esta comunicación, no se puede entender sin la figura de la imprenta. Ésta surge en torno a 1440 y su invención supuso un cambio considerable en el campo económico, social, político e ideológico, transformándose, así, en un instrumento revolucionario. Sobra afirmar que este nuevo artefacto nace como respuesta a una necesidad social de extender la comunicación y su uso origina una serie de ventajas económicas —mayor número de libros a un precio más asequible— y sociales —el libro se convierte en un instrumento más accesible—.

Sin restarle la importancia que se merece, estos datos sobre la fecha y el lugar de instalación del origen y desarrollo de la imprenta, resultan, para el fin de este estudio, meramente superficiales. Lo importante, en este caso, está en aclarar que la imprenta española, tal y como afirma el historiador Hipólito Escolar, surge como una idea de debatir la extensión del protestantismo con la impresión de libros manuscritos que permiten la difusión de principios religiosos (Biblias, Breviarios, Catecismos), convirtiéndose, por consiguiente, en un instrumento de manipulación política e ideológica¹.

Desde este punto de vista, la estructura del libro sufrirá una considerable transformación desde las características del incunable hasta el desarrollo del libro impreso del siglo XVII.

Dentro de este contexto, una de las páginas más importantes del impreso es la primera, reservada para el título y el nombre del autor². En las portadas de los incunables y de los libros de la primera mitad del siglo XVI, el elemento predominante —y se puede decir que casi el único existente— dentro del lenguaje decorativo, es la orla que rodea el frontispicio que, en un principio, se trataba de cintas muy pequeñas y estrechas con elementos vegetales, de carácter sencillo y de factura muy tosca. Estas orlas suelen emplearse para decorar y embellecer el libro; no ilustran ni complementan el contenido literario ni representan ningún motivo que pueda referirse al texto³.

Desde estos primeros indicios decorativos se evoluciona, a lo largo de los siglos XVI y primera mitad del XVII, a un nuevo tipo de portada en la que el grabado iconográfico juega un papel protagonista⁴. Esta evolución de la estampa y su estilo, se inserta en la corriente ideológica de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio de la centuria si-

² BALDACCHINI, Lorenzo, *Il Libro Antico. La Nuova Italia Scientifica*, Roma, 1986, pág. 55.

³ AZNAR GRASA, José Manuel, «La Ilustración del libro impreso en Salamanca. Siglos XV y XVI. Análisis cuantitativo y temático», en *El Libro en el Mundo Antiguo*. Madrid, págs. 61-62.

⁴ Los artistas y grabadores promovieron un tipo de obra atractiva al lector, razón por la que ilustrar la portada se convirtió en tarea de carácter obligado. Ésta fue una de las novedades que trajo la imprenta; su objetivo era conocer inmediatamente la obra y atraer al comprador ilustrándola con un grabado. VEGA, Jesusa, «Estampas de la imprenta en Toledo. Portadas e iniciales del Renacimiento», en *Goya*, 169-174 (1982-83), págs. 346-347.

¹ ESCOLAR SOBRINO, Hipólito, *Historia ilustrada del libro español. De los Incunables al siglo XVIII*, Madrid, 1994, pág. 96.

guiente, dentro de una mentalidad contrarreformista, en la que el grabado presenta una función propagandística, alejándose del simple uso estético de la orla decorativa, para sustituirlo por un mensaje de carácter religioso y doctrinal⁵. Se abandona, por consiguiente, cualquier pretensión de ornato y se prima, ante todo, la claridad del mensaje, siguiendo los postulados de la estética tridentina⁶.

Es a partir de este momento cuando la estampa se convierte en emblema que sintetiza el contenido del texto o recoge las ideas expresadas en él, desempeñando la función de puerta y acceso al libro; por lo que el grabado, independientemente del género literario, resume simbólicamente el motivo o la esencia de la obra que ilustra, constatándose, de esta forma, cómo la imagen y la palabra se funden en grabados, insertándose dentro de la estética del libro barroco⁷.

Por otra parte, la ilustración gráfica de los libros del Siglo de Oro no se limita a la portada, sino que se introduce en el interior de la obra, así como en la anteportada y contraportada y, en ocasiones, en la segunda hoja, pasando de simples decoraciones de tipo vegetal, a la colocación de la marca tipográfica del impresor, así como el escudo, el retrato del autor o mecenas de la obra, llegando a composiciones de carácter alegórico y emblemático, alusivas al contenido del libro, como es el caso del grabado que analizaré a continuación.

La portada de la obra de Juan Antonio de Vera y Zúñiga (*El Enbaxador*, 1620) se enmarca dentro de la estética propia de la sociedad barroca del siglo XVII, donde el frontispicio del libro se convierte en un mensaje de dignificación y exaltación política de la figura del rey. Hay que tener en cuenta que en este contexto de progresiva decadencia

de la España de finales del siglo XVI, con la derrota de Felipe II ante Inglaterra (1588) y la crisis económica y social con que inicia el reinado su hijo Felipe III, es lógico, hasta cierto punto, que estos monarcas traten de cubrir esos defectos, a través del arte y la literatura, con la expresión de una serie de virtudes sobrenaturales. Se valen, para este objetivo, del soporte emblemático y alegórico⁸.

La portada responde a una estructura arquitectónica que camina entre la estética manierista y el dinamismo barroco, recogiendo, en la parte central, los datos tipográficos del libro. En el ático figura el escudo de armas del autor de la obra, Juan Antonio de Vera y Zúñiga, acompañado del epígrafe «VERITAS VINCIT» («CON LA VERDAD SE VENCE») que sale de la boca del águila. Las caras frontales de los zócalos se aprovechan para completar los datos de la obra, dejando el espacio central para la representación de una brújula con el mote «ET ERRAT». La presencia de este aparato astronómico se explica por la figura del destinatario de la obra, el monarca Felipe III que, además de gobernar España, y tal y como se especifica en la dedicatoria, es Emperador de las Indias. En un claro paralelismo a esta representación, se sitúa el emblema 74 de la obra de Covarrubias, en donde un reloj de sol, con el lema «DUM LUCET» («MIENTRAS LUCE»), hace alusión a la presencia divina que, al igual que el reloj, siempre orienta, sin equivocarse y que, dentro del mensaje iconográfico de la portada, alude a la propia persona del rey que, orientado por esta rosa de los vientos, se presenta, ante el lector, como el dios protector del pueblo español que gobierna el Estado con justicia y equidad⁹.

En la segunda hoja del libro, un grabado alegórico —con el retrato de Felipe III en el centro y nueve empresas laudatorias en los laterales— actúa como una segunda portada, añadiendo y completando el significado simbólico de la obra. El rey se representa, de pie, en posición frontal, con vestimenta, espada y bastón de mando militar, al mismo tiempo que toca, con su mano izquierda, los lambrequines que decoran el yelmo colocado en-

⁵ CHECA CREMADES, Fernando, La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo» en *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Summa Artis, Vol. XXXI, pág. 161.

⁶ CHECA CREMADES, Fernando, «La imagen y el texto. El valor de la actividad artística en la época de Cristóbal Plantino», en *Cristóbal Plantino. Un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*, 1995, pág. 91.

⁷ MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel, *La Estampa en el Libro Barroco*, Vitoria-Gasteiz, Madrid, 1991, pág. XII.

En este sentido, el libro se convierte en portador de una serie de contenidos y la portada en el pórtico en donde el lector puede tener un conocimiento previo de dichos contenidos. MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel, «El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII» en *Cuadernos de Arte e Iconografía*.

⁸ GÁLLEGO, Julián, *Visión y Símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, pág. 92.

⁹ COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas Morales*, Madrid, 1978, pág. 274.

cima de la mesa, detrás de los libros¹⁰. Esta imagen aparece recogida en la Empresa 4 de la obra de Saavedra Fajardo en donde el lema «Non solum armis», nos indica que la guerra debe hacerse con conocimientos científicos; idea que ya había expresado Aristóteles en el mundo antiguo y que continúa en el Renacimiento en obras como *El Cortesano* de Castiglione, en donde el perfecto caballero debería tener el dominio de las artes y las letras¹¹. Se busca un equilibrio en la educación y formación del príncipe, ya que su gobierno será potente si está bien armado, pero no se puede olvidar que para reinar, según Platón se requiere sabiduría y conocimientos¹².

Por otra parte, hay que tener en cuenta el hecho de que gran parte de los artistas italianos y flamencos recurrían al emblema y a la alegoría para señalar la posición social del retratado. Desde este punto de vista se sitúa Alardo de Popma, flamenco afincado en España y ejecutor de este grabado, cuyo nombre aparece escrito en la base de la estampa, en el interior de una cartela. Siguiendo la técnica del grabado calcográfico compone un tipo de retrato en donde tanto los objetos como las partes del mobiliario, así como el propio vestido del retratado, se convierten en signos que utiliza el artista como expresión de una serie de valores reales¹³. En este sentido la mesa que sostiene los objetos relacionados con la guerra y la lectura, actúa como espejo de la actividad intelectual de Felipe III, al mismo tiempo que la cortina o la columna del fondo que, además de indicarnos que la escena transcurre en el interior de una estancia, subrayan la pomposidad y grandeza del monarca, tal y como ocurre en la pintura de Velázquez que influye, de una manera bastante decisiva, en el grabado de Alardo de Popma¹⁴.

Rodeando al retrato y conformando lo que sería una orla, se sitúan, en el interior de cartelas rectangulares, las nueve empresas que aluden a la bue-

na política llevada a cabo por el monarca español. En el ángulo izquierdo de la parte superior, una cruz colocada con la frase *AB OBEDIENDUM FIDEI*, escrita debajo, se levanta sobre un pedestal en el medio de un desierto, sin más visión que las nubes del cielo. El cáliz que se sitúa delante de la cruz y la inscripción con las letras «INRI», completan la imagen. Nos encontramos, por tanto, ante la imagen de un rey que, ante todo, le debe obediencia a Dios y para demostrarlo nos presenta la cruz y el cáliz, como principales atributos de la Religión y la Fe. No se puede olvidar que, a pesar de que Europa está viviendo bajo los parámetros del nuevo «Estado Moderno», España todavía se mueve bajo los presupuestos de la moral cristiana, con una monarquía de origen divino, en donde todo el poder llegaba de Dios y el príncipe no era más que un enviado encargado de dirigir el pueblo hacia esos valores de la Religión Católica.

En este contexto se encuadra esta primera imagen emblemática, que continúa con una segunda cartela, colocada en el centro de la parte superior, en donde dos figuras aladas, representadas sobre dos esferas armilares, tocan una trompeta, al mismo tiempo que sujetan otra con la mano. En el medio, dos escalones sujetan una estructura en forma de venera¹⁵ que se remata con una cartela recortada en la que se puede leer las palabras «Nec Satis» («No es suficiente»). Se trata de la Alegoría de la Fama representada a través de estas dos figuras aladas, tal y como la describe Ripa¹⁶. Con este emblema se ahonda en esa idea del buen gobierno donde el rey no busca la fama ni el poder, dejándose guiar únicamente por la voluntad divina.

¹² «Para mandar es menester ciencia», SEBASTIÁN, Santiago, en *Emblemática e Historia del arte*, Madrid, 1995, pág. 214.

¹³ Este tipo de retrato simbólico había sido introducido por el holandés Antonio Moro, en sus retratos de Maximiliano II y de su esposa Dña. María. GÁLLEGO, Julián, *Visión y Símbolos en...* op. cit, págs. 260,261. GÁLLEGO GÁLLEGO, Antonio, *Historia del Grabado en España*, Madrid, 1979, págs. 153-154.

¹⁴ LÓPEZ SERRANO, Matilde, «Reflejo Velazqueño en el arte del libro español de su tiempo», en *Varia Velazqueña*, Vol. I, Madrid, 1960, pág. 504.

¹⁵ En relación con la orden de Santiago, a la que pertenece el autor de la obra.

¹⁶ RIPA, C. *Iconología*, I. Madrid, 1996, págs. 395-396. La esfera armilar no forma parte, a juicio de Ripa, de los elementos identificativos de la Fama, pero sí tiene relación en cuanto que la fama se difunde por todo el mundo.

¹⁰ Esta imagen se debe entender dentro del contexto de la época, en una Europa de los siglos XVI y XVII, en donde la cantidad de conflictos armados llevados a cabo, convirtieron la guerra en un suceso cotidiano para la sociedad del momento. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José M. ^a, *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la Historia*, Vitoria-Gasteiz, 1992, pág. 162.

¹¹ La empresa de Saavedra Fajardo presenta una corona en lugar del casco militar, sin embargo la idea es la misma. SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas Políticas. Idea de un príncipe político-cristiano*, vol. II, Madrid, 1976, pág. 939.

Al otro lado, en el ángulo derecho de la parte superior de la orla, se representa una de las divisas que forman parte del repertorio laudatorio de Felipe III. El origen de esta composición la encontramos en uno de los emblemas de la obra de Typotius¹⁷. Se compone de una espada que se entrecruza con una rama de olivo, acompañadas del lema *OBVIA VERUNT SIBI*. La espada sería símbolo de las batallas y conquistas llevadas a cabo por el gobierno equilibrándose con el olivo que asegura el mantenimiento de la paz, rasgo fundamental, que se convierte en una de las principales misiones del príncipe barroco¹⁸.

Bajo la imagen de la cruz y el cáliz, las bridas de un caballo que sujeta una mano, constituyen el siguiente de los emblemas políticos. Ripa ha relacionado los frenos con la virtud de la Templanza, puesto que con ellos se moderan los apetitos y alteraciones del ánimo¹⁹. Al igual que el jinete domina con las bridas al caballo, asimismo el príncipe debe controlar y dominar las pasiones desenfrenadas²⁰. El lema *IN MAXILLIS POPULORUM* contribuye a reforzar esta idea. Bajo esta composición, un templo de planta circular protagoniza el espacio de la siguiente cartela. El frontón de la puerta se decora con el rostro bifronte del dios Jano²¹. La fuente emblemática, en la que probablemente se haya inspirado el mentor del programa iconográfico, es la obra de Mendo, en donde la misma composición pero con el lema *ORANDUM ET OPERANDUM* («ORAR Y OBRAR») es símbolo de la confianza del monarca en la oración, representada a través del templo, para

obrar con justicia, a la que se alude en el lema del grabado *FRUCTUS IUSTITIAE* («FRUTO DE LA JUSTICIA») ²². Debajo de la imagen del Templo de Jano y formando la base de la orla, se representa la imagen de un elefante delante de tres corderillos. Este emblema nos lleva a una de las Empresas Morales de Juan de Borja, en donde aparece, al igual que en el grabado, un elefante con un carnero, acompañados del mote *SUPERBIA MANSUETUDINE SUPERATUR*, («LA SOBERBIA CON MANSEDUMBRE SE VENCE»), ya que al elefante, uno de los animales más fuertes y soberbios, nada le amansa más que los carneros, de los que huyen²³. A esta idea se hace referencia con el epígrafe *CUM INOCETIB INOCENS* (CON LOS INOCENTES SE VUELVE IN-OFENSIVO?) en donde el elefante encarnaría la figura del monarca que debe ser dócil y actuar con mansedumbre y humildad²⁴.

Bajo la divisa de la espada y el olivo, tres composiciones emblemáticas completan el lateral derecho de la orla. La primera de ellas recoge la imagen de un yugo que, colocado encima del mar, con el mote *IMPERIUM PELAGI*, alude a la buena disposición de ánimo en las tareas del Estado, en concreto, en la labor del embajador, tema sobre el que trata el libro.

En la cartela que se sitúa debajo, una columna de la que cuelgan una embarcación, un casco militar, un timón, y un libro, se acompaña del mote *IN LOCO FIDELI*. Saavedra Fajardo representa en su Empresa núm. 30 la imagen de las proas de tres naves encajadas en una columna que tiene su origen en la Roma Imperial, en esa costumbre de levantar trofeos a la virtud y gloria del vencedor, por lo que la columna —por la cual se mantenía

¹⁷ TYPOTIUS, J, *Symbola Divina & humana pontificum imperatorum regum...* Prague, 1601-1603, pág. 36.

¹⁸ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.^a. *Renacimiento y Barroco...* op. cit., pág. 126.

¹⁹ RIPA, C. *Iconología...* op. cit. Vol. II, pág. 354.

²⁰ SEBASTIÁN, S. *Emblemática e Historia del arte*. Madrid, 1995, pág. 216.

²¹ Alciato hace referencia con las dos caras del dios Jano a la Prudencia, porque esta virtud se basa en la experiencia del pasado para conseguir un mejor futuro, lo mismo que sucedía con el dios romano que con un rostro miraba al año terminado y, con el otro, al año que empezaba; además Jano era el dios tutelar de los romanos, a los que protegía en las guerras, abriéndose su templo al estallar una batalla y cerrándose al concluir ésta. SEBASTIÁN, S. *Alciato. Emblemas*, Madrid, 1993, págs. 49-50. A través de este grabado se establece un paralelismo entre Felipe III y el dios Jano que, al igual que éste, protege al pueblo de la guerra augurándole un gobierno pacífico y justo.

²² MENDO, A., *Príncipe perfecto y ministros aiutados, documentos politicos...* Lyons, 1662, pág. 92.

²³ JUAN DE BORJA, *Empresas Morales*, Madrid, 1981, págs. 186-187.

²⁴ Para la tradición judeocristiana, el elefante se asocia al concepto de la humanidad, por lo que este animal sería el hombre cuyas acciones se mueven dentro de unos parámetros opuestos de obediencia/desobediencia a la ley divina a causa de la soberbia, la autosuficiencia y la libertad descontrolada. Contra estas tentaciones, debe luchar el elefante/el hombre a través de la mansedumbre, la benignidad, la templanza y la obediencia. GARCÍA MAHIQUES, R. «El Elefante o la Humanidad Obediente», en *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte* (Vitoria-Gasteiz), 1989, págs. 284-285.

viva la memoria de los triunfos en las batallas navales— representa la constancia y la sabiduría, mientras que las proas de las naves, la experiencia que, a su vez, conduce a una actitud prudente²⁵. Esta idea encaja dentro del esquema de propaganda política que se está llevando a cabo en el grabado, en donde, una vez más, la conjunción de la razón, el conocimiento y la experiencia hacen perfecto al monarca católico. Una última cartela recoge la imagen de una montaña que, al mismo tiempo que está siendo irradiada por los rayos del sol, recibe el ataque de cuatro rayos. Una imagen parecida la recoge Saavedra Fajardo en su *Empresa* núm. 50, en donde un monte es atacado por los rayos de Júpiter, prediciendo lo que le puede ocurrir a los validos y personas más cercanas, por lo que advierte al príncipe que no delegue las principales funciones del gobierno en personas ajenas ya que, así como en un principio están cercanas a él, se pueden convertir, al igual que los rayos jupiterianos, en instrumentos fulminadores, tal y como

se expresa en el mote de la empresa de Saavedra Fajardo *IOVI ET FULMINI* («RAYOS DE JÚPITER»)²⁶.

Bajo la imagen de Felipe III, se colocan las armas imperiales, con el Toisón de Oro que están siendo sostenidas por dos arpías, como complemento decorativo. Del collar de la orden, cuelga el escudo de D. Iván Antonio de Vera y Zúñiga, sobre quien se habla en la obra²⁷.

Hay que tener presente que durante el siglo XVII, el concepto de poder político es sinónimo de monarquía y nobleza que utilizaron el grabado como medio de propaganda de su poder personal, la grandeza de la monarquía y el prestigio de la dinastía²⁸.

²⁵ SAAVEDRA FAJARDO, D. *Empresas Políticas... op. cit.*, págs. 299-300

²⁶ SAAVEDRA FAJARDO, D. *Empresas Políticas... op. cit.*, págs. 465-467.

²⁷ Esta obra forma parte de un importante grupo de producción libraria, de contenido político que, al igual que la temática histórica, juega un papel fundamental en el desarrollo bibliográfico del siglo XVII. En el libro se habla, a partir de una estructura en diálogo, de las cualidades que deben reunir los personajes que desempeñan la función de embajador, a los que se presenta como modelo perfecto (en cuanto a virtudes, modo de actuar y hasta de vestir) la figura del monarca. SOBRINO ESCOLAR, H. *Historia ilustrada del libro... op. cit.*, pág. 166.

²⁸ CARRETE PARRONDO, J. «El grabado y la estampa barroca», en *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Summa Artis, vol. XXXI, pág. 260.

El programa iconográfico de mujeres ilustres en la iglesia de San Jerónimo de Granada

ANTONIO LUIS CALLEJÓN PELÁEZ

Ensombrecido un tanto por el maravilloso retablo que preside el altar mayor de la iglesia de San Jerónimo, muchos visitantes pueden pasar sin apreciar el complejo programa iconográfico de hombres y mujeres ilustres que decora las bóvedas laterales del crucero en la citada iglesia granadina. Son estas bóvedas las que encierran el último mensaje de una interesante mujer, doña María Manrique, Duquesa de Sesa y de Terranova, que vivió a caballo entre los siglos XV y XVI, y que fue esposa de uno de los militares más famosos de su tiempo, don Gonzalo Fernández de Córdoba, llamado el Gran Capitán.

Debido a la fama de su esposo y a su gran valía como militar, los Reyes Católicos pudieron acrecentar sus posesiones tanto en la Península, con el reino de Granada, como en tierras de Italia, donde don Gonzalo combatió ferozmente contra los franceses. Es debido a esta fama del Gran Capitán y a la gratitud que la monarquía española le debía a tan ilustre militar, por la que se produce la concesión por parte del emperador Carlos V a su esposa de la cabecera de esta iglesia como panteón funerario para el noble soldado y toda su familia.

Se conoce por las crónicas que durante las estancias en Italia del Gran Capitán doña María le hizo varias visitas a ciudades como Génova o Nápoles. Hubo de ser la Duquesa una mujer muy culta, inteligente e interesada por las artes y las letras, y es más que presumible que durante estas estancias trabara amistad con ciertos artistas o pensadores italianos de la época. Al volver a España y tras la muerte de su esposo acaecida en 1515, y una vez

ha obtenido el permiso del emperador en 1523 para hacer de la cabecera de la iglesia panteón familiar, idea un excelente programa funerario que decora las bóvedas y que en lo que a su parte femenina se refiere centran el desarrollo de nuestra investigación.

El programa iconográfico se compone de 8 figuras masculinas colocadas en el brazo izquierdo del crucero que forman el programa dedicado a su esposo, compañeras de otras 8 femeninas en el lado derecho y que simbolizarían las virtudes que la Duquesa quería resaltar de ella misma. Estas figuras son: Judit, Ester, Débora, Abigail, Aremisa, Alcestis, Penélope y Hersilia. Es necesario para nuestro estudio imaginar el estado de la iglesia antes de la intervención de los soldados napoleónicos durante la invasión de 1808. Durante este periodo se produjo la destrucción de la reja renacentista realizada en 1601 por Francisco de Aguilar que protegía la capilla mayor al estilo de la que aún se conserva en la Capilla Real. Esta reja separaba la parte pública de la iglesia de la parte privada e impedía, de una forma física, el paso al visitante a la capilla de la familia del Gran Capitán que sólo podían contemplar desde fuera, salvo casos excepcionales.

Serían precisamente esta reja y la imposibilidad física de paso hacia el altar mayor, las dos características que inician la composición del programa iconográfico, ya que esto provoca que el visitante de a pie solo tuviera la opción de conocer la mitad del programa iconográfico debido a la curvatura del volteo de la bóveda, que impediría la visión de la

zona que se encontraba más apartada del altar mayor. Así el visitante sólo contemplaría la mitad del programa, las 4 figuras que se observan desde la nave de la iglesia, y le sería imposible ver las otras 4 ya que para ello debería colocarse justamente a los pies del altar mayor, lo que se le negaría a la mayoría dada la existencia de la citada reja hoy desaparecida.

Este hecho no es algo aleatorio y creemos que es una de las bases para la creación del programa, ya que la separación entre las figuras visibles y las no visibles es muy marcada: la reja crearía una división entre un espacio privilegiado, ocupado por las figuras visibles para el espectador y otro marginal, ocupado por las figuras que el visitante, incapaz de atravesar este espacio, no podría observar nunca. Así, en la parte privilegiada el artista coloca las figuras de origen bíblico: Judit, Ester, Débora y Abigail, dejando en la parte marginal el grupo de figuras de origen mitológico: Aremisa, Alcestis, Penélope y Hersilia.

Pero dentro de las figuras religiosas su lugar tampoco es arbitrario: hay dos lugares privilegiados dentro de este esquema, uno secundario y otro tercero al que llamaremos marginal, por quedar muy alejado a la posición del espectador, y por tanto dificultar enormemente su visión. De los 4 lugares, los dos de la izquierda (A y B) serían los privilegiados (ya veremos cómo varían estos 2 lugares privilegiados según la posición del espectador), el superior de la derecha el secundario (C) y el inferior de la derecha el marginal (D). El lugar de preeminencia A o dinámico sería el privilegiado desde el acceso a la iglesia, puesto que es la primera y única de las figuras de la serie que se percibe prácticamente desde que entramos al monumento y caminamos por la nave. Pero conforme nos vamos acercando a la Capilla Mayor, este lugar de privilegio A va siendo ocupado cada vez más por el lugar de preeminencia B o estático, ya que este lugar B no se puede contemplar desde la entrada, pero en conjunto es más visible y con una mejor situación desde el centro de la iglesia, justo detrás de la reja destruida, que el lugar A, puesto que este lugar A se ve un tanto perturbado por la barandilla del primer piso y queda con una posición un poco marginal una vez tenemos ya la visión en conjunto de las cuatro figuras femeninas bíblicas. Por lo tanto, los dos lugares de privilegio (A y B) lo son con respecto al conjunto y, dependiendo del pun-

to exacto de la iglesia desde donde se haga la visión, uno predomina sobre otro: a la entrada y a lo largo de la nave principal A predomina sobre B, y en la parte inmediatamente anterior al crucero y la reja, B predomina sobre A. Para ellos, el artista elige a las dos figuras bíblicas más importantes de las cuatro: Judit y Ester (A y B) son mucho más conocidas que Débora y Abigail, y también son más importantes. Tras la visión de Ester, la vista nos llevaría por lógica al lugar secundario C, o sea Débora; la tercera figura en importancia de la serie, tras Judit y Ester, y mucho menos conocida que ellas. A pesar de esto, la propia figura de Débora consigue adquirir un poco más de protagonismo al ser la más dinámica en su composición de las cuatro que forman la serie, con lo que llamaría un poco más la atención del espectador. La última posición o lugar marginal D lo ocuparía Abigail, colocada en el extremo más bajo y alejado del espectador, y por lo tanto el que obtiene una peor visión por parte del mismo, el último en el que éste se fija y presumiblemente al que menos tiempo dedica para su contemplación. Por lo tanto tendríamos el siguiente esquema; lugares privilegiados A y B: Judit y Ester, lugar secundario C: Débora, lugar marginal D: Abigail.

En cuanto a las figuras mitológicas, su colocación también conllevaría un orden establecido y programado. Aquí no sucedería como en las figuras religiosas en las que, una de ellas, cobra un protagonismo inicial desde que se entra en la iglesia y se accede por la nave central, para luego pasarlo a otra y así sucesivamente. El conjunto de figuras mitológicas no se va descubriendo progresivamente conforme nos acercamos a él, como ocurre con las heroínas religiosas, sino que su visión se nos muestra de una forma completa una vez hemos llegado a la parte del altar mayor y giramos sobre nuestros propios pasos para contemplar este programa. Recordamos otra vez que esto no estaría permitido a todo el público, al que se le negaría el acceso de forma general debido a la ya mencionada existencia de la reja. Por lo tanto, la explicación de este nuevo grupo de figuras sería diferente a la que hemos realizado para el grupo de carácter religioso: repitiendo la misma terminología utilizada anteriormente, dividiremos las figuras mitológicas en A, B, C y D en orden descendente de importancia. Comenzaríamos la lectura por el registro inferior y el más próximo a nosotros, es

decir el de la derecha. Esta elección se produce de una forma totalmente involuntaria e inconsciente pero es lógico pensar que, si de las cuatro figuras las dos de la derecha se presentan con una visibilidad mayor al espectador que se colocaría en el altar mayor (debido a la estructura arquitectónica) y si tenemos en cuenta el natural movimiento de la vista de abajo hacia arriba, ésta debería detenerse en la primera figura que encontramos y que ocupa el lugar A: Aremisa. Tras esta figura, la vista nos lleva hacia arriba, ya que es la otra figura del programa mitológico con una mejor visión para el espectador: la figura del lugar B o Alceste. La tercera figura o lugar C sería Penélope, que no goza de una iluminación tan fuerte como Aremisa o Alceste pero que, como Débora, es la más dinámica de las cuatro y se coloca a una altura de los ojos del espectador mucho mejor que la última figura del programa y la más marginal que ocupa el lugar D: Hersilia, que no disfruta ni de una buena iluminación ni de una posición preeminente dentro del conjunto. Por lo tanto, tendríamos el siguiente esquema: lugares privilegiados A y B: Aremisa y Alceste, lugar secundario: Penélope, lugar marginal: Hersilia. Además de lo ya mencionado, esta lectura ordenada se apoyaría en un uso muy inteligente de la luz que entra por los ventanales, iluminando de manera no uniforme las figuras, con la que el artista jugaría para colocar las más importantes de su programa en los lugares de privilegio. La colocación de las figuras depende de la relación que éstas establecen con respecto al espectador, del tiempo que éste dispone y de la facilidad que tiene para poder verlas, y en relación con este último punto, el tema de la luz y la iluminación que cada figura recibe es muy importante con respecto al orden de colocación. Como se puede apreciar, no todas las figuras reciben la misma iluminación del exterior. Las figuras bíblicas y mitológicas mejor iluminadas se corresponderían con la A y la B, y no porque se encuentren más cerca de las ventanas, sino porque es precisamente esta lejanía lo que hace que los rayos de luz incidan de una manera mucho más directa debido a la angulación, que con las otras figuras. Inmediatamente seguida se encuentra la figura C, muy cerca de las ventanas, pero tan alta como para recibir la luz y poseer un cierto grado de iluminación, y por último la figura D, que está demasiado cerca de las ventanas y demasiado baja para recibir la misma luz que sus compañeras

quedando sumida así en una relativa oscuridad de la que no sufren las otras tres figuras. Por lo tanto, este estudio de la luz nos ayuda a confirmar los lugares privilegiados, secundario y marginal. El tema de la movilidad de las figuras también las ordena de una forma muy metódica. Podríamos hablar de dos registros: inferior Judit y Abigail (en la parte bíblica), Hersilia y Aremisa (en la parte mitológica); superior Ester y Débora (en la parte bíblica) Penélope y Alceste (en la parte mitológica). Este orden también se cumple en la forma de interpretar las figuras, ya que podríamos calificar al registro inferior de estático y al registro superior de dinámico. En efecto, todas las figuras del registro inferior aparecen estáticas, pero no en un estatismo total: Judit aparece impasible, algo parecido con lo que ocurre con Hersilia, cuyo movimiento se limita a mostrarnos el atributo que posee, la copa. Por su parte, Abigail y Aremisa sí se mueven, pero sólo en un ademán de postrarse o hacer una reverencia, por lo tanto su movilidad no afecta al marco, ya que el movimiento es interno a la composición: lo realizan dentro del espacio que tienen para ello y no intentan avanzar ni salirse de éste para realizar su movimiento. Por contra, el registro superior es el llamado dinámico, ya que todas sus figuras se mueven y lo hacen para intentar escapar del marco en el que se ven contenidas. No es un movimiento dentro de su espacio, sino hacia fuera. Este movimiento además está ordenado, ya que es menor cuanto más próxima sea la cercanía a la nave de la iglesia y aumenta conforme nos alejamos de la misma. Ester y Alceste aparecen de perfil, con una pierna ligeramente adelantada, pero esto solo lo podemos observar por la posición del pie adelantado, que además pertenece a la pierna que queda oculta al espectador, con lo que este movimiento es muy poco perceptible ya que mueven la pierna que no se ve. El artista se ayuda para atenuar este movimiento en tratar la parte superior de las dos figuras de una manera estática. En ninguna de ellas se aprecia un movimiento exacerbado en la mitad superior y los movimientos de las piernas están muy controlados. Ambas caminan muy despacio hacia delante, hacia su destino. Sin embargo, Débora y Penélope se colocan con las piernas separadas y en clara actitud de movimiento que se ve reforzada por la posición de las manos que acentúan dicho dinamismo. Aunque en composición Penélope rompa el esquema de sus compañeras y no siga la misma

estructura de Débora, sí está claro que el tema del movimiento lo cumple a la perfección, dando buenas muestras de su dinamismo, tanto en su mitad inferior como en la superior. Por lo tanto, encontraríamos otro esquema en virtud del movimiento: figuras del registro inferior totalmente inmóviles: Judit y Hersilia, figuras del registro inferior móviles, pero dentro de su espacio: Abigail y Aremisa, figuras del registro superior de movimiento poco perceptible hacia fuera de su espacio: Ester y Alceste, figuras del registro superior de movimiento muy perceptible fuera de su espacio: Débora y Penélope.

Este hecho ya comentado de la marcada división de las figuras en dos grupos, uno claramente beneficiado en detrimento del otro tendría varias posibles explicaciones:

1) Una teoría sería que el mismo artista o el creador del programa iconográfico considerara de manera totalmente voluntaria y consciente claramente inferiores las figuras de origen mitológico y por tanto sus virtudes, relegándolas a un lugar marginal frente a las de origen bíblico, dado que nos encontramos en una iglesia.

2) Otra sería un aspecto de decoro, no tanto por la libre elección del artista o creador del programa, sino por un posible problema con las autoridades eclesiásticas al colocar figuras mitológicas tan claramente identificables (no olvidemos las cartelas, que en su época no estaban tan deterioradas como hoy) en un lugar tan importante de la iglesia y a la vista del público, o quizá por parte de este mismo público, que si era lo suficientemente culto podría asociar estas virtudes con temáticas consideradas excesivamente paganas para una iglesia.

3) Cabría la tercera posibilidad de que, considerando de igual valor las virtudes de las figuras bíblicas y mitológicas, e ignorando los posibles problemas planteados por la Iglesia, el artista creyera más que probable que el público no especializado sería incapaz de reconocer unas figuras que no formaban parte de la tradición del país, mientras que las bíblicas siempre estarían en boca del público, por lo menos del clero y transmitidas por éste, siendo más conocidas sus virtudes y sus hazañas para el pueblo llano que las de tradición clásica.

Por eso, quizá en esta parte no se buscara un programa iconográfico dinámico como en las figuras bíblicas, y que el espectador fuera descubriendo poco a poco, sino más bien por similitud a la

propia Duquesa y su situación real, un programa más íntimo y sincero, menos público y más acorde con sus propias y personales elecciones.

Así en la parte mitológica el orden de lectura que el artista utiliza no se debería a la fama de la propia figura o al mayor o menor conocimiento que el público tuviera sobre su historia, sobre todo porque estaban en una zona de difícilísimo acceso para este público general. Esta teoría sólo se cumpliría en parte, ya que de las 4 figuras dos son muy conocidas: Penélope por su relato narrado por Homero en la *Odisea* y Alceste, por la tragedia del mismo nombre de Eurípides, y otras dos menos conocidas, que son Hersilia y Aremisa, siempre dependiendo de la época y las fuentes manejadas por los que idearon el programa.

En un posible orden lógico de fama de las figuras femeninas de origen mitológico la primera sería Penélope, seguida por Alceste, Hersilia (como esposa de Rómulo) y por último Aremisa (aunque es difícil precisar cuál de estas dos últimas figuras sería más conocida en aquella época). Pero el esquema desarrollado no es éste y cabe preguntarnos el porqué de esta elección. Quizá al artista o a la persona de quien había recibido el encargo no le interesara tanto el orden dependiendo de la fama o el conocimiento que un público, que no tenía fácil acceso a este programa pudiera tener. Otra posible colocación sería dependiendo del sufrimiento o de lo que hubieran hecho por sus maridos. Pero esta hipótesis tampoco se fundamenta, porque la figura que más sufre u ofrece a su esposo sería Alceste, que llegaría a dar su propia vida por la del esposo, seguida de Penélope, que lo espera incansable durante años, Aremisa que le construye una tumba y finalmente Hersilia. Quizá el propósito de este programa no fuera solamente el representar figuras femeninas ilustres a las que, como es costumbre en la época, se asociaran las virtudes del comitente, las tuviera o no, sino algo mucho más sutil. El programa se iniciaría comenzando por la figura que más se asemejara a la Duquesa que era, al fin y al cabo, quien había financiado el proyecto, elegida por ella misma o por sus consejeros, y siguiendo por las figuras con las que ella misma se identificara más, en un orden descendente de semejanza con la propia comitente, que siempre estaría inmersa en la planificación de la obra. Esta hipótesis nos lleva a pensar en que el programa iconográfico y su ordenación no vino sólo del propio

artista, sino de un entorno humanista muy fructífero que rodeara a la Duquesa durante la concepción de este proyecto, en el que la misma comitente tuvo más de una palabra que decir en la decisión final de la elección del programa iconográfico que serviría de último homenaje a su difunto esposo y finalmente a ella misma.

Por lo tanto encontramos aquí, en la parte más oculta del crucero e invisible debido a la conocida reja a la casi totalidad del público, el propósito más claro de la Duquesa de crear un último y sentido homenaje a su esposo. En este lugar tan poco visible, la esposa del Gran Capitán dedicaría un último adiós a su esposo mediante las cuatro figuras mitológicas que ella conocía que más habían hecho por sus esposos, en lugar de virtudes aplicables a ella misma. Esta elección es importantísima, puesto que la Duquesa aquí no elige figuras que simbolicen unas virtudes abstractas como otros nobles de la época, sino personajes con unas virtudes muy precisas que ella misma aplicaría a su propia situación y sobre todo volcadas a la relación con su esposo, algo cumplido y real, nada idealizado. Con esto, vemos claramente porqué se elige el orden estudiado para las figuras mitológicas: Aremisa (lugar A) es famosa por haber encargado a artistas de diferentes partes del mundo el hacer una tumba fastuosa para su esposo, que llegaría a convertirse en una de las maravillas del mundo antiguo. La semejanza con la Duquesa es total, ya que es su mismo caso: crear una tumba para el Gran Capitán, héroe de infinidad de guerras, por eso se coloca en el primer lugar y sirve como introductora al resto del programa, ya que es sin duda la más parecida a la Duquesa.

Alcestis (lugar B) se coloca en el otro lugar de privilegio al ser la figura mitológica que más hace por su esposo, llegando incluso a dar su vida a cambio de la de él, aunque finalmente fuera salvada por Hércules. Aquí, la Duquesa se identificaría también con Alcestis al desear incluso llegar a dar su vida por la del esposo difunto, durante la proyección de su mausoleo. Vemos como la elección de la virtud es más subjetiva de lo que parece, puesto que aquí ella relacionaría su semejanza a la figura de Alcestis de una forma interna, a través de la cual canaliza y transmite el amor que siente por su esposo, que es tanto como para llegar a dar su vida por él. Con Penélope (lugar C), la comitente se identificaría sobre todo por las innumerables horas y días de es-

pera a los que se vería sufriendo como la misma heroína griega mientras ambas aguardaban el regreso de sus esposos de la guerra, una de la de Troya y otra de las de Granada e Italia. Hersilia (lugar D) aquí simbolizaría aquí también la fecundidad de la Duquesa, o lo que es lo mismo, la descendencia del Gran Capitán, personificada en sus dos hijas. Quizá se coloque en este lugar marginal debido a que la Duquesa nunca pudo dar a don Gonzalo hijos varones que perpetuaran su nombre y continuaran sus peripecias militares en innumerables guerras. Pero la Duquesa no querría hacer desaparecer esta constancia del programa que su esposo vería desde su tumba, y que serviría para que toda la familia estuviera presente y unida gracias a esta figura.

Pero también podríamos a llegar relacionar a cada mujer ilustre, no solo en cuanto a su semejanza con la Duquesa, sino entre ellas mismas. Para esto comenzaremos diciendo que la relación que existe entre las figuras religiosas y las mitológicas se corresponde con la que cada una tiene exactamente enfrente, y sus historias poseen más de un punto de conexión, con lo que no solo tienen parecido con la Duquesa, sino entre ellas mismas: Judit se coloca enfrente de Aremisa ya que ambas tienen en común el hecho de que son las dos únicas viudas de la serie, y que ninguna de las dos se llega a casar la segunda vez por el respeto y el amor que profesan a sus respectivos esposos. En ambas, se insiste en que pudieron ejercer correctamente la administración de todos los bienes que les fueron legados por sus esposos. Ester se coloca como pareja religiosa de Alcestis ya que ambas ofrecen su propia vida para intentar salvar la de otros. La primera arriesga su vida al presentarse ante Asuero para proteger al pueblo judío y la segunda ofrece la suya a la muerte a cambio de salvar la de su esposo. Débora se coloca como pareja de Penélope ya que ambas se encuentran en una situación de opresión y ellas deben ser las líderes que protejan a los que confían en ellas. La primera protege y guía al pueblo judío del ejército que los oprimía y la segunda es la líder de su casa que debe oponerse por medio de la astucia a los invitados no deseados que causan tantas molestias a su casa y todos los que allí habitan. Por último, Abigail es pareja de Hersilia porque ambas son intercesoras entre dos partes para que no se produzca un conflicto o una batalla que acarrearía males mayores. La figura religio-

sa intercede entre el rey David y Nabal para que no destruya la casa de éste y a todos los que allí viven, y la figura mitológica intercede entre Rómulo y Tacio para evitar la guerra entre romanos y sabinos.

BIBLIOGRAFÍA

DUCHET SUCHAUX Gastón y PASTOREAU, Michel, *La Biblia y los santos: Guía iconográfica*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
 AGHION I., BARBILLON C. y LISSARAGUE, F. *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

COLINA MUNGUÍA, Saturnino, *Monasterio de San Jerónimo de Granada*, León, Editorial Everest, 1986.
 GRIMAL P. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Ed. Paidós, 1993.
 RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *Crónicas del Gran Capitán*. Madrid, Librería Editorial Bailly/Baillière e hijos, 1908.
 BOCIAN, Martin. *I personaggi biblici. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Milano, Ed. Bruno Mondadori, 1997.
 MOORMANN, Eric M. y UITTERHOEVE, Wilfried. *Miti e personaggi del mondo classico: Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Milano, Ed. Bruno Mondadori, 1997.
 BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, *Sagrada Biblia*, Madrid, Editorial Católica, 1967.



1.—Detalle. Judith.



2.—Alestis y Penélope.



3.—Aremisa.



4.—Hester y Debora.

La restauración arquitectónica en Galicia (1945-1985) por D. Francisco Pons-Sorolla y Arnau¹

BELÉN M.^a CASTRO FERNÁNDEZ

La Restauración Arquitectónica es un tema en boga en la última década con recientes aportaciones para el campo gallego². Sin embargo, no existe prácticamente ningún estudio sobre la época anterior, entre la Guerra Civil y el Estatuto de Autonomía.

Con la realización de la Tesis Doctoral titulada *D. Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*, dirigida por el Dr. Manuel Antonio Castiñeiras González, se pretende cubrir un vacío sobre un tema innovador en Galicia. Al existir un número tan escaso de estudios sobre restauración arquitectónica referidos a esta región, y al darle un enfoque desde la Historia del Arte, se considera, y así se desea, que esta propuesta resulte de gran interés y novedad, facilitando en lo posible nuevas vías de información para futuras investigaciones.

D. Francisco Pons-Sorolla y Arnau nace en Madrid el 17 de febrero de 1917. Durante su carrera de Arquitectura se especializa en restauración monumental³. Junto a su maestro D. Luis Menéndez Pidal inicia una larga serie de intervenciones que lo convertirán en paradigma de la recuperación patrimonial del siglo XX en España, durante los cuarenta años que ejerció su profesión (1945-1985).

La amplia labor desarrollada por Pons-Sorolla alcanza en Galicia su máxima expresión. Los diferentes cargos estatales desempeñados le permitieron dedicarse, con especial atención, a la recuperación del patrimonio gallego, que estaba viviendo un momento de gran interés⁴.

Las campañas arqueológicas emprendidas en la Catedral compostelana, la restauración de enclaves en el Camino Jacobeo, la actuación en numerosos monasterios, conventos, catedrales e iglesias de alto valor histórico-artístico en todo el territorio galle-

¹ Parte del presente texto es deudor de dos comunicaciones de mi autoría dedicadas a las actuaciones dirigidas por Pons-Sorolla en Galicia: «La Intervención de D. Francisco Pons-Sorolla y Arnau en la Ordenación del Camino Francés a su llegada a Compostela», *V Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas*, Cee, 9-12 de octubre de 1999; «Un ejemplo de Restauración Arquitectónica en el Franquismo: D. Francisco Pons-Sorolla y el Palacio de Gelmírez», *Congreso Nacional Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*. Granada, 21-24 de febrero de 2000. Asimismo, deseo mostrar mi agradecimiento al Proyecto de Investigación titulado *Corpus de Iconografía Medieval Galega (CIMGA)*, financiado por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento da Xunta de Galicia (PGIDT99PXI21001A).

² FONTENLA SAN JUAN, C. *Arquitectura y Restauración: Galicia (1980-1990)*, Santiago, 1995.

³ Algunos de sus profesores más destacados fueron D. Leopoldo Torres Balbás, D. Francisco Íñiguez Almech, D. Modesto López Otero y D. Luis Menéndez Pidal, con quien se inició en la Catedral de Oviedo, el Monasterio de Guadalupe y las excavaciones en la Catedral compostelana.

⁴ Arquitecto de la 1.^a Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, de la Dirección General de Bellas Artes, por orden ministerial de 2 de noviembre de 1945; Arquitecto Conservador de la Ciudad Monumental de Santiago de Compostela, desde la misma fecha; Arquitecto Jefe del Plan de Ordenación de Ciudades de Interés Artístico Nacional, de la Dirección General de Arquitectura, por nombramiento del 21 de junio de 1956.

go, así como el traslado del conjunto urbano de Portomarín, a causa de la construcción de un embalse en la zona, y un sinfín de intervenciones más han tenido como principal responsable a D. Francisco Pons-Sorolla y Arnau.

La restauración realizada bajo su dirección aún a criterios de las corrientes internacionales *estilística, científica e histórica*. La aplicación de esas directrices puede apreciarse en cuatro ejemplos: el Arco del Palacio de Gelmírez, la Fachada del Monasterio de San Martín Pinario, la Puerta del Camino, todos en Santiago de Compostela, y la Fachada Occidental de la Catedral de Tui en Pontevedra. La inmediatez de los dos primeros con la Catedral compostelana, el último tramo del Camino Jacobeo del tercero, así como el enclave del Templo tudense, los convierten en proyectos de gran relevancia artística, pericia técnica y repercusión social.

Las pautas que han regido estos proyectos se caracterizan por la recuperación del aspecto original de los edificios, la recreación de un estilo artístico unitario, no sólo en el edificio sino en su entorno, el embellecimiento ambiental, y la supresión de rampas por escaleras en los accesos a la zona monumental en que se encuentran e, incluso, en el interior de la misma.

FACHADA OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE TUI: FORMA PRÍSTINA ⁵

La ejemplaridad de la recuperación de la forma prístina en la obra de Pons-Sorolla, se aprecia en el proyecto emprendido en la fachada principal de la Catedral de Tui y en el lado oeste de su claustro (1965-67).

El conjunto catedralicio tudense se singulariza por el carácter de fortaleza que ofrece su aspecto externo. Situado en la zona más elevada de la ciudad, la ha vigilado y cuidado de posibles invasiones extranjeras, al emplazarse en zona limítrofe con

Portugal. Su robustez le confiere la apariencia de un castillo medieval, alterado por las actuaciones, para ensalzar esa condición.

El lateral derecho del pórtico estaba cegado por una construcción adosada, a través de la que se accedía al segundo piso del Palacio Episcopal, situado sobre el claustro, cuya primera planta se alojaba en la crujía este (fig. 1). La liberación de la ojiva derecha, además de provocar el descenso del nivel corregido con escalones, aportó mayor amplitud y esbeltez a su entrada. El espíritu perseguido estribaba en la revalorización del legado artístico y en la *monumentalidad del monumento* (fig. 2).

La eliminación de construcciones *extemporáneas*, esto es, la parte alta en tres lados del claustro, posibilitaba la *depuración* de la Catedral-Fortaleza, que desde la prensa entusiasta del momento tanto se loaba ⁶. Y qué mejor forma para resaltar el alcázar medieval que recuperar los paseos de ronda y las almenas.

El proceso de restauración y conservación fue complejo. La inestabilidad estructural que había asolado a la Catedral desde el siglo XVIII, provocó una consolidación a fondo del entramado completo del pórtico. Asimismo, el deterioro de la piedra precisó del tratamiento con cera virgen de las figuras y motivos decorativos que lo decoraban.

La dedicación de Pons-Sorolla con numerosas intervenciones en el enclave monumental de Tui, favoreció su nombramiento de Conjunto Monumental Artístico Histórico Paisajístico y Pintoresco ⁷.

FACHADA DEL MONASTERIO DE S. MARTÍN PINARIO: UNIDAD ESTILÍSTICA

Es en la intención de modificar la fachada del monasterio de San Martín Pinario, donde se aprecia de forma notoria la influencia violletiana para recuperar su hipotética imagen original. Sin duda, en este propósito se deja de lado el concepto del

⁵ El capítulo referido a Tui está elaborado dentro del estudio que actualmente realizo sobre su Conjunto Catedralicio durante los siglos XIX y XX, en el marco del «Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tui». Convenio firmado entre la Xunta de Galicia y la Fundación Caja Madrid. Dirigido por D. Iago Seara Morales.

⁶ *Boletín del Centro de Iniciativas y Turismo de Tui*, núm. 46 (julio 1964) pág. 1, núm. 47 (agosto 1964) pág. 3, núm. 53 (febrero 1965) pág. 1, núm. 55 (noviembre 1965) pág. 7, núm. 56 (diciembre 1965) pág. 3, núm. 59 (abril 1966) pág. 1, núm. 62 (agosto 1966) pág. 3, núm. 68 (marzo-abril 1967) pág. 1, núm. 74 (diciembre 1967) pág. 5.

⁷ *Boletín Oficial del Estado*, núm. 224, 19 septiembre 1967.

monumento como documento histórico-artístico en aras de una restauración *riprística*: «En los planos estudiados se procede a la apertura de las dos líneas de soportales de fachada principal, antes cerrados y con huecos dentro de los arcos, lo que devolverá a la fachada el bellissimo efecto de luz y sombra para el que fueron concebidos. El aplazamiento de la ejecución estriba en la utilización de los locales correspondientes al lado derecho, entrando, para la Imprenta del Seminario»⁸.

Para reflejar la intención *estilística* que D. Francisco pretendía realizar (1970-71), pero que no llevó a cabo, se adjuntan dos planos (figs. 3 y 4) que por sí solos evidencian este criterio modificador del estado actual de la fachada, en aras de la imagen ideal porticada de Santiago. De este modo, no sólo se incide en la apariencia externa de un edificio, sino que se aboga por la unificación estilística del singular entramado antiguo de Compostela.

Aunque no se ha localizado cómo era el aspecto barroco de la fachada de Pinario, pudiendo ser una arcada ciega ya en su ejecución o tapiada en una intervención posterior, es claro que en el propósito de D. Francisco se recurre a la recreación imaginaria del proyecto inicial, como defendía Viollet-Le-Duc. Asimismo, la apertura de los pórticos en esa plaza de la Inmaculada se vincula con otras actuaciones urbanísticas realizadas bajo su dirección, como la de los años cuarenta en la casa núm. 20-22 de la Rúa del Villar, en cuyas memorias se deja patente el deseo de convertir la zona monumental de Santiago en estereotipo del arte barroco compostelano.

PUERTA DEL CAMINO: EMBELLECIMIENTO AMBIENTAL

La preocupación formulada por Giovannoni por el hermoejamento del entorno de los edificios, está ligada al singular emplazamiento y envergadura de los casos seleccionados de Santiago y Tui. En las plazas por las que se accede a ellos fue preciso obras de reordenación basadas, fundamentalmente, en la renovación del pavimento, modificación de

rasantes, ajardinamiento, rotulación de calles, adecentamiento de fachadas e instalación de una iluminación artística que potenciase y realizase el valor arquitectónico de los monumentos.

En la restauración de la recta final del Camino Francés en Santiago, se recogen cada uno de estos criterios⁹. Ese último tramo formado por una larga y estrecha calle, Rúa de San Pedro, que desemboca en la plaza de la Puerta del Camino (fig. 5), una de las siete puertas de acceso al recinto amurallado medieval, se encontraba al inicio de los años cincuenta en un estado de abandono pésimo. Teniendo en cuenta la proximidad de la celebración del Año Santo en 1954, y la proyección turística que con ello se pretendía, un año antes se acometió con urgencia la reordenación urbanística y el hermoejamento del que sería uno de los accesos más transitados por los peregrinos de la vía francígena.

A lo largo de la Rúa se acometió la reparación de fachadas, supresión de revocos de cemento para blanquear los muros, sustituciones de carpinterías, eliminación de balcones, etc. Por otra parte, en la Plaza se desplegó todo el repertorio de pautas, ya señalado, que caracterizaban los proyectos de mejora urbana dirigidos por Pons-Sorolla. En definitiva, se buscaba la estimación del conjunto monumental frente a la individualidad del monumento.

ARCO DEL PALACIO DE GELMÍREZ: BARRERA ARQUITECTÓNICA

En esta intervención se observa cómo la sustitución de rampas por escaleras no sólo sirve para potenciar el valor artístico del monumento, sino que persigue otro fin distinto: la museización de un conjunto histórico-artístico.

La pendiente que enlaza la Plaza del Obradoiro con la Plaza de la Inmaculada, cubierta por dos tramos de bóveda de arista con ménsulas y claves decoradas, se conoce como «Arco del Palacio» o «Arco de Gelmírez» (fig. 6). Forma parte del Palacio Arzobispal y, aunque es de factura medieval, está muy

⁸ PONS-SOROLLA Y ARNAU, F. «El conjunto monasterial...», A Coruña, 1976, págs. 7-15.

⁹ Proyecto de Ordenación de la Puerta del Camino y Cuesta de Santo Domingo (1953), Obras urgentes de Embellecimiento y Pavimentación en los Jardines de la Puerta del Camino (1953-58).

alterado por las transformaciones posteriores que ocultaron su aspecto de fortaleza.

El transcurso del tiempo y las alteraciones de los pavimentos de su entorno, provocaron la corrección de cotas y perfiles existentes en función de la nueva ordenación proyectada por Pons-Sorolla (1952-53). Se modificaron las rasantes de las vías contiguas para bajar el nivel del arco hasta el original. Desde éste y a través de una puerta tapiada y enterrada en parte, se accedía a uno de los salones de la planta baja del Palacio.

Frente a la excesiva pendiente que separaba las dos plazas compostelanas, se optó por la construcción de una escalinata de piedra granítica de dos recorridos, en correspondencia con los tramos abovedados, y separados por un amplio rellano en el que se situaba el acceso primitivo, y ahora recuperado, al Palacio.

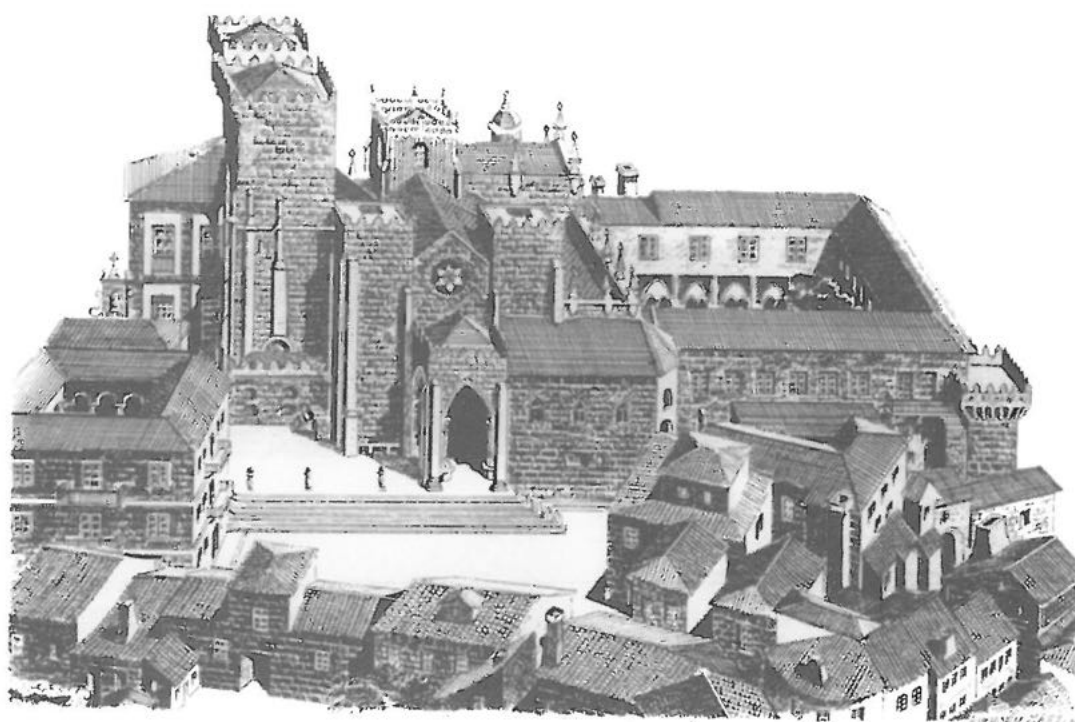
En la memoria del proyecto las escaleras se contemplan como solución para favorecer un cómodo tránsito peatonal, haciendo la subida más descansada. Lo que está claro es que su instalación originó una barrera arquitectónica que limitaba el acceso, en este caso, dentro del recinto monumental, a una de las peores amenazas para la conservación del patrimonio artístico: el tráfico rodado.

Es curioso, asimismo, que en la actualidad la mayoría de esas barreras instaladas por Pons-Sorolla en distintos puntos de la Compostela antigua, aunque no es el caso del Arco de Gelmírez, se estén eliminando para facilitar el paso a la gente con minusvalía. Esta apertura del coto monumental, no sólo física sino simbólica, permite con mayor permisividad la construcción de arquitectura de ruptura en el ámbito monumental. Se desecha

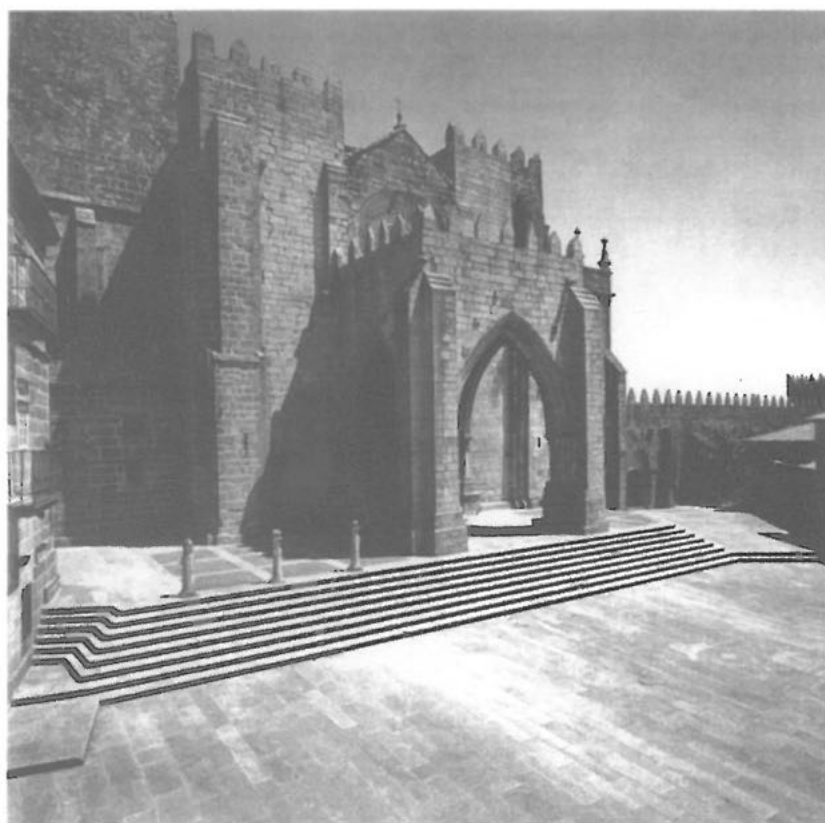
el embalsamiento del conjunto artístico ideal en pro de la concepción arquitectónica como un *continuum*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTED VIGIL, Alicia, *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil*, Madrid, 1984.
- BRANDI, Cesare, *Teoría de la Restauración*, Madrid, 1988.
- CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, 1988.
- COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE GALICIA, *Galicia, A destrucción e a integración do patrimonio arquitectónico*, Santiago, 1981.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Angel Luis (dir.), *Restauración Arquitectónica*, Valladolid, 1992.
- FONTENLA SAN JUAN, Concepción, *Restauración e Historia del Arte en Galicia*. Cuadernos de Estudios Gallegos Anexo XXV, Santiago, 1997.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ: Ignacio, *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, 1999.
- MACARRÓN MIGUEL, Ana M.^a y GONZÁLEZ MOZO, Ana, *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, 1998.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, María José, *Antología de textos sobre restauración. Selección, traducción y estudio crítico*, Jaén, 1996.
- MUÑOZ COSME, Alfonso, *La Conservación del Patrimonio Arquitectónico Español*, Madrid, 1989.
- ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)*, Madrid, 1995.
- PONS-SOROLLA Y ARNAU, Francisco, «Obras de restauración en el Palacio de Gelmírez» *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 175 (1956), págs. 159-166.
- Ídem*, «El conjunto monasterial de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Restauraciones realizadas hasta hoy» *Abrente*, núm. 8 (1976), págs. 7-15.
- PRESAS BARROSA, Concepción, *El Patrimonio Histórico Eclesiástico en el Derecho español*, Santiago, 1994.
- RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Madrid, 1987.
- ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, 1996.
- RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Madrid, 1989.



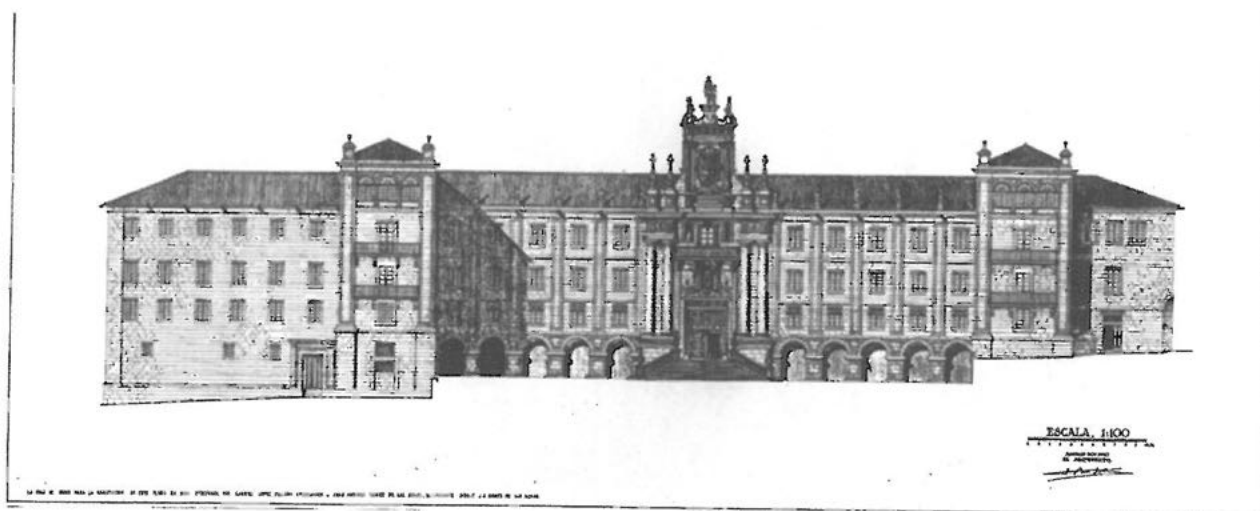
1.—Fachada principal de la Catedral de Tui (1956).
(Rodríguez Álvarez, M., *Tuy en blanco y negro*. Tuy, 1985).



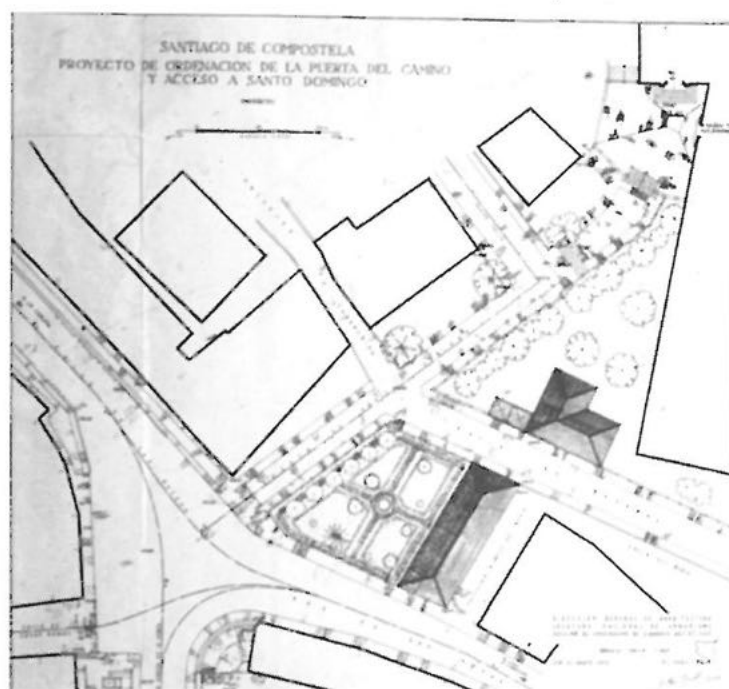
2.—Estado actual de la fachada principal de la Catedral de Tui.
(*As Catedrais de Galicia. Descripción gráfica*. Xunta de Galicia, 1999).



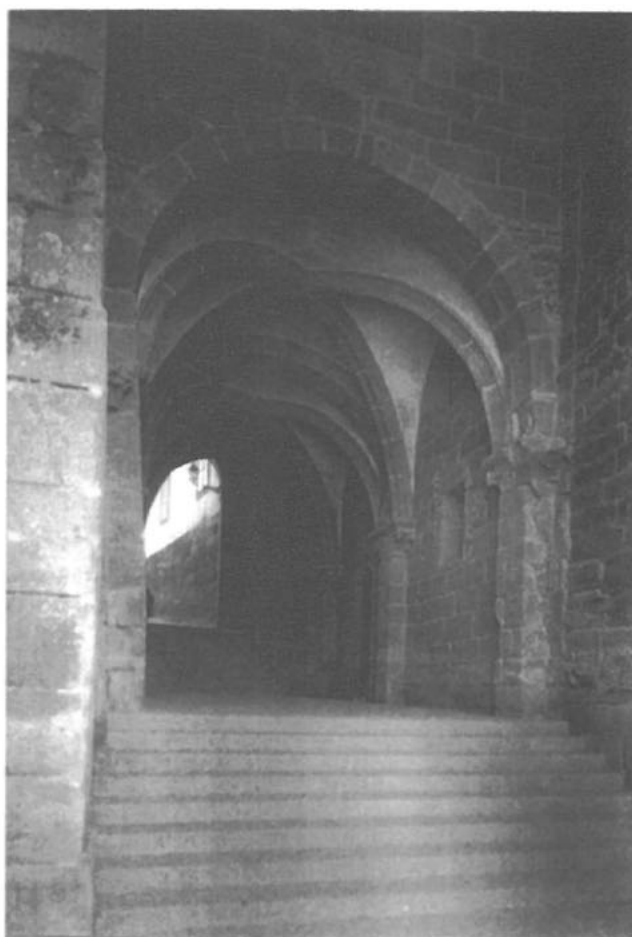
3.—Fachada principal del Monasterio de San Martín Pinario. (1970).



4.—Propuesta de reforma de la Fachada principal del Monasterio de San Martín Pinario (1970).



5.—Proyecto de ordenación de la Puerta del Camino y acceso a Santo Domingo (1953).



6.—Arco de Gelmírez después de su restauración (1952-53).

El platero jiennense Miguel de Guzmán y la Basílica de San Juan de Dios en Granada

MIGUEL CÓRDOBA SALMERÓN

En esta comunicación nos vamos a centrar en el estudio de un libro manuscrito procedente del Archivo de la Diputación Provincial de Granada. Se trata del *Libro de inventario de las alhajas de la iglesia, Sacristía y Camarín de San Juan de Dios. 1758-1771*; en él como su propio título nos indica aparecen aquellas alhajas de oro y plata que encontramos en la Basílica, además, tenemos la lista de las personas o entidades que dieron limosna para la construcción de la nueva iglesia, como los gastos que se produjeron, y las ropas que hicieron.

A lo largo del libro «se da razón de todas las obras, y demás limosnas que su Reverendísima [Fray Alonso de Jesús y Ortega, General Perpetuo] a dado a dicho convento desde el año pasado de 1734 en que era Prior hasta de presente, y beneficios hechos a dicho Convento y sus Pobres»¹.

Nosotros ahora profundizaremos en el estudio de la sección de alhajas del inventario con fecha de 22 de abril de 1758, y más concretamente en las obras realizadas por el platero jiennense Miguel de Guzmán. En dicho libro también aparecen los orfebres cordobeses: Juan de Sánchez y Juan Romero, el sevillano Lorenzo José de Flores y el granadino Pedro Luis de Gamarra.

Del maestro de la ciudad de Jaén, residente en la collación de San Lorenzo, poco se conoce en la actualidad. Perteneció a una gran dinastía de pla-

teros, procedentes en su mayoría de Huelma, y que se asentaron por toda Andalucía, aunque principalmente en Jaén². Nuestro orfebre fue secretario de la Junta de Comercio y Moneda, y de la Congregación y Colegio del Arte de la Platería³.

Gran parte de su producción fue realizada a mediados del siglo XVIII, y la hizo para la Orden Hospitalaria en Granada, cuya obra lo mantuvo ocupado «desde 1747 hasta 1767 en el que se da por concluida toda la obra de platería»⁴. Éste debió de ser en aquellos tiempos, muy afamado, porque a los hermanos de San Juan de Dios nos les importó hacer frente a unos costes adicionales del traslado de las piezas desde Jaén a nuestra ciudad, contando además en Granada —por aquel tiempo— con un importante gremio de plateros⁵.

² Para conocer más sobre esta familia se recomienda la lectura del apartado dedicado a ellos en el libro de: CAPEL MARGARITO, Manuel. «La platería de la Catedral de Jaén». En: *Libro Homenaje a la profesora Doña Encarnación Palacios Vida al Profesor Doctor Don Manuel Vallecillo Ávila al Profesor Don Manuel Pérez Martín*. Granada: Universidad, 1985, págs. 371 – 375. Del mismo autor tenemos un artículo titulado: «Los Guzmán, una dinastía de plateros jiennenses» *Ibiut*, 5 (1982), Rf. CAPEL MARGARITO, Manuel. *Orfebrería religiosa de Granada*. Granada: Diputación provincial, 1983.

³ CAPEL MARGARITO, Manuel. «La platería de la Catedral...», pág. 374.

⁴ MARTÍN, Fernando A. y MARTÍNEZ, Carlos G. *El arte de la platería en San Juan de Dios de Granada*. Granada: Diputación Provincial, 1981, pág. 113.

⁵ Para más información sobre el Gremio de plateros de Granada se recomienda la consulta del libro de: BERTOS HERRERA, M.^a Pilar. *Los escultores de la plata y el oro*. Granada: Universidad, 1991; CAPEL MARGARITO, Manuel. *Orfebrería religiosa de Granada*. Granada: Diputación Provincial, 1983.

¹ Archivo de la Diputación Provincial de Granada (A. D. P. Gr.). Libro 07874. *Libro de inventario de las alhajas de la iglesia, Sacristía y Camarín de San Juan de Dios. 1758-1771*, portada.

Nosotros nos centraremos en las piezas que aparecen certificadas por dicho platero entre los años 1751 y 1757, en cuyo transcurso de seis años realizó aproximadamente un número de ciento diecinueve piezas de plata, que a continuación pasaremos a enumerar para después detenernos en aquellas que consideramos más destacadas.

De estas obras en la actualidad sólo se han podido identificar un número inferior a la docena, y para ser exactos diez, lo cual supone una gran pérdida, que seguramente se debió en gran parte, a la expoliación realizada por la invasión francesa y por la Desamortización.

La mayoría de las obras que pasaremos a nombrar las podemos encontrar también en una lista de «Alhajas de plata para el Culto Divino» que está en el capítulo nono del libro de un hermano de San Juan de Dios, y cronista general de dicha Religión, el reverendo padre fray Alonso Parra y Cote⁶, pero gracias a éste inventario podemos dar su autoría al platero jiennense y fechar con exactitud las obras. A continuación pasamos a nombrarlas siguiendo el orden de dicho libro, poniendo la fecha en las que son certificadas por el maestro entre paréntesis:

— Relicario grande con la cruz con que murió el Santo fundador (23 de diciembre de 1753).

— Ciriales (23 de diciembre de 1753).

— Dos candeleros con chicotes que estaban en el tabernáculo del Camarín.

— Cuatro candelabros hermanos a dos hechos por Juan Sánchez de pie redondo (5 de junio de 1754).

— Una savilla (sic.), vinajeras y dos campanillas (9 de diciembre de 1753).

— Dos paces (12 de julio de 1753).

— Tres tarjetas para el altar mayor (12 de julio de 1753).

— Cruz procesional (12 de julio de 1753).

— Copón de Plata sobredorada (2 de marzo de 1751).

— Copón de oro (12 de julio de 1753).

— Cáliz de plata sobredorada (13 de octubre de 1757).

— Corona imperial «para la Pura y limpia Concepción»⁷ (31 de octubre de 1751).

— Cruz con la figura de Cristo para una imagen de San Juan de Dios (31 de octubre de 1751).

— Banderola para el Santo Padre (31 de octubre de 1751).

— Hebilla para la correa del Santo Padre (19 de diciembre de 1751).

— Pez para San Rafael Arcángel (19 de diciembre de 1751).

— Báculo para San Rafael Arcángel (19 de diciembre de 1751).

— Diadema y guirnalda para San Rafael Arcángel (4 de octubre de 1757).

— Diadema para San José (19 de abril de 1754).

— Vara para San José (19 de abril de 1754).

— Corona de espinas y potencias para Cristo (19 de abril de 1754).

— Adornos de plata para Nuestra Señora de Belén: dos medias coronas, siete estrellas de plata y 16 hilos de perlas.

— Corona, cetro y otras alhajas de la Niña Virgen: Joyita, cruz, pendientes, una gargantilla de perlas, dos pulseras de perlas (18 de agosto de 1754).

— Dos diademas, una para San Joaquín y otra para Santa Ana (18 de agosto de 1754).

— Alhajas del Niño de Pasión: Cruz grande en la mano con su INRI, corona de espinas, canastilla y en el los atributos de la pasión (29 de enero de 1756).

— Alhajas de San Juanito: Cruz y banderola, diadema, gargantilla de perlas de dos hilos con cruceta de oro y diamantes, pulseras de cinco hilos (29 de enero de 1756).

— Alhajas de un Niño Cautivo: Báculo con calabaza, una cartera, una «alcancía», una cadena, un «nabio» y unas conchitas que se le ponen cuando hace de peregrino (29 de enero de 1756).

— Urna para el Jueves Santo (4 de octubre de 1756).

— Custodia (4 de octubre de 1756).

— Guarniciones de dos misales (4 de octubre de 1756).

⁶ PARRA Y COTE, Alonso (O. H.). *Desempeño el más honroso de la obligación más fina y relación histórica-panegyrica de las fiestas de la dedicación del templo magnífico de la Purísima Concepción de nuestra Señora, del Sagrado Orden de Hospitalidad de N. P. San Juan de Dios de la nobilísima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada*. Madrid: Imprenta de Francisco Javier García, 1759, págs. 103-111.

⁷ A. D. P. Gr., Libro 07874. *Libro de inventario de las alhajas...*, pág. 25r.

— Viso y pieza para el Sagrario (4 de octubre de 1756).

— Un frontal para el Manifiesto (4 de octubre de 1756).

— Palmatoria para el Manifiesto (4 de octubre de 1756).

— Custodia principal (4 de octubre de 1756).

— Manillas para el epistolario.

— Seis relicarios de plata de filigrana sobredorados (15 de noviembre de 1757).

— Corona de la Inmaculada de la urna del Santo vestido.

— Repisa de la Urna del Santo (9 de agosto de 1755).

— Urna de las Sagradas Reliquias (9 de agosto de 1755).

— Cuatro remates de la urna antigua (12 de julio de 1753).

— Palmatoria para dos piedras bezoales (29 de enero de 1756).

— Cuatro cruces con estrellas y cuatro granadas (29 de enero de 1756).

— Dos pajaritos y dos ramos de flores (29 de enero de 1756).

— Cuatro relicarios: Cruz del Santo, fragmento del *Lignum Crucis*, Santa Espina, diente de San Lorenzo (9 de agosto de 1755-1 de octubre de 1756).

Entre las piezas que han sido identificadas tenemos un copón de plata sobredorada, que podemos fechar en 1751⁸, cuya certificación fue dada el 2 de marzo de dicho año⁹. También son suyos la Urna con los restos del Santo y los cuatro relicarios del tabernáculo, que posteriormente veremos con mayor detenimiento.

Los dos Portapaces, que se certifican el 12 de julio de 1753, y que representan a la Inmaculada en medio relieve sobredorada, no deben ser los que se catalogan en el libro de la platería de San Juan de Dios¹⁰ ya que estos, como sus propios autores afirman, pertenecen a Andrés de Guzmán, hijo de nuestro platero. También cabe la posibilidad de que en la abundante producción de objetos que realizó para la Orden, en la cual estaría asistido por el

taller, trabajara igualmente con él su heredero. Andrés realizaría algunas de las piezas encargadas al progenitor, firmándolas de forma independiente a éste.

Aparte de estas dos piezas, tenemos que destacar otras tres de este inventario, que por su singular belleza o riqueza nos han llamado poderosamente la atención, y que por desgracia y debido a los avatares del tiempo han desaparecido, quedando como único testimonio lo descrito en el libro mencionado, y el cual seguiremos a la hora de describirlas:

a) Un copón de oro certificado el 12 de julio de 1753. Esta pieza que aparece citada en la partida número cincuenta del capítulo nono del libro de Parra y Cote, fue realizado para ser colocado en el Altar mayor, y está realizado todo de oro, a excepción de dos chapas de cobre que tiene en su interior para darle una mayor consistencia. Este fue «sincelado con primor, en el qual se hallan montados sesenta y tres diamantes; quarenta y tres esmeraldas; y ocho rubíes»¹¹, y está contrastado por Alonso de Martos. En la tapadera aparece «el escudo de la Orden compuesto de Granada, estrella y Cruz guarnecido de diamantes»¹².

La hechura de la pieza que pesaba 41 onzas y 11 gramos, ascendió a un coste de 12 ducados 487 reales y 17 maravedíes; los diamantes regulares costaban 30 reales cada uno (1d. 890r.); las 43 esmeraldas y ocho rubíes a 15r. cada piedra (765r.), y su hechura ascendió a 2d. 805r; que junto a 116mr., costó todo 18d. 64r., que fue costado por el General de la Orden, Fray Alonso de Jesús y Ortega, que lo donó a la Basílica.

b) Urna para el Jueves Santo. Obra certificada por Miguel de Guzmán el 4 de octubre de 1756. Según el inventario se trata de «una urna dezente de plata sinzelada a la extranjera con láminas, en que están los atributos del Sacramento [Agustísimo]»¹³, y en las quatro ochabas, quatro santicos que son, Nuestro Santo Padre, Señor San Ildephonso, Señor San Raphael y Señora Santa Bárbara, con

¹¹ A. D. P. Gr., Libro 07874. *Libro de inventario de las alhajas...*, pág. 24v.

¹² *Ibidem*, pág. 25r.

¹³ PARRA Y COTE, Alonso (O. H.). *Desempeño el más honroso de la obligación más fina y relación histórica-panegyrica de las fiestas...*, pág. 105.

⁸ *Ibidem*, pág. 24v.

⁹ MARTÍN, Fernando A. y MARTÍNEZ, Carlos G. *El arte de la platería...*, págs. 51-53.

¹⁰ *Ibidem*, págs. 60-62.

quatro remates ensima»¹⁴ de la cornisa, culminando en medio con el escudo de la Orden. La llave y la cerradura eran del mismo metal.

La urna fue realizada con plata de ley de 20r. y pesaba 165 onzas y 5 adarmes, que costó 3d. 306r. 8mr.; por la hechura y cincelado, «sin la madera», cobró 1d. 495r., haciendo un total de 4d. 801r. 8mr.

c) Custodia principal. El maestro firmó otro documento el 13 de octubre de 1756, certificando la hechura de la obra, que pesó 364 onzas, pieza que se realizó en plata de 20 reales, costando 11d. 326r. 8mr.¹⁵.

Esta obra se hizo «a lo moderno, con el pie ochavado, en cada esquina una cartela; con un serafín por remate; y de la primera vasa sale un alcachofado de quatro cartelas con quatro serafines que sustentan un globo, y en las quatro claros de las cartelas, quatro chicotes sentados en un pedazo de nube con una tarjeta en las manos con la Cruz uno, otro con estrella, y otro con Granada y el restante con las armas de Nuestro Reverendísimo Padre General. Encima del globo ay una basa donde sienta un Ángel que sostiene todo el resplandor que se compone saliendo de entre la Nube, y esta cercada de serafines, espigas, y Racimos de ubas: Y en lo alto el Padre Eterno con el Espíritu Santo en el pecho: Y por remate el escudo de la Orden: Y dentro del círculo dos ciriales, el primero con sus ráfagas dorado y con dos cristales donde se encierra el viril en que se pone a Su Majestad dorado y cercado de serafines con su basita para quitarlo»¹⁶.

Por último y para finalizar, nos vamos centrar en un conjunto de piezas, que sí existen —excepto las bases de las piedras bezoales y éstas—, de las que hay destacar una especialmente, la Urna (fig. 1) con los restos de San Juan de Dios, en torno a la cual se realizaría la iglesia. Estas están localizadas en el centro del camarín que se abre al templo mediante un arco triunfal en el retablo mayor. Alrededor de la Urna se colocaría una serie de relicarios

cuyo culto ha tenido siempre mucha importancia, pero que tomaría una mayor relevancia sobre todo a partir del Concilio de Trento¹⁷.

La Urna se trata de una donación del Padre General, Fray Alonso de Jesús y Ortega, el cual dirigió una carta al entonces prior del Convento-Hospital de San Juan de Dios en Granada en la que le expone sus intenciones de realizar una nueva Arca para las Reliquias. En la carta decía:

«Reverendo Padre Prior, y Venerable Comunidad, de este nuestro Combento de Granada. De-seoso de que las reliquias sagradas de nuestro glorioso Padre y Patriarcha San Juan de Dios, estten con la maior veneración y dezencia para mober a los fieles de el Señor a su deboción, y para que lo dicho corresponda a lo hermoso de el Camarín e Yglesia, y demás que se a echo para más cultto de la Magestad Divina e determinado hazer una repisa de platta que tendrá mas de sesentta honzas, y como el arca que de este mettal tenemos es de moda anttigua, y más vien parece tumba, que urna, quiero asimismo desbarattarla para hazer otra a la moderna de mejor vista en su arte y primor que la que sirbe, y como ya es dicha alaxa del el combento, y estta su Prelado echo cargo de ella, para que le constte, y a Vuestros Reverendos. Lo dicho, se lo parttizio, y también para, que ante quien se pasen las piezas de platta que oy tiene la zittada Arca para que anotándose se tenga presente y se sepa después de conclusa la nueba, y su repisa los (?) que yo e suplido, y dineros que e satisfechos por rrazón de echura y caminamos de esta forma con la quentta y razón que en semejante asuntos se debe tener, y io (?) para que en todo tiempo constte lo que se debe a la solizittud de cada uno, que trabaxa para mayor aumento de el divino culto de los conventos y de el todo de la Religión (...)»¹⁸.

Esta idea del Padre General fue aceptada por la Comunidad sin ningún tipo de reproche por su parte, y así se encargaron las obras al citado plate-ro jiennense.

¹⁴ A. D. P. Gr., Libro 07874. *Libro de inventario de las alhajas...*, págs. 28v – 29r.

¹⁵ En plata se gastó 7d. 291r. y 8mr.; el oro y sobredorado 375r.: el hierro del armazón, 60r.; por hechura 3d.: y 600 r «que se le dieron al maestro por agasajo». A. D. P. Gr., Libro 07874. *Libro de inventario de las alhajas...*, pág. 31r.

¹⁶ A. D. P. Gr., Libro 07874. *Libro de inventario de las alhajas...*, pág. 30v.

¹⁷ Para el estudio más pormenorizado de los relicarios en la Basílica de San Juan de Dios, tanto los localizados en la iglesia como en el camarín, se recomienda la lectura del libro de: BERTOS HERRERA, M.^a Pilar. *La Basílica de San Juan de Dios*. Granada: 1996.

¹⁸ A. D. P. Gr. Libro 6.º de Juntas y Capítulos de la Orden de San Juan de Dios, ff. 521r-521v.

A continuación procederemos a realizar una descripción de las piezas siguiendo las indicaciones del inventario, ya que no creemos necesario pararnos aquí en una descripción más pormenorizada¹⁹, ya que existen otros estudios donde está hecho. Por este motivo nos detendremos más en otro de los aspectos como es el costo de las obras, que será, junto a la lista de piezas realizadas por Miguel de Guzmán, una de las aportaciones de esta comunicación.

La primera de estas piezas y la más importantes sin duda de las que se hicieron tanto de las que no se conservan como de las que sí, es la Urna con los restos del Santo de Granada, San Juan de Dios. Esta obra realizada en plata está dividida en tres partes²⁰ en las cuales nos encontramos con sus marcas²¹. El primer cuerpo se trata de la repisa que «está primorosamente sinselada a la estrangera»²², y en medio de los frontales hay cuatro láminas de plata sobredorada «con passos de la vida de Nuestro Santo Padre (...); Quando fue azotado (fig. 2) (...), la aparición del Niño Dios, quando fue pastor y la Caída de la Yegua»²³.

La Urna propiamente dicha, que tiene una forma prismática ochavada, que se eleva sobre una base y se remata con una gran cornisa saliente. En sus frentes tenemos «quatro láminas primorosamente buriladas de medio relieve, a la estrangera, (...), guarnecidos de adornos con pasos de la vida de Nuestro Santo Padre que son: Su Nazimientio; Labar los pies al Señor; La caída de la yegua; y quando le vistieron el hábito»²⁴. En los cuatro ángulos ochavados, hay una hornacina con terminación venerada, en la cual y sobre una peana sobredorada hay «un santo obispo de plata baciado, que son señor San Ildephonso; Señor San Ambrosio, Nuestro Padre San Agustín (fig. 3) y Señor San Cezilio»²⁵, todos hechos con mantos y

mitras doradas. «En el emabasamiento ay quatro golpes sinselados con los siervos de Dios de medio relieve»²⁶ que son: los PP. Antón Martín, Melchor de los Reyes, Pedro de Ugarte, y Pedro de Velasco. En la cornisa nos encontramos con otros cuatro relieves como los anteriores, sobredorados con Juan Pecador (Juan Grande), Francisco Camacho, Simón de Ávila (fig. 4) y Pedro Soriano.

La tapadera que descansa sobre la cornisa, presenta el mismo tema decorativo que lo anterior, es decir temas vegetales, y en los frentes presenta cuatro láminas con pasajes del fundador de la Orden Hospitalaria: «Quando Nuestra Señora le entregó el Niño, visita del Señor Arzobispo de enfermo, la que María Santissima le hizo en dicha ocasión y su Glorioso Tránsito»²⁷. En las esquinas presenta un remate en forma de perilla, que había realizado para la antigua urna (12 de julio de 1753). Por remate hay una figura de San Rafael Arcángel, con un báculo del que cuelga una calabacita, en señal de que va de peregrino (fig. 5).

El interior de la Urna está forrado de «Damasco carmesí, ribeteado de galón angosto de plata y clavazón de lo mismo»²⁸. En la actualidad, y según nos informa el Padre Fray Juan José, Rector de la Basílica de San Juan de Dios, se conserva en las mismas condiciones que se describen en el inventario.

Pero lo más interesante del documento y como ya avanzamos al principio es que en él aparecen descritos los distintos gastos que se ocasionaron en la construcción de la dicha urna y cuanto fue su valor material en aquel entonces. Así por la plata gastada fue de 305 onzas para la repisa con un gasto de 6d. 100r.; en la urna y tapadera se usaron 770 onzas y 9 adarmes de dicho material preciado, al que habría que añadir la plata vieja procedente de la anterior urna, con un coste de 15d. 412r. y 17mr.

Con respecto al oro usado, la hechura y otros gastos nos dice que el dorado de las partes de la repisa y urna es de 11 onzas y 3 gramos de material aulrico de distintos precios que suman 3.135r. y 22mr. Por la hechura de la repisa cobró 2d., por

¹⁹ BERTOS HERRERA, M.^a Pilar. *La Basílica...*, págs. 193-194; y MARTÍN, Fernando A. y MARTÍNEZ, Carlos G. *El arte de la platería...*, págs. 56-59.

²⁰ 1.^{er} cuerpo: 92x72x61cm.; 2.^o cuerpo: 91x70x64 cm.; 3.^{er} cuerpo: 58x80x60cm.

²¹ MARTÍN, Fernando A. y MARTÍNEZ, Carlos G. *El arte de la platería...*, pág. 97.

²² A. D. P..Gr., Libro 07874. *Libro de inventario de las alhajas...*, pág. 32r.

²³ *Ibidem*, pág. 32r.

²⁴ *Ibidem*, pág. 32v.

²⁵ *Ibidem*, pág. 32v.

²⁶ *Ibidem*, pág. 32v.

²⁷ *Ibidem*, pág. 33r.

²⁸ *Ibidem*, pág. 33r.

el de la urna 3.600r., y por el trabajo de dorado 1d. 284 r. y 11mr²⁹.

Por las ocho varas de damasco carmesí para el tapizado del interior, 240r., más otros cien por «el galoncillo de plata para guarnecer el interior»³⁰; por la madera y hechura de ambas piezas 600r., y por un tornillo grande para fijarla, 204r.

Los moldes de las cinco esculturas costaron 225r., y el llevarlas a Jaén y traerlas armadas 350r. Viéndose aquí lo que ya se comentó antes, el encarecimiento de las piezas por el traslado de las mismas de una ciudad a otra.

El total de lo cobrado por las tres partes que constituyen la Urna que contienen los restos del Copatrón de la ciudad de Granada, ascendió a 35d. 66r. y 19mr.

Esta pieza, como ya dijimos, está ubicada en un tabernáculo que es primorosamente descrito en el libro quinto de juntas de definitorios³¹, se complementa con otras obras que se ubican en el dicho templete, estas son:

- a) Dos piedras bezoales con sus palmatorias.
- b) Cuatro cruces con estrellas y cuatro granadas para cuatro muchachos sentados al pie de las estípites del antiguo tabernáculo.
- c) Dos pajarillos y dos ramos de flores para cua-

tro niños que se encontraban en las esquinas de la urna.

d) Cuatro relicarios, tres de ellos hechos en 1755, de plata «con pie redondo, su columna, y después un óbalo grande bien guarnecido y sincelado a la Moderna, y dentro de sus adornos de plata de filigrana sobredorados»³² están: 1) Cruz con que murió San Juan de Dios, 2) Fragmento del *Lignum Crucis*, «de buen tamaño», y 3) Una Santa Espina; que aparecen junto a otras reliquias. El cuarto se realizó en 1756, de la misma forma que los anteriores, en el cual se colocó un diente de San Lorenzo (fig. 6) en el medio, y a los lados, hay otras dos relicarios.

Estos supusieron un gasto de 242 onzas y 1 adarme de plata, y un costo de 6d. 330r y 25mr.

Como hemos podido ver, el inventario nos ha proporcionado una variada información, desde descripciones hasta peso, valor, fecha de certificación, y lo más importante su autor, de entre los cuales, que ya nombramos al principio, nos hemos quedado, en esta comunicación, con el maestro de platería jiennense, Miguel de Guzmán, aportando de esta manera a su escasa biografía, una página más, en la cual se puede leer la gran cantidad de obras que hizo en tan corto espacio de tiempo, y de las cuales no teníamos noticia, debido a que la mayoría de ellas han desaparecido en la actualidad por los distintos avatares del tiempo.

²⁹ *Ibidem*, págs. 34r-34v.

³⁰ *Ibidem*, pág. 34r.

³¹ *Libro 5.º. Junta de Definitorios*, págs. 409-410. Referencia en: MARTÍN, Fernando A. y MARTÍNEZ, Carlos G. *El arte de la platería...*, pág. 59.

³² A. D. P. Gr., Libro 07874. *Libro de inventario de las alhajas...*, págs. 35r-35v.



1.—Miguel de Guzmán. Detalle de la Urna de San Juan de Dios.
Basílica de San Juan de Dios (Granada).



2.—Miguel de Guzmán. Detalle de la Urna de San Juan de Dios. Cuando el Santo fue azotado. Basílica de San Juan de Dios (Granada).



3.—Miguel de Guzmán. Detalle de la Urna de San Juan de Dios. San Agustín. Basílica de San Juan de Dios (Granada).



4.—Miguel de Guzmán. Detalle de la Urna de San Juan de Dios. El P. Simón de Ávila. Basílica de San Juan de Dios (Granada).



5.—Miguel de Guzmán. Detalle de la Urna de San Juan de Dios. San Rafael peregrino. Basílica de San Juan de Dios (Granada).



6.—Miguel de Guzmán. Relicario del Diente de San Lorenzo.
Basílica de San Juan de Dios (Granada).

Educación y Patrimonio: una relación por definir

OLAIA FONTAL MERILLAS

I. INTRODUCCIÓN

La educación artística acorde al actual panorama artístico no puede ser planteada como un ámbito unitario de investigación; implica, por el contrario, la integración de disciplinas muy diversas e incluso aparentemente inconexas. La educación, la producción artística, la sociología, la filosofía, la historia, la antropología, la política, el turismo e incluso la economía son algunas de las variables con las que se investiga simultáneamente. Presentamos, con todo, una Tesis Doctoral que despliega un amplio repertorio de recursos interdisciplinares para poner en marcha un examen de los actuales Planes de Enseñanza Reglada del Arte (particularmente los diversos currículos). Como resultado de este análisis se ofrece un diagnóstico de la situación que evidencia un total desajuste entre la realidad artística contemporánea y la enseñanza normativizada de la misma.

La Historia del Arte, por ser uno de los ejes fundamentales en los que se articula la enseñanza del Arte en nuestro país, se ve involucrada en este análisis y se sitúa como uno de los principales afectados. En este sentido, proponemos el Patrimonio (centrando nuestra atención en el Arte Contemporáneo) como una de las claves para redefinir los estudios de arte en nuestro país. Esta operación pasa por varias fases metodológicas.

Así, la relación entre Educación Artística y Patrimonio a dos niveles: teoría y práctica es la REALIDAD ANALIZADA. La teoría se explorará mediante un análisis de contenido de las investigacio-

nes relacionadas con la educación artística y el Patrimonio en España durante los últimos 10 años. Y la práctica se conocerá por medio de un muestreo entre los profesores del área de Educación Plástica y Visual de Secundaria en los institutos de Asturias. Esto nos ofrece un planteamiento del problema que se centra fundamentalmente en el Diseño Curricular. Una segunda fase de investigación se va a orientar a la elaboración de un nuevo diseño para, en una tercera fase, implantarlo en un estudio piloto y evaluar los efectos y la pertinencia de dicho diseño. Para cubrir este estudio hemos planteado una estructura por fases que ha servido tanto al proceso de investigación como a la redacción de la misma: fase de formación, fase de planificación, fase metodológica, fase de meta-análisis, fase de redacción y comunicación de los resultados y, finalmente, fase de evaluación.

II. FASE DE PLANIFICACIÓN

El diseño se puede considerar como una estrategia *preliminar y flexible* de investigación o, también, como un plan de acción (FERMAN Y LEVINE, 1979, 3). Es un elemento especialmente útil para iniciarse en la investigación, puesto que permite materializar las ideas y objetivar los problemas en términos precisos. En definitiva, supone un esfuerzo por sistematizar lo que pueden denominarse *fases o momentos* de la investigación. Se trata, no lo olvidemos, de una fase que facilita al investigador el trabajo posterior y, por eso mismo, es impres-

cindible que éste realice la planificación de acuerdo con su particular perfil. Así pues, no se puede hablar de un esquema representativo, sino de que el esquema sea representativo de los intereses de quien lo ha diseñado.

En nuestro caso, la determinación del problema de investigación no sucedió antes que todo lo demás, sino que en un principio, todo estaba difuso: problema, hipótesis, métodos, datos... En realidad, partíamos de un área que era, por así decirlo, el campo del conocimiento que más nos inquietaba, pero sin haber delimitado realmente nada más que vagas impresiones o, dicho de otro modo, cuestiones sin resolver. Sin resolver muchas veces por desconocimiento, o por falta de información al respecto o, simplemente, porque no habían sido planteadas con anterioridad. Llega el momento de encontrar una estructura que nos permita operar con todos estos interrogantes ordenadamente.

Así pues, una vez delimitados los grandes apartados, cada cuestión puede ser situada en su momento o fase adecuada. Lo importante no es la ordenación cronológica (que vendrá después) sino ahora, la ordenación conceptual. Lógicamente, el siguiente paso es encontrar el momento más adecuado para tratar estos aspectos. Esto permite, básicamente, no solapar operaciones y, si se encuentra un orden adecuado, muchas cuestiones se irán respondiendo unas a otras. Por lo tanto y resumiendo, nuestro orden definitivo en la planificación pasa por dos grandes fases: «planteamiento del problema y formulación de hipótesis» por una parte y «cronología de investigación», por otra.

II. 1. Determinación del problema y formulación de hipótesis

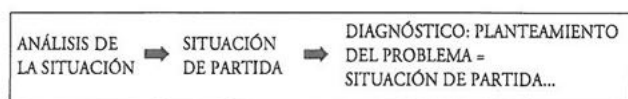
Para que exista un problema es necesario que se plantee en dichos términos; de lo contrario estaríamos, simplemente, ante una realidad neutra. Esto no hace más que confirmar el carácter subjetivo de lo que se entiende por *problemas de investigación*. (ARNAL, RINCÓN y LATORRE, 1992, 20). Ahora bien, una vez que se ha detectado el problema y se ha convertido en objeto de la investigación, en este caso educativa, pasa a formar parte del conjunto de la comunidad científica. Por eso, definir y abordar un problema de investigación educativa supone aportar un nuevo objeto al co-

nocimiento de las ciencias de la educación y, en general, de las ciencias sociales.

En ocasiones, los problemas parten de situaciones ya definidas y, sencillamente, replantean soluciones. En otros casos, como el que nos ocupa, se parte de una realidad inexplorada y se pretende definir esa realidad para posteriormente detectar, si los hubiera, uno o varios problemas. Para ello, existen dos posibilidades que, en definitiva, son una misma; tan sólo varía el modo en que se aborde el proceso. La primera posibilidad consiste en partir directamente del problema sin especificar las causas por las que hemos decidido calificarlo de problemático. La segunda posibilidad consiste, precisamente, en afrontar directamente la etiología para llegar a justificar las causas que nos han llevado al calificativo de problemático. En cualquier caso, nuestro «planteamiento del problema» quedará definido tras haber realizado un análisis de la realidad concreto y tras interpretar, argumentando, esa realidad.

Todo este conjunto de operaciones se ha llevado a cabo en el marco teórico que, por una parte, ha servido de argumentación, de justificación científica e incluso de contextualización de la investigación. Y, por otra parte, ha sido preciso un «análisis de contenido» referente a las publicaciones relacionadas con la educación artística, para poder demostrar que realmente existe una serie de características en las mismas que, en relación con el «marco teórico», son interpretadas (algunas) como problemáticas. Además, ha sido necesario llevar a cabo un «muestreo» entre los docentes y, finalmente, ha sido preciso «relacionar» tanto el marco teórico, como el análisis de contenido, como el muestreo hasta llegar a lo que podríamos llamar **DIAGNÓSTICO DE LA SITUACIÓN** que en nuestra investigación es, precisamente, el **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**. Podemos concluir, por tanto, afirmando que en nuestro caso el «planteamiento del problema» no se explicita en un apartado previo a la investigación, sino que se encuentra inmerso en ella y se especifica al final, en las conclusiones y bajo la denominación de «diagnóstico de la situación». Además, las hipótesis partirían del diagnóstico y configurarían una línea de investigación que sería precisamente el punto de arranque de la Tesis Doctoral. Así, el diagnóstico formaría una parte del nuevo marco teórico. Finalmente, el proceso com-

pleto de investigación se configura de forma cíclica siguiendo la siguiente estructura modular:



II. 2. Cronología de investigación

Nuestra investigación ha organizado su planificación cronológica partiendo del método propuesto por Fernando PÉREZ CEBRIÁN denominado «Planificación por grafos» (1994). Se trata de organizar y secuenciar de un modo lógico, factible y lo más efectivo posible todas aquellas tareas relacionadas con la investigación.

III. FASE DE FORMACIÓN

La formación del investigador en un área interdisciplinar como es la educación artística orientada al Patrimonio, resulta doblemente importante. Por una parte, proporciona un campo de conocimiento nuevo que, como tal, no existe y que hay que ir construyendo. Por otra parte, esta formación interdisciplinar aporta una perspectiva más amplia que la de aquellas disciplinas «ensimismadas» que sólo ven la realidad a través de sí mismas, sin ampliar su visión con aquellos puntos de vista que pudieran aportar otros campos del conocimiento. En este sentido, nuestra investigación comparte tres áreas para acercarse a una misma realidad: educación, arte e historia. Además, claro está, de las diversas disciplinas internas propias de cada uno de estos ámbitos genéricos.

III. 1. Elaboración de una bibliografía adecuada al problema de investigación

En realidad, no existe una metodología adecuada a cada problema de investigación ni tampoco es posible lograr asesoramiento por parte de los especialistas para decidir el método más apropiado. Así pues, toda investigación educativa debe sentar muy sólidamente sus bases metodológicas para que la opción seleccionada por el investigador pueda ser correctamente argumentada. En nuestro caso, la

formación en lo que se denominan «métodos de investigación» ha pasado por un proceso que podemos denominar «autodidacta». Pero no en el sentido de hacerlo individualmente, sino de decidir personalmente qué clases, que asesoramientos y qué bibliografía estudiar. Así pues, llevamos a cabo un proceso de asesoramiento y formación que podríamos desglosar del siguiente modo:

1. Asesoramiento de expertos
2. Lectura de la bibliografía recomendada (del asesoramiento obtenido)
3. Asistencia a clases del área de métodos de investigación y estadística

III. 2. Formación en historia del arte

La interdisciplinariedad de nuestra investigación se articula en tres ámbitos fundamentales: la teoría del arte, la práctica del arte y la didáctica. Dicho en otros términos, qué es el arte, cómo es la realidad artística y, finalmente, cómo creemos que debería ser (en este caso, a través de su enseñanza). La dimensión teórica del arte es abordada formalmente por la Historia del Arte y, en particular, por una rama denominada «Teoría del Arte» donde se plantean cuestiones como la Estética, la Crítica y la Filosofía del Arte, entre otras. Para poder justificar una inclusión teórica de nuestra investigación en un ámbito disciplinar como es la historia del arte, creímos necesario argumentarlo mediante la matriculación de asignaturas relacionadas con nuestra investigación (Teoría del Arte, Museografía, Iconología, etc.)

III. 3. Formación en el ámbito científico. Difusión de la investigación

El tercero de los aspectos que configura esta fase de formación, es la presencia permanente en el ámbito de la comunidad científica a través de trabajos, publicaciones, ponencias, etc. No viene al caso detallar en este escrito esos méritos académicos, por lo que nos limitaremos a recordar las secciones que hemos trabajado: publicaciones; asistencia a Cursos, Congresos, Seminarios...; ponencias y comunicaciones; organización de actividades; ediciones en vídeo, etc.

IV. FASE METODOLÓGICA

Como nos recuerda Colás Bravo (COLÁS Y BUENDÍA, 1992, 54), existen derivaciones metodológicas de los paradigmas de investigación y, consecuentemente, de sus manifestaciones a lo largo del discurso de la investigación. De la misma manera, e invirtiendo el proceso, pueden inducirse ciertas metodologías partiendo del empleo de instrumentos de recogida de información, de análisis de datos, etc. Lo que interesa, en definitiva, es que exista una interconexión y, sobre todo, una lógica de conjunto entre paradigmas de investigación, metodologías, métodos e instrumentos. Es preciso indicar que las «técnicas» son sólo «instrumentos» puestos a disposición de la investigación y organizados por el método con este fin. Son limitadas en número y comunes a la mayoría de las ciencias sociales. Las técnicas son, en conclusión, medios para tratar los problemas cuando éstos han sido concretados (GRAWITZ, 1984, 292). Si nos situamos en una posición integradora de las metodologías tanto cualitativas como cuantitativas, enseguida entenderemos que el propio investigador es el principal «instrumento» de investigación, a través de su sensibilidad, juicio y competencia profesional. Su cometido será componer y comprender una realidad educativa concreta por medio de procesos de indagación, reflexión y contraste entre sus propias hipótesis y los datos obtenidos (TRAVÉ GONZÁLEZ, 1998, 21).

Si el objeto de la metodología es ayudarnos a entender no tanto los resultados de la investigación como el proceso en sí mismo (COHEN Y MANION, 1990, 73), es preciso realizar una primera parada en ese conjunto de fases que denominamos «proceso». No trataremos, por tanto, de dar respuesta a la cuestión *¿qué se ha obtenido?* sino que trataremos de revelar *¿cómo se ha obtenido?*, *¿cómo se ha procedido?* Asimismo, nos interesa conocer y analizar las acciones o actividades del investigador en torno a lo que serían las tres grandes etapas del proyecto de investigación de modo genérico: fase de planificación, fase de realización y fase de comunicación del proceso (ARNAL, RINCÓN Y LATORRE, 1992, 50).

IV. 1. Criterios metodológicos

En toda investigación empírica se debe exigir que la metodología sea adecuada al problema es-

tudiado y, hasta cierto punto, a los estilos y competencias personales, aunque sin caer nunca en la llamada «ley del instrumento». En muchas ocasiones es mucho más lógico y deseable que no se den posturas exclusivistas porque la elección parcial o el sometimiento a la unidad de determinada metodología, es un claro indicador de la servidumbre de la dimensión práctica respecto de la teórica (DENDALUCE, 1988, 25). Efectivamente, la metodología debe estar construida en función de las pretensiones de la investigación y nunca al contrario. Por eso, el glorioso y hasta cierto punto «manoseado» debate cualitativo-cuantitativo pierde parte de su encanto al evidenciarse que tanto cuantitativistas como cualitativistas siempre se remiten irremediablemente al dato empírico, ya sea con o sin interpretación de los datos, con o sin valores e ideología, con mayor o menor distancia del objeto investigado, con datos más o menos estructurados o matematizados. Todos ellos, como apunta Iñaki (DENDALUCE, 1988, 23), son, a fin de cuentas, «empiristas». El consenso en este tipo de debates llega de manos de la complementariedad. Esta pone en evidencia que no hay una sola técnica, un solo método utilizable en la totalidad de las ciencias sociales.

IV. 2. El proceso de investigación

Independientemente de las diferentes estructuras que puedan plantearse en función de los intereses particulares de cada investigación, de cada enfoque metodológico concreto, etc., no puede negarse que todo proceso de investigación supone una serie de presupuestos fundamentales:

- a) Unos hechos a observar y, por lo tanto, unos tipos concretos de observación, unas reglas a las cuales hay que someterse y unas técnicas a aplicar
- b) Unas hipótesis o supuestos que deben, igualmente, cumplir ciertas condiciones
- c) Una experimentación que obedece nuevamente a unos imperativos.

Sin embargo, es preciso evitar la escisión entre estas diferentes actividades, así como la determinación de un orden cronológico inmutable. Tratemos separadamente estas tres operaciones como conceptos que son. De su particular ordenación, secuenciación y combinación entre sí y con otros elementos, obtendremos las «fases» o

«etapas» de nuestro proceso de investigación, (GRAWITZ, 1984, 323).

IV.3. Técnicas e instrumentos metodológicos: análisis de contenido y cuestionario Análisis de contenido

Bardin define el análisis de contenido como «un conjunto de técnicas de análisis de comunicaciones». Este autor subraya, además, que no se trata de un instrumento sino de un abanico de útiles; o, más exactamente, de un solo útil, pero caracterizado por una gran disparidad de formas y adaptable a un campo de aplicación muy extenso: las comunicaciones (BARDIN, 1986). En cualquier caso, el análisis de contenido pretende obtener una descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de las comunicaciones, con objeto de interpretarlas. En nuestro caso, el análisis de contenido se ocupará de determinar publicaciones relacionadas con la educación artística de manera que se pueda demostrar que realmente existen una serie de características en las mismas que, con relación al marco teórico, son interpretadas (algunas) como problemáticas.

El «material de análisis» (Nos remitimos al CD-búsqueda aportado a modo de anexo en nuestra investigación. En él, se encuentran todos los documentos de análisis, así como una pre-organización de los mismos).

La «elección del instrumento» (una búsqueda bibliográfica, por sí misma, no informa acerca del estado de una determinada cuestión. Para llegar a esta determinación, es preciso un paso intermedio que es el análisis de los elementos encontrados. Para explicar los motivos de la elección del análisis de contenido en nuestra investigación, es preciso retomar lo que denominábamos «realidad analizada» y dentro de ésta, la parte teórica. Para conocerla, es preciso también que tengamos presente el contenido del material analizado. Así pues, tenemos que para abordar la dimensión teórica de la relación entre educación artística y patrimonio, se pretende conocer qué se ha publicado sobre el área de educación artística en los últimos diez años en nuestro país y, posteriormente, analizar dicho material para conocer sus características y saber, además, si se ajusta a los criterios que previamente fue-

ron concretados en el marco teórico. Dicho de otro modo, en esta fase se necesita conocer el tratamiento teórico de un tema y para ello se acude a las publicaciones sobre el mismo. Entonces, se analizan esas publicaciones de acuerdo a unos presupuestos definidos en cohesión con el marco teórico y con vistas a ser relacionados, en un estudio posterior, con el ámbito práctico de la misma realidad (en este caso, examinado a través de encuestas). El análisis de contenido permite conocer aspectos cuantitativos y cualitativos referidos a los objetivos propuestos previamente para este análisis. A continuación, presentamos esos objetivos que pasan a ser ahora los «objetivos del análisis de contenido» de las publicaciones.

Objetivos generales del análisis de contenido:

1. Medir el nivel de implicación con la educación artística de acuerdo a unas categorías fijadas.
2. Conocer el modo en que se aborda el ámbito de la educación artística.
3. Determinar la metodología de investigación utilizada.
4. Medir el nivel de aproximación entre el binomio educación artística y patrimonio.
5. Examinar el grado de repercusión de las investigaciones en la comunidad científica.
6. Conocer determinadas características de los investigadores.
7. Conocer la cronología de las investigaciones y su evolución temporal.
8. Conocer los periodos históricos que se investigan, así como su frecuencia relativa y absoluta.
9. Determinar las concepciones de Educación Artística que se manejan.
10. Determinar la perspectiva desde la que se aborda el Patrimonio.

La «categorización».—Para llevar a cabo el cumplimiento de los diversos objetivos, efectuamos una codificación de los distintos aspectos a analizar. Esto nos permitió ordenar la información en tablas que, a su vez, sirvieron de material de análisis estadístico con el programa informático SPSS y cuyos resultados están aun en proceso de elaboración.

La «inferencia».—Son los aspectos que, relacionados con los objetivos propuestos, se pretenden deducir del análisis:

1. Relación entre la importancia que se le con-

cede al Patrimonio y el número de estudios que se realizan.

2. Coherencia entre las investigaciones y las demandas o carencias que se detectan o recogen en las entrevistas y encuestas.

3. Carencias en la educación artística de los estudiantes de secundaria con relación al Patrimonio.

4. Demandas de los profesores.

5. Demandas de la Política Patrimonial.

6. Sensibilización hacia el Patrimonio (posiblemente nula o sólo teórica). Se buscan aplicaciones prácticas.

7. Actividades didácticas que se realizan en el contexto cultural: salidas, guías, vídeos, etc.

8. Preocupación por el Arte Contemporáneo.

9. Preocupación por actividades culturales de la ciudad.

10. Conocimiento del entorno cultural y artístico Contemporáneo y pre-contemporáneo (comparar).

Cuestionario

La «elección del instrumento» (se trata del segundo elemento de lo que será el binomio objeto de nuestro análisis central: Educación Artística y Patrimonio. Recordemos que la dimensión teórica era analizada por medio de un análisis de contenido y que la fase práctica, en la que nos encontramos, pretende ser analizada por medio de un cuestionario. Ambas dimensiones, teórica y práctica, se plantean aisladamente pero, sobre todo, buscando una relación concreta. Así pues, nos interesa conocer opiniones de los docentes implicados en nuestro estudio y nos interesa conocer cuál es la realidad de esos docentes pero no como un hecho por sí mismo sino pensando en su relación con el análisis de contenido. O, lo que es lo mismo, la relación entre teoría y práctica. Con esto queda en evidencia la dependencia de los instrumentos manejados que debían permitir recoger datos de dos tipos fundamentalmente: OPINIONES y SITUACIONES

«Objetivos».—El cuestionario permite cumplir una serie de objetivos que resultan de una importancia cardinal para nuestro estudio:

1. «Estimar magnitudes absolutas y magnitudes relativas».

2. «Describir una población o, en este caso, subpoblación».

3. «Contrastar hipótesis» bajo la forma de relaciones entre dos o más variables (GHIGLIONE Y MATALON, en ARNAL y otros, 1995, 207).

Objetivo general (Analizar la perspectiva de los docentes acerca de cuestiones que se han analizado y evaluado previamente para poder establecer paralelos o desencuentros, así como nuevas vías ausentes. Se trata de contrastar la visión de los protagonistas de la docencia, con la visión de los protagonistas de la investigación y a partir de ahí diagnosticar una situación. Esta situación, a su vez, nos conducirá a la elaboración y planteamiento de un «estado de la cuestión» que en ningún caso confirmará hipótesis puesto que no partimos de ellas.

Objetivos específicos

1. «Conocer la concepción sobre la educación artística que sirve de parámetro de pensamiento y actuación a los docentes de secundaria de las asignaturas de educación plástica y visual».

1.1. Sobre nociones de la educación artística como disciplina de investigación.

a. Conocimiento teórico de la disciplina, sobre la existencia de las corrientes o paradigmas más importantes, de sus presupuestos más importantes, de sus autores, de sus repercusiones en el mundo del arte y de la educación, etc.

b. Conocimiento de la relación de la disciplina con el conjunto de las humanidades y de las ciencias sociales.

1.2. Sobre el profesor de arte.

1.3. Sobre los contenidos curriculares (nuevos como los mass media).

1.4. Sobre recursos didácticos.

1.5. Sobre su relación con espacios no formales (fuera del aula).

1.6. Sobre su apertura a ciertas investigaciones.

1.7. Sobre las diversas disciplinas y su campo de actuación.

1.8. Sobre su formación.

2. Conocer la concepción de Patrimonio Cultural que sirve de parámetro de pensamiento y actuación a los docentes de secundaria de las asignaturas de plástica.

2.1. General.

2.2. Titularidad.

2.3. Periodos patrimoniales.

2.4. Objetos que lo componen.

2.5. Conocimiento del significado de términos relacionados con la dimensión geográfica del Patrimonio.

2.6. Posibilidad de ser empleado como recurso didáctico.

3. «Conocer la relación entre educación artística y Patrimonio que sirve de parámetro de pensamiento y actuación a los docentes de secundaria de las asignaturas de plástica».

3.1. Tipo de relación que contemplan.

3.2. Valoración de la realidad escolar a ese respecto.

«La muestra».—Hemos optado por estudiar todo el universo propuesto: el cuerpo de profesores de secundaria, del área de Educación Plástica y Visual de todos los institutos públicos de Asturias.

«La aplicación del cuestionario».—En un principio pensamos llevar a cabo una muestra por correo, pero la experiencia de los diversos profesionales y, en especial, la de José Luis San Fabián, nos advirtió de los porcentajes tan reducidos que se obtienen de este modo. Por eso, pensamos que sería mejor emplear el método de la llamada telefónica y la cita concertada; al menos de este modo nos asegurábamos la mayor parte de las citas. Sin embargo, varios institutos de Asturias, situados fuera del círculo central, nos resultaban poco accesibles, por lo que decidimos utilizar el método por correo en estos centros.

V. FASE DE META-ANÁLISIS

Cuando se trata de analizar proyectos artísticos las cosmovisiones, concepciones generales, «filosofías», ontologías, etc. poseen una importancia capital. No menor que en otras disciplinas, pero sí mucho más consciente. El arte de un momento histórico resulta ser, ejemplificando, una muestra de su ADN, algo así como una pequeña secuencia genética que contiene todos y cada uno de los genes que configuran el fenotipo o apariencia física de ese momento. Cada gen sería en este caso una concepción, una idea, una teoría, una tendencia. Ahora

bien, siguiendo con esta metáfora, los genes pueden combinarse de muy diversas maneras y dar lugar a muchos fenotipos o manifestaciones físicas de esa combinación genética. Precisamente por esto, en arte el fenotipo vendría a ser cada propuesta artística particular. El problema surge cuando, como ocurre en las dos últimas décadas, las combinaciones genéticas se disparan, suceden mutaciones e incluso cabe la posibilidad de controlar la secuencia deseada. Es en este contexto donde el artista tiene la absoluta necesidad de acotar y especificar todos y cada uno de esos genes. Si no lo hiciera así acabaría por verse sumido en la indiferencia. La situación se agrava más aun con el movimiento postmoderno, donde el pasado y el presente, a diferencia de lo que ocurría con la modernidad, ya no son rivales; no existe esa angustia continua de innovar, esa ansia permanente de originalidad, etc. Este juego desemboca en un gran océano de lo que GUIDION denominaría «Presente Eterno» (1979). Un divagar que siente que todo es posible, que no cree en utopías vanguardistas, que piensa que ya se ha hecho todo lo que podía hacerse y que tan sólo queda la inevitable repetición.

Volviendo al proyecto que nos ocupa, hemos articulado este análisis meta-teórico en tres secciones que se suceden de mayor a menor abstracción: análisis meta-teórico, análisis teórico y análisis técnico. Se trata de ir situando nuestra investigación en los paradigmas, presupuestos, teorías, etc. que la comunidad científica puede comprender. O, dicho de otro modo, pretendemos ajustar nuestra investigación a los parámetros generalmente compartidos.

La investigación, atendiendo a su marcado carácter interdisciplinar, posee una dimensión eminentemente educativa ya que su campo de acción y de actuación es la pedagogía, en este caso del arte. Lógicamente, tanto la metodología, como la ontología de referencia serán las propias del campo educativo. Así pues, no parece apropiado ocuparnos de este análisis en un congreso de Historia del Arte. Efectuaremos, a modo de guía, un breve recorrido por los puntos más importantes abordados en el análisis meta-teórico.

Dentro del «análisis de los aspectos meta-teóricos» nos hemos ocupado de los aspectos coligados con la investigación educativa, efectuando sucesivas paradas por el Pensamiento Ilustrado, por la ideología Social-Liberal, por el Neo-liberalismo y

especialmente por la Postmodernidad en tanto que elemento globalizador. Así, nos hemos ocupado de la relación entre la postmodernidad y el arte, la postmodernidad y la educación y muy especialmente, entre la postmodernidad y la educación artística. En un segundo «análisis de los aspectos teóricos» hemos hecho especial hincapié en los procesos de enseñanza-aprendizaje atendiendo a la educación como elemento de interiorización socio-cultural, a la pedagogía social, a la sociología del arte, a la teoría de la Gestalt y a visiones metodológicas mediacionales. Finalmente, en el «análisis de los aspectos técnicos» hemos abordado las tradiciones en la formación docente, esencialmente las que proponen la Autoexpresión Creativa, la D.B.A.E y la más reciente Educación en la Cultura Visual. Por otra parte, y dentro de las tradiciones en la investigación curricular, nos hemos situado dentro de una perspectiva humanística-interpretativa.

VI. FASE DE REDACCIÓN Y COMUNICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

La actividad investigadora, para poder formar parte de la comunidad científica, debe ser conocida por esa comunidad y, naturalmente, para poder ser conocida debe ser comunicada. De cómo se lleve a cabo el proceso de comunicación dependerá cómo sea recibida y percibida esa investigación. Hemos empleado para este propósito, diversos soportes de comunicación: escrito, oral, informático y audiovisual.

«El Escrito».—Además de *informar*, todo escrito relacionado con la Investigación tiene como objetivos *analizar* los ámbitos meta-teórico, teórico y técnico del proyecto, *evaluar* el trabajo realizado y «reflexionar» sobre aspectos como la labor investigadora, sus posibilidades y otras cuestiones de gran interés. Una vez las ideas pasan del terreno especulativo al terreno escrito y se materializan, muchas de ellas toman cuerpo y adquieren claridad. Es preciso, pues, no menospreciar la labor reflexiva derivada de la realización de este tipo de escritos. Resumiendo, tenemos cuatro intereses primarios en la elaboración del escrito de la Investigación: analizar, reflexionar, evaluar y, finalmente, informar.

Nuestro trabajo de Investigación, «formalmente», se ha estructurado por capítulos y, dentro de

cada capítulo, por diversos epígrafes con sus correspondientes apartados. El orden de los capítulos está relacionado con cuatro grandes bloques de contenido:

PRESENTACIÓN (Introducción; MARCO TEÓRICO (Capítulos 1 y 2; INVESTIGACIÓN EXPERIMENTAL (Capítulos 3, 4 y 5; CONCLUSIONES (Capítulo 6).

Respecto al «contenido», el escrito ha abordado todos los pasos previos al proceso de investigación, el proceso en sí, y las reflexiones posteriores. O, si se quiere, podemos entender el antes, el durante y el después, como un proceso de investigación total. Este proceso ha sido abordado indagando en tres cuestiones fundamentales: cómo se ha hecho, por qué se ha hecho y para qué se ha hecho. Presentamos a continuación un índice de los diferentes capítulos: INTRODUCCIÓN, CAPÍTULO 1: GENEALOGÍA PEDAGÓGICA; CAPÍTULO 2: NÚCLEOS TEÓRICOS DE LA INVESTIGACIÓN; CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN; CAPÍTULO 4: ANÁLISIS Y PRESENTACIÓN DE LOS DATOS; CAPÍTULO 5: ELABORACIÓN DE DATOS; CAPÍTULO 6: DEFINIENDO UNA SITUACIÓN PROBLEMÁTICA.

«Comunicación oral».—La comunicación oral de la investigación hace referencia fundamentalmente a la presentación de la misma ante el tribunal, aunque es preciso mencionar otras situaciones, llamémoslas no oficiales, en las que esta comunicación oral también se ha llevado a cabo. Nos referimos a comunicaciones en congresos, a entrevistas con profesionales de la investigación o con profesionales de la enseñanza secundaria, e incluso con diversas personas interesadas en este trabajo de investigación. No es realmente pertinente desarrollar en este apartado este tipo de situaciones, pero sí es interesante destacar que se trata de situaciones «ensayo» o, si se quiere, situaciones «de prueba» en las que se ejercitan y se miden cuestiones como la facilidad expositiva, con miras, en este caso, a una exposición definitiva ante un tribunal experto. La exposición oral es algo que puede ejercitarse y, lógicamente, es preciso conocer cuál es nuestro punto de partida para plantearnos un punto de llegada y, si es preciso, entrenarnos para alcanzarlo. De cómo se exponga oralmente una exposición se pueden deducir, entre otras, cuestiones como el grado de madurez de la investigación, el grado de implica-

ción del investigador con la temática, el grado de motivación o la capacidad de superación del investigador, entre otras.

«Soporte Informático».—La informática ha sido empleada en nuestra investigación a varios niveles: como instrumento de trabajo, como fuente bibliográfica y como soporte documental. La fase de la búsqueda bibliográfica ha sido realizada en soporte CD-rom regrabable, de tal manera que ha actuado no sólo como almacén de información, sino también como organizador de esta información y como elemento de consulta.

«El soporte audiovisual».—La lógica interna de nuestro discurso cobra parte de su presencia en el empleo del audiovisual y lo hace a dos niveles:

a. Como instrumento procesual:

— Recogida de datos (entrevistas, grabaciones del Patrimonio en sus distintos aspectos, grabaciones de la reacción de las personas ante el Patrimonio, etc.).

— Análisis de datos (ediciones en vídeo, trabajando con la información recogida anteriormente).

— Elaboración de información (se emplea en este caso para ilustrar ideas, conceptos, teorías,... persiguiendo un carácter más didáctico e ilustrativo en la información).

b. Como medio de creación artística. Es decir, lo consideramos como una manifestación artística del siglo XX y, por lo tanto, como objeto de arte patrimonial dentro de esta categoría.

VII. LA EVALUACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Tal y como apunta HOUSE (1994, 17), en los últimos veinte años la evaluación se ha convertido en una actividad importante, sobre todo con el surgimiento de los programas de bienestar a gran escala. Es absolutamente determinante la concepción de la evaluación que se tenga, puesto que de ella dependerá la evaluación que se haga. El método, los objetivos, los criterios, las funciones, el proceso, etc. Todo ello configura una perspectiva de partida y, consecuentemente, de llegada. Porque, si en

algo existe consenso, es en la afirmación de que la evaluación es un proceso. Y por proceso se entiende un acto con diferentes momentos, transformaciones y, en definitiva, evolución. En este sentido, NEVO sugiere diez dimensiones que representan los diez grandes temas abordados por los expertos en sus intentos de conceptualizar el significado de la evaluación (1997, 20-21). Son dimensiones que, si se traducen en preguntas, clarifican el significado y sentido de la evaluación de que se trate: La definición de evaluación, los objetos de la evaluación, los tipos de información, los criterios de evaluación, las funciones de la evaluación, los clientes y audiencia a las que va destinada la evaluación, el proceso de la evaluación, los métodos de investigación, los tipos de evaluadores y, finalmente, los estándares de evaluación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARNAL AGUSTÍN, J.; DEL RINCÓN IGEA, D.; LATORRE, A.; SANS, A. *Técnicas de investigación en Ciencias Sociales*, Madrid, Dykinson, 1995.
- ARNAL, J.; DEL RINCÓN, D.; LATORRE, A. *Investigación Educativa. Fundamentos y metodología*, Barcelona, Labor, 1992.
- BARDIN, L. *El análisis de contenido*, Madrid, Ediciones Akal, 1977.
- COHEN, L.; MANION, L. *Métodos de investigación educativa*, Madrid, La Muralla, 1990.
- COLÁS BRAVO, M.^a P.; BUENDÍA EXIMAN, L. *Investigación Educativa*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1992.
- DENDALUCE, I. *Congreso Mundial Vasco sobre «Aspectos metodológicos de la investigación educativa»*, Madrid, Narcea, 1988.
- FERMAN, G. S. y LEVINE, J. *Investigación en Ciencias Sociales*, México, Limusa, 1979.
- GRAWITZ, M. *Métodos y técnicas de las Ciencias Sociales*. Tomos I y II, México-Barcelona, Editia Mexicana-Editorial Hispano Europea, 1984.
- GUEDION, S. *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza, 1975.
- HOUSE, E. R. *Evaluación, ética y poder*, Madrid, Morata, 1994.
- NEUMANN, E. *Mitos de artista*, Madrid, Tecnos, 1992.
- NEVO, D. *School-based evaluation*, Pergamon, 1995.
- PÉREZ CEBRIAN, F. *La planificación de la encuesta social*, Barcelona, Gráficas Litos, 1987.
- TRAVÉS GONZÁLEZ, G. *La investigación en Didáctica de las Ciencias Sociales. Perspectivas y aportaciones desde la Enseñanza y el aprendizaje de las nociones económicas*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1998.

La xilografía en Mallorca: la imprenta Guasp

MIQUELA FORTEZA OLIVER

CONTENIDOS

Mallorca dispone de dos grandes fondos o colecciones de matrices xilográficas, por una parte, la colección Guasp, propiedad de los hermanos Ferrá-Capllonch, que cuenta con unas 1584 piezas que actualmente están depositadas en la Celda Municipal de la Cartuja de Valldemosa; y por otra, la colección Arrom, compuesta por otras 400 que se hallan en el Museu de Mallorca, propiedad del Govern Balear. Esta impresionante riqueza xilográfica es uno de los tesoros patrimoniales más representativos de la tradición histórico-artística mallorquina. De hecho, su desconocimiento provoca importantes lagunas y grandes limitaciones a cualquier estudio que se quiera emprender sobre las artes figurativas en general o sobre el repertorio iconográfico en particular. Desde sus inicios, las estampas han sido un medio esencial de transmisión de modelos iconográficos y estilísticos, es decir, han servido de referencia y de inspiración para la creación de todo tipo de obras artísticas. No hay que olvidar su carácter interdisciplinar lo que las convierte en parte imprescindible de la historia de la cultura.

Gabriel Guasp hacia 1579¹ funda en Palma la

dinastía de impresores más antigua de Europa (h.1579-1958). La vinculación de la familia Guasp al mismo negocio durante casi cuatro siglos, sin interrupción, constituye un caso insólito en Europa y posiblemente en el mundo. El entusiasmo con que sus miembros se aferraron al arte de imprimir ha posibilitado el que en la actualidad podamos disfrutar no sólo de la primitiva prensa, probablemente de la primera mitad del siglo XVII² y casi con seguridad la única que se conserva de esta época en Europa, con la del impresor Plantín³; sino también de verdaderas joyas del arte tipográfico, estimables por la cantidad y la calidad de las matrices xilográficas conservadas.

La colección de xilografías está integrada por piezas de distinta época y realizadas por distintos artífices e incluso por diferentes imprentas, ello debido a que, en distintos momentos de su historia, la imprenta de los Guasp se ha ido anexionando o se ha quedado con el material de otras imprentas mallorquinas. En líneas generales se puede decir que las 1584 xilografías que conforman la colección Guasp abarcan el largo período que va del

¹ Josep Amengual, a diferencia de los más importantes estudiosos del tema, sostiene que hay que adelantar tres o cuatro años la actividad de Gabriel Guasp como impresor ya que existe una instancia de 5 de marzo de 1576 dirigida a los jurados de la Universidad por la que pide exclusiva durante seis años para editar la

Doctrina Cristiana del Padre Ledesma. AMENGUAL J. «Els catecismes dels jesuïtes a Mallorca (Inicis de la Impremta Guasp, 5 març 1576)», *Estudis Balearics*, 29/30 (1988), págs. 73-74.

² Es difícil datar con exactitud la prensa de Guasp, sin embargo, se viene aceptando la fecha —«año 1622»— que se lee en la barra transversal que corona el maderamen donde se acciona el tórculo.

³ Se encuentra en el Museo Plantín Moretus de Amberes.

siglo XVI⁴ al XIX, y abordan una considerable selección de temáticas y tipologías lo que la convierte, como ya se ha apuntado anteriormente, en un fondo documental y artístico inapreciable para el patrimonio histórico de Mallorca.

Si bien la parte más cuantiosa de la colección está constituida por imágenes religiosas, principalmente representaciones de las advocaciones mallorquinas más populares; no escasean imágenes profanas de toda índole —elementos tipográficos, heráldica, cartografía, estampas lúdicas, etc.— de gran interés para diferentes disciplinas.

La primera vez que se dió a conocer la colección xilográfica de los Guasp fue en 1895 gracias a la labor de Estanislao Aguiló quien la consideraba como la colección más importante del mundo⁵. Se reprodujeron moldes de forma un tanto arbitraria que se publicaron en forma de imágenes sueltas en el Boletín de la Arqueológica Luliana que, según don Vicente Furió, costaban dos reales⁶. La obra fue titulada *Col·lecció de Imatges y Xilografies Antiques de la Imprenta de Can Guasp* y en ella se daban a conocer 1440 xilografías, en edición foliada pero sin orden ni clasificación alguna. La segunda edición fue publicada en 1929 por Felipe Guasp y Pou con motivo del 350 aniversario de la imprenta. Esta vez se incluyeron un total de 1555 xilografías que formaron un conjunto de cuatro volúmenes y un apéndice. Curiosamente fue titulada *Col·lecció de 1440 xilografies*, pero ello se debió a que poco antes de su publicación aparecieron otras 115 xilografías que se añadieron a la colección en forma de apéndice. En la tercera edición, que no apareció hasta 1950, se reprodujeron 1584 moldes reunidos en tres tomos por materias, clasificadas por Pedro Sampol y Ripoll. Los dos primeros tomos de esta obra, que lleva por título *Colección de xilografías mallorquinas de la imprenta de*

Guasp fundada en 1579, incluyen la iconografía religiosa⁷ y el tercero las restantes piezas⁸.

Sin querer restar importancia a estas tres estimables ediciones, por otra parte escasísimas y de casi imposible adquisición e incluso de difícil consulta sobre todo las dos primeras, hay que aclarar que se limitan a ser una especie de muestrario de las imágenes xilográficas de la colección, pero sin ningún dato ni comentario adicional que nos permita un conocimiento pormenorizado de las imágenes. Únicamente en la tercera edición, como ya se ha señalado, las xilografías están enumeradas y clasificadas por temas generales. Además, se da el caso que de la misma forma que cada nueva edición nos da a conocer nuevas xilografías, hay algunas que aparecen en la primera edición y que por contra en las otras ediciones no figuran.

Por otro lado hay que tener en cuenta que la imprenta Guasp después de su desaparición en 1958 estuvo sometida a importantes trasiegos. En mayo de este mismo año la prensa y las xilografías fueron adquiridas por un anticuario, Claudio Perdiguero, quien las llevó a Madrid y negoció su reventa a un señor americano. La colección estuvo tan solo un año en Madrid. Por fortuna, finalmente dicha compra no se llevó a cabo, ya que mientras se realizaban las negociaciones intervino la señora Micaela Ferrer, que la compró y la trajo de nuevo a Mallorca, donde fue instalada y expuesta durante un espacio corto de tiempo en los corredores del claustro de la Catedral de Palma⁹.

Sin embargo, al no poder pagar la señora Ferrer la póliza de dos millones de pesetas que había solicitado al Banco de Santander para realizar dicha compra, un año justo después del regreso de la colección, el banco en cuestión embargó la prensa y las xilografías que fueron consignadas en el sótano de la sucursal.

Poco después, y tras conocerse la noticia, se formó un «Patronato de la prensa y xilografías de la

⁴ Al fundarse la imprenta en 1579 probablemente se aprovecharon matrices xilográficas de época anterior procedentes de otras imprentas, por lo que es posible que algunos de los tacos conservados sean anteriores a dicha fecha.

⁵ Vicente Furió cuenta que Aguiló iba a la imprenta Guasp y «con gran cariño iba limiando y sancando de sus grietas, con gran paciencia, el polvo y la tinta reseca». FURIÓ V, *Images xilografiques mallorquines*. Imprenta d'en Guasp. Palma de Mallorca, 1928. págs. 17-18.

⁶ FURIÓ, V. *op. cit.*, pág. 18.

⁷ El primer tomo contiene las xilografías que van de la 1 a la 439, las cuales incluyen iconografía trinitaria, cristológica y mariana; y el segundo de la xilografía 440 a la 792 que hacen referencia a los santos más representativos de la Isla.

⁸ El tercer tomo incluye de la xilografía 793 a la 1584 clasificadas por temas.

⁹ Para dicha exposición incluso se publicó un folleto: *MU-SEO Prensa y xilografías Mallorca* (1959).

Antigua Imprenta Guasp» presidido por Bartolomé Romaguera Prats, con Antonio Estelrich como secretario, y Gerardo María Thomas, Joaquín Maroto, Bruno Morey y Manuel de la Portilla como vocales. Dicho Patronato solicitó instalar la prensa y las xilografías de los Guasp en la Cartuja de Valldemosa, concretamente en la celda municipal sita en el claustro de la Cartuja donde se halla actualmente. Además pretendía participar en el *ticket* conjunto de los museos, cobrando un porcentaje mayor que el percibido por los museos Chopin y George Sand, base de las visitas de la Cartuja. Como consecuencia, el Ayuntamiento se negó a la petición del Patronato el cual no obtuvo dinero para la compra de la imprenta. Además, las agencias de viajes también estuvieron en contra de este porcentaje ya que consideraban que la visita contaba ya con exceso de museos.

El señor Tomás Capllonch, de común acuerdo con el Ayuntamiento y demás personalidades del municipio, subrogó la póliza de crédito que había suscrito Micalé Ferrer, con lo que se le otorgó un contrato de compraventa a su favor el 7 de abril de 1960. Una vez adquirida la colección, el Ayuntamiento de Valldemosa cedió la sala para el depósito de las xilografías y la prensa y el señor Capllonch les concedió una opción de compra durante un año. Cumplido el plazo, y por petición del mismo Ayuntamiento que no disponía de una situación económica favorable que posibilitara la compra, el abogado se quedó definitivamente con la imprenta. El precio de compra fue de dos millones ochocientas mil pesetas¹⁰.

Tomás Capllonch manifestó al diario *Baleares* de 11 de octubre de 1981 que había contraído el compromiso con el Ayuntamiento de Valldemosa de no retirar la imprenta hasta el año 1983, sin embargo, declaró en esta misma entrevista que no le entusiasmaba dicha ubicación y que era partidario de un museo vivo, donde varios días a la semana los visitantes pudieran ver funcionar la prensa. Asimismo aseguró que el apreciable material gráfico no saldría de Mallorca bajo ningún pretexto. En la actualidad la colección Guasp continúa emplazada en este mismo lugar.

Como consecuencia de estas manifestadas vicisitudes que ha sufrido la colección después de la desaparición de la imprenta en 1958, ocho años después de la aparición de la última edición antes anunciada, se da el caso de que algunas matrices han desaparecido y otras se encuentran en mal estado, siendo imprescindible la realización de un inventario y una catalogación detallados, ya que se puede afirmar, sin pecar de exageración, que se trata de un caso excepcional en la historia de la imprenta y de la xilografía que merece y necesita ser estudiado en profundidad para su mejor conocimiento y divulgación.

Por lo que respecta a las 400 matrices xilográficas que conforman la colección Arrom, hay que señalar que fueron adquiridas por el Museu Mallorca en 1992. Las piezas procedían de la desaparecida imprenta Mir, uno de cuyos operarios, Lorenzo Morlá Muntaner, se quedó con el material xilográfico una vez disuelta aquella. Fue precisamente el sobrino del señor Morlá, don Jaime Arrom Morlá, quien se las vendió al Museo, de aquí el nombre de la colección. Al estar la imprenta Mir ubicada en un local de la calle Cadena, que creemos anteriormente, había sido una de las sedes de la imprenta Guasp se supone que, por motivos no aclarados hasta el momento, las xilografías que conforman la actual colección Arrom debieron quedarse en alguna de las dependencias de la antigua imprenta Guasp, posteriormente ocupada, como ya se ha señalado, por la imprenta Mir.

Es por ello que, al presuponer que dichas matrices fueron en algún momento propiedad de los Guasp y que debieron formar parte de su colección, se incluye su estudio en la presente tesis doctoral. Además, hay que señalar que dichas piezas no han sido reproducidas ni divulgadas conjuntamente en ninguna ocasión, por lo que su estudio y reproducción son especialmente interesante.

OBJETIVOS

En definitiva, el objetivo primordial de la tesis doctoral *Xilografía en Mallorca: la imprenta Guasp* será el estudio y catalogación de las matrices xilográficas que conforman las colecciones Guasp y Arrom. Evidentemente, debido a la importante conexión existente entre xilografía e imprenta, ello traerá consigo nuevas aportaciones para la recons-

¹⁰ CLADERA, M. «Que se quede en Mallorca la colección de xilografías», *Baleares* (11-10-1981), pág. 6.

trucción de la historia de la imprenta Guasp en particular y para el estudio de la imprenta en Mallorca en general.

La elección del título de la tesis se debe a que la imprenta Guasp es el máximo exponente a tener en cuenta a la hora de confeccionar un estudio sobre la xilografía en Mallorca. Si bien, como veremos, muchos de los moldes proceden de otras imprentas, fueron distintos miembros de la familia Guasp los que, en diferentes momentos de su historia, se encargaron de recogerlos y coleccionarlos. Ello ha permitido que en la actualidad Mallorca tenga el privilegio de poseer una muy importante y preciada colección de material gráfico.

PLANIFICACIÓN Y METODOLOGÍA

Para el estudio y catalogación de las matrices xilográficas se contemplarán dos aspectos claramente diferenciados. Por un lado las matrices propiamente dichas y por otro las imágenes o estampas que representan. Ello dará lugar, asimismo, a dos investigaciones distintas.

El estudio de las matrices, en el que se tendrán en cuenta sobre todo aspectos técnicos, requiere realizar el trabajo *in situ*, motivo por el cual deberemos solicitar permiso a las autoridades pertinentes, concretamente, al alcalde de Valldemosa y al director del Museu Mallorca. Ya hemos señalado que Mallorca dispone de dos grandes fondos o colecciones, la colección Guasp, que cuenta con unas 1584 piezas y que actualmente se halla en la Celda Municipal de la Cartuja de Valldemosa; y la colección Arrom, en el Museu de Mallorca, formada por 400 xilografías.

En cuanto al análisis de las imágenes, para las de la colección Guasp, nos será de gran utilidad, como punto de partida, fotocopiar íntegramente la tercera de las ediciones antes enunciadas, *Colección de xilografías mallorquinas de la imprenta de Guasp fundada en 1579*. Ya hemos dicho que en esta publicación se reprodujeron 1584 moldes reunidos en tres tomos clasificados por materias, lo que nos permitirá examinar y estudiar cómodamente los grabados uno a uno. En el caso de las 400 imágenes de la colección Arrom nos será un tanto más difícil, ya que no disponemos de ninguna publicación que las reproduzca íntegramente.

Una vez fotocopias todas las imágenes a estu-

diar, procederemos al vaciado de las fuentes bibliográficas. En la bibliografía específica se incluirán todos los libros y artículos que traten la xilografía y la imprenta en Mallorca desde sus inicios hasta la disolución de la imprenta Guasp en 1958. Obviamente, siempre que éstos tengan relación directa o indirecta con el tema que nos ocupa.

Por lo que se refiere a la bibliografía general, la obra *Bibliografía del Arte Gráfico* realizada por Javier Blas, director de la biblioteca de la Calcografía Nacional, ofrece a los investigadores la posibilidad de disponer inmediatamente de toda la información publicada sobre el tema. Se trata de un instrumento fundamental ya que aporta una completa y pormenorizada relación de todas las obras editadas —libros, folletos, artículos de revista, capítulos de publicaciones monográficas, tesis doctorales y memorias de licenciatura inéditas— desde los primeros tratados técnicos impresos en el siglo XVII hasta 1994, año de la publicación del estudio en cuestión. Asimismo, al estar estructurada la obra por temas generales —Obras de referencia, Técnica, Historia, Imprenta, Estudios temáticos, Tipos específicos de estampas y Catalogación, Coleccionismo y Comercio de estampas— el estudio puede acceder a la información que le interesa de forma rápida y clara¹¹. A nuestro modo de ver, la existencia de esta obra hace innecesaria la inclusión de una bibliografía general voluminosa, por lo que únicamente se relacionarán las obras consultadas.

A continuación elaboraremos lo que comúnmente se llama el «estado de la cuestión», en el que se comentará la bibliografía específica y se dejará constancia de lo que, hasta el momento, se conoce del tema.

Además de las fuentes bibliográficas será necesario consultar las fuentes archivísticas. Se supone que dicha tarea no se realizará sin antes haber examinado detenidamente la bibliografía, la cual nos puede abrir caminos y aportar cuestiones a tener en cuenta en la investigación de archivo. Así, por ejemplo, si advertimos que la mayoría de los miembros de la familia Guasp vivieron y trabajaron en las proximidades de la plaza de Cort y que

¹¹ BLAS, J. *Bibliografía del arte gráfico*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid, 1994.

fueron enterrados en la parroquia de Santa Eulalia, lo más lógico es que inspeccionemos los libros de defunciones de dicha parroquia, que se hallan en el Archivo Diocesano de Mallorca, en los cuales seguramente localizaremos a la mayoría de los miembros de la saga. Estos libros nos pueden aportar datos importantes tales como la fecha de defunción, el nombre de los progenitores y hermanos que habitualmente aparecen como albaceas, si murieron habiendo testado y, si este es el caso, la fecha y en poder de qué notario se halla el testamento. Al conocer el nombre del notario intentaremos localizar el correspondiente protocolo notarial en el Archivo del Reino de Mallorca. Como no es un hecho excepcional que un determinado personaje y su familia tengan un notario de confianza, no está de más revisar los libros de inventarios y los libros de actas ya que pueden contribuir al conocimiento de nuevos datos sobre el personaje en cuestión o sobre algún miembro de su familia. Asimismo, todos estos documentos nos permitirán esclarecer y corroborar algunos aspectos de la historia de la familia Guasp de gran interés para la historia de la xilografía y de la imprenta como la reconstrucción del árbol genealógico, la ubicación de las diferentes sedes de la imprenta y de la librería en el caso de que ambas coexistieran en algún momento, datos referentes a los moldes xilográficos, etc.

Hemos dejado claro que el punto de partida y la parte esencial de la tesis será la catalogación de los moldes xilográficos de las dos grandes colecciones mallorquinas. Para ello confeccionaremos una ficha con la ayuda del programa *FileMaker Pro 4.0* de Macintosh. *FileMaker Pro* es un gestor de bases de datos relacional compuesta por registros, equivalentes a las fichas manuales, que contienen los diferentes campos creados, en los que se introducirá la información. Cada ficha o registro incluirá a grandes rasgos la numeración de la pieza y la reproducción escaneada de la imagen, la localización de la matriz y de la estampa, la datación y los datos técnicos referentes a la matriz, así como la identificación y descripción iconográfica de la estampa o imagen y aspectos estilísticos.

Para cumplimentar algunos de los apartados de la ficha, tales como la localización de la estampa, la datación y la procedencia entre otros, será necesario examinar un amplio muestrario de impresos antiguos. La antigua costumbre de ilustrar y deco-

rar los libros, motivo por lo cual muchos de ellos se convierten en sorprendentes y auténticas obras de arte, hace que sea necesaria su consulta en investigaciones de estas características. De hecho, no será extraño hallar algunas de nuestras xilografías en impresos mallorquines. Para llevar a cabo esta ardua y complicada labor nos será muy útil la relación de obras de la imprenta Guasp, colocadas por estricto orden cronológico, elaborada por Gaspar Sabater¹². Por ello fotocopiamos, encuadernaremos y enumeraremos el listado para, a continuación, consultar una a una todas las publicaciones¹³ con el fin de hallar los grabados.

Ciertamente, es necesario también examinar algunas obras editadas por otras imprentas mallorquinas ya que, como ya señalamos con anterioridad, algunas de las matrices no proceden de la imprenta Guasp sino de otras imprentas. Para ello la obra de Joaquín María Bover, *Biblioteca de Escritores de Baleares* nos será de gran utilidad. Para registrar y tener constancia de las obras que incluyen grabados, fotocopiamos la portada y las páginas que contengan alguna información de utilidad y la o las correspondientes imágenes, con la finalidad de ser archivadas cronológicamente y por imprentas.

Asimismo, los gozos serán otro apartado a tener en cuenta, ya que su consulta nos solucionará algunos aspectos tales como la identificación y la procedencia.

Cuando hayamos examinado las fuentes bibliográficas y archivísticas, y cumplimentado todas las fichas estaremos en condiciones de establecer los capítulos que sean procedentes para la elaboración y desarrollo del estudio.

Finalmente extraeremos las conclusiones. Seguramente, además de las muchas respuestas de carácter local, llegaremos a otras de ámbito nacional e, incluso, internacional. Entre otras cuestiones, sabremos si Mallorca adopta los dictámenes peninsulares y europeos en el campo de la ilustración gráfica. Creemos que dicha investigación deberá ser tenida en cuenta a la hora de confeccionar nuevos

¹² SABATER, G. *La imprenta y las xilografías de los Guasp*. Institut d'Estudis Baleàrics. Palma de Mallorca, 1985, págs. 61-193.

¹³ Incluye un total de 1239 impresos además de la prensa periódica.

y necesarios estudios globales sobre xilografía, en particular, o grabado e imprenta, en general. Estudios en los que Mallorca ocupa, sin lugar a dudas, un lugar preferente, aunque sólo sea por la can-

tidad de matrices xilográficas conservadas de los siglos XVI al XIX; y por la vinculación de una misma saga familiar, los Guasp, al negocio de la imprenta durante casi cuatro siglos.

Situación dieciochesca en la orfebrería cordobesa. Un platero de Córdoba en la basílica de San Juan de Dios en Granada

JOSÉ GALISTEO MARTÍNEZ
MIGUEL CÓRDOBA SALMERÓN

1. INTRODUCCIÓN

Hablar del siglo XVIII en Córdoba, es centrarse en la centuria más productiva que ha podido alcanzar dicha ciudad en todos los niveles —al igual que en otras provincias—; pero, alcanza cotas tan inasibles si nos detenemos dentro del arte de la platería ya que, en él, redundan todas las formas áureas e incólumes que haya podido recibir de manos de plateros tan ilustres¹. Gracias al hallazgo de unos inventarios de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en Granada, podemos hablar del vínculo tan directo que la ciudad de la Alhambra tomará de tan excelsos obradores situándonos, sobre todo, en la primera mitad del Setecientos, años en los que vive nuestro platero, foco cardinal de estas líneas; éste es: Juan Sánchez.

A lo largo de nuestra comunicación, intentaremos esclarecer, analizando los encargos que recibe desde la Orden, la impronta estilística de este simpar platero que aunque, a priori resulte desconocido para el lector, si ahondamos en la trayectoria de este arte en Córdoba, asentimos con rotundidad que estamos ante uno de los principales introductores, en cuanto a formas que pujaban desde el país vecino francés; y, lo más importante, es que será puerta de acceso para llegar hasta los padres del denominado *Siglo de Oro de la platería cordobesa*

como puedan ser Bernabé García de los Reyes, Damián de Castro, entre otros. Asimismo, ofertaremos la problemática que se nos ha ido planteando a la hora de su estudio para que, así, podamos llegar a unas conclusiones afines, desde los parámetros más generales hasta las concepciones de ámbito más particular.

2. BREVE ESBOZO PERSONAL, PROFESIONAL Y CULTURAL DEL PLATERO JUAN SÁNCHEZ

Como citábamos líneas arriba, serán los inventarios, fechados en 1758, los que nos desvelen al platero que estamos tratando. Al no concretarnos más a lo largo de sus páginas, no debíamos adscribir, directa o indirectamente, la paternidad de todas las obras a un maestro determinado; es más: en un visita a la Basílica, pudimos comprobar que no quedaban rastro alguno de toda la relación de piezas que se nos revelan*.

A través de un censo de artífices y comerciantes de mediados del siglo XVIII², se constata la presencia de, al menos, tres plateros de homónimo

* Nuestro agradecimiento más sincero desde estas líneas al Rector de la Basílica Rvdo. P. Fr. Juan José Hernández, O.H., por la amabilidad y afecto que en todo momento nos granjeó.

² FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.^a del Rosario. «Platería cordobesa: un censo de artífices y comerciantes de mediados del siglo XVIII». *Apotheca* (Córdoba), 5 (1985), págs. 9-37. En este trabajo se ofertan a Juan Sánchez (Oficial, 4), Juan Sánchez (Maestro, 6. Comerciante, 1100) y a Juan Sánchez de Nágera (Maestro, 5).

¹ ORTIZ JUÁREZ, Dionisio. «La platería cordobesa en el sig. XVIII». En: *El Barroco en Andalucía*. Córdoba: Universidad / Excma. Diputación Provincial, 1984, págs. 287-296.

nombre. Por deducción en los datos ofrecidos, creemos se trata de D. Juan Sánchez Izquierdo, aprobado en 30 de julio de 1714³.

En cuanto a su corpus biográfico —ampliado gracias a la magnífica labor desarrollada por las profesoras Valverde y Rodríguez—, nace el 6 de octubre de 1687, en la Parroquia de San Pedro, una de las collaciones más neurálgicas para el gremio⁴; se desposó con Leonor María Hurtado Argüelles y Valderrama, el 11 de enero de 1711.

El taller que debió tener fue bastante grueso pues, amén de todos los encargos realizados y producidos, son muchos los pupilos que colaboraron y se nutrieron del quehacer de Sánchez Izquierdo, sobresaliendo los hijos de éste, Juan y Cristóbal Sánchez Soto⁵.

De entre toda la obra que afamó a su obrador destacar, principalmente, el año 1731 donde se da a conocer con el encargo que le hacen las Casas Consistoriales de la capital cordobesa; a éste, le sigue la deuda que le debe cobrar su hermano en Málaga —seguramente deba tener alguna relación con los compromisos creados desde 1730, publicados por Sánchez-Lafuente—⁶. Posteriormente, vendrán los años de prosperidad y desarrollo del citado Juan Sánchez, ocupándose de encargos en los pueblos vecinos de Montalbán, Montemayor, Lucena..., en iglesias de Córdoba (San Pedro, Santiago, Fuensanta...) o hasta en la Iglesia del Salvador en Úbeda (Jaén); asimismo, ejercerá dentro del Gremio, el puesto de Veedor así como componente de la Junta de Comercio y Moneda.

Finalmente, el 2 de febrero de 1753, Sánchez Izquierdo otorgará testamento donde se exponen las partidas de plata que, aún, tenía pendientes de trabajo: entre ellas, se especifican las dedicadas para la Orden de San Juan de Dios y para D. Andrés

Aguayo⁷. Murió, en Córdoba, el 14 de febrero de 1756⁸.

3. ANÁLISIS DOCUMENTAL DEL INVENTARIO

Su génesis arranca de la renovación de piezas que se produce al emplazarlas por las viejas, debido a la consagración de la nueva Basílica, que rendirá sus honores al actual copatrón de Granada: San Juan de Dios⁹. El acontecimiento, tan solemne y magno como lo requería la situación, fue recogido, con todo lujo de detalles en el antológico volumen de Parra y Cote, donde se incluyen los costes que ocasionaron las alhajas y ornamentos que, para dicho soberbio momento, se confeccionaron.

Aunque sobre la platería de la magnífica basílica ya se ocuparon Fernando Martín y Carlos Martínez¹⁰ nosotros volvemos a reanudar la temática debido al olvido imperdonable que sufrió nuestro biografiado platero; el error cometido por estos autores estriba en arrastrar la somera descripción del libro que relata tal acontecer, ya que sólo alaba las proezas que labró y ejecutó el platero jiennense, Miguel de Guzmán, obviando en todo momento, el resto de artistas que trabajó, al igual que éste —aunque en diversas proporciones— para la elevación de tan histórica escena.

Esto, nos llevó a contrastar nuestros inventarios con las páginas del citado libro y sintetizar, por separado, el cometido que cada uno de los artífices realizaron escogiendo, para nuestra comunicación, el trabajo del orfebre cordobés, Juan Sánchez.

Resueltas estas pautas aclaratorias, diremos que Sánchez Izquierdo trabajará para la Orden Hospi-

⁷ VALVERDE CANDIL, Mercedes y RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.^a José. *Platería...*, pág. 188.

⁸ La noticia que nos expone Mercedes Valverde y M.^a José Rodríguez, rebatirá la idea que Ortiz Juárez tenía de la fecha de defunción, debido al descubrimiento de la partida de finados del afamado maestro.

⁹ Archivo de la Diputación Provincial de Granada (A. D. P. Gr.). *Inventario de Alhajas de la iglesia, Sacristía y Camarín de San Juan de Dios*. Libro 7874, 1758-1771, págs. 16r-5r.

¹⁰ MARTÍN, Fernando A. y MARTÍNEZ, Carlos G. *El arte de la platería en San Juan de Dios en Granada*. Granada: Diputación Provincial, 1981, págs. 15-31. En el capítulo dedicado «Sobre las grandes fiestas de la Consagración de la nueva Basílica de San Juan de Dios, de Granada, y de las alhajas que para ello se hicieron», se les escapa la consulta a otro tipo de fuentes más primarias afinándose, en exclusiva, al tomo ya nombrado.

³ ORTIZ JUÁREZ, Dionisio. *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980, pág. 133.

⁴ VALVERDE CANDIL, Mercedes y RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.^a José. *Platería cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Ayuntamiento / Asociación Provincial de plateros, joyeros y relojeros de Córdoba, 1994, pág. 186.

⁵ *Ibidem*, pág. 187.

⁶ SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael. «Plata y plateros cordobeses en Málaga». *Boletín de Arte* (Málaga), 3 (1982), págs. 169-206. Existe una lámpara de plata blanca de esa fecha, para la Iglesia Parroquial de Casarabonela, entre otras piezas.

talara desde 1740 hasta 1757, fecha —ésta última— en la que finalizan sus encargos. Al alimón, se tasaron todos los ornamentos y alhajas de plata que existían, por antaño, en el interior del Convento para disponer de todos estos utensilios, fundidos y reutilizados en las nuevas piezas expuestas en la Basílica¹¹. La suma general de su peso y su valor, realizada por el maestro granadino, Pedro Luis Gamarra y Aguilar, es de 2.748 onzas con 6 adarmes y de 49.388 reales¹², respectivamente.

Cronológicamente, su estancia es bastante fragmentaria: por un lado, se nos presenta en los primeros años del 1740 hasta 1743 y, por otro, desde 1750 hasta 1757, aproximadamente.

Inaugura su presencia el 28 de enero de 1740, con la realización de seis blandones, presentados conjuntamente con otro platero cordobés, coetáneo a su tiempo: Juan Romero¹³; su peso es de «trescientos zinquenta / y nueve onzas y dos adarmes»¹⁴, cuyo importe ascendió a 9.198 reales y 17 maravedís. Digno de mención es la colaboración de este último platero con Sánchez, siendo la única vez que han trabajado juntos en un encargo.

No será ya hasta el 8 de septiembre del año siguiente, cuando aparezcan, de nuevo, sus trabajos para esta Casa, aportando dos atriles «bien burilados con sus / medallas por ambos lados y en el fron- / tis de ellos también, que pesaron 139 onzas / y nueve adarmes de Plata, su ley a la / que balen 2.792 = Del dorado de medallas / y hechuras 943», importando un total de 3.736 reales¹⁵. Por la descripción que nos delata el inventario, se colige que se trata de una tipología muy frecuente en la orfebrería cordobesa del momento, cuyas formas primigenias serán las propagadas hasta fines de la centuria.

Esta primera etapa circunscrita en los primeros años de 1740, se cierran con la contribuciones que

efectúa entre el 13 de septiembre y el 15 de noviembre, del año 1743, respectivamente. En el primer caso, hará seis varas de palio «con di- / ez cañones de á terzia cada uno, que / pesaron trescientas treinta onzas y dos / adarmes de ley a a veinte reales que valen / #6.605 reales = sus hechuras= varas= y rema- / tes de Bronze por vajo y alto, costaron / 1.321 y 26 maravedís que todo compone» sobre unos 7.929 reales y 26 maravedís¹⁶; el segundo de los proyectos, será un Ostiario de plata «que pessó tres / onzas y ocho adarmes de Plata de 20 reales que bale / con hechura ciento»¹⁷.

La gran empresa viene con la entrada del año 1750, cuando por el 14 de agosto, Juan Sánchez expida certificación de la entrega de «una vara para el / estandarte bordado con nueve ca- / ñones de a tercia cada uno y sus boto- / nes; la Cruz y dos remates grandes / para los brazos de donde cuelga dicho / Estandarte. Todo cincelado y que pessó / ciento diez y seis onzas y doze adarmes» cuyo valor fue de 2.942 reales y 17 maravedís¹⁸; asimismo, al encargo se le sumaron dos ciriales «bien burilados, con escudos / de la Orden, en sus Cabezas, y todos / de Plata sin nada de Cobre para / rezevir la Zera que gotea. Tienen se- / is cañones de a terzia cumplida ca- / da uno, con sus nuditos de Plata: pe- / saron (ciento ochenta y nueve onzas) / digo ciento nobenta y ocho onzas y ocho / adarmes» que costaron 4.767 reales¹⁹, y también seis ramos «de Plata de / una Cara, vien sincelados, con bari- / edad de flores, y sus pies de lo mis- / mo que pesaron Zinquenta y Zin- / co onzas y quatro adarmes su ley de diez / y ocho reales y valen 990 y de sus hechu- / ras», dando un total de 1.353 reales de vellón²⁰.

Con la presentación de dos incensarios con sus correspondientes navetas, el 2 de octubre de 1750, sería el último trabajo que culminaría un año de intensa labor para el Convento de la Orden Hospitalaria, presentando certificación que ascendía 2.326 reales. Por establecer un símil hipotético, valga como ejemplo la naveta que arregla para la

¹¹ El inventario lo ordena hacer el Rvdo. P. Fr. Alonso de Jesús y Ortega, fechado en 22 de abril de 1758. Para más detalle, vid. A. D. P. Gr. *Inventario de Alhajas...*, Libro 7874 págs. 16r – 19r.

¹² *Ibidem*, pág. 19r.

¹³ Según Ortiz, será admitido en 21 de junio de 1716, presentado al examen un remate de plata de unas andas. Para más información sobre su marca, véase: ORTIZ JUÁREZ, Dionisio. *Punzones...*, pág. 130.

¹⁴ A. D. P. Gr. *Inventario de Alhajas...* pág. 19r.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 20v.

¹⁶ *Ibid*, pág. 21r.

¹⁷ *Ibid*, pág. 24v.

¹⁸ *Ibid*, págs. 21r – 21v.

¹⁹ *Ibid*, pág. 21r.

²⁰ *Ibid*, pág. 21v.

Parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba) en, la cual, se halla su punzón²¹.

A lo largo de 1751 acometerá la ejecución de 4 de las ocho lámparas que cobijará el sacro templo basilical. La primera de todas ellas se presenta, ante los hermanos, en la festividad onomástica de San José (19 de marzo), estando «bien / sinclada, con quatro arbotantes para / mantener el Lamparon dondo [sic] se / pone el vidrio, que también es de plata / con quatro cadenas que penden a la / caveza de la Lampara, la que tiene su / argolla para colgarla, y por bajo su / guarnición de Plata, sin que quede / nada hueco, con su granadino colga- / do; y cada cadena tiene treze esla- / bones anchos y a labor con su letre- / ro que dize haverse hecho de orden / de Nuestro Reverendísimo Padre General para este Convento / de Granada»²². Siguiendo la minuciosa descripción que se hace en el inventario, insistimos en la pervivencia de maneras similares en la producción orfebre en la ciudad de la Mezquita, siendo palpable es el ejemplo que se encuentra situado en la Iglesia Parroquial de Casarabonela, a la que ya hicimos alusión anteriormente, de manos de este autor.

Trabajando en la serie de lámparas, presentará el 12 de noviembre del mismo año la 2.^a, 3.^a y 4.^a lámparas para el cuerpo de la Iglesia «igual en el tamaño / a la antecedente(s) a la misma obra / Arbotantes, Lamparon y Cadenas»²³. Seis días después, hace entrega de seis blandones, idénticos que los fechados en 28 de enero de 1740, realizados en mancomún con Juan Romero que «tienen el escudo de la Orden y están bien burilados / con sus letreros, en que consta ser para / este Convento»²⁴, cuyo importe fue de 6.987 reales y 8 maravedís.

El 7 de diciembre de 1752, finalizará su ansiado encargo de la serie de las ocho lámparas, colocando la 5.^a, 6.^a, 7.^a y 8.^a. El total del conjunto fue de 62.383 reales y 35 maravedís²⁵.

A partir de esta producción, las diligencias que se cursan sobre este platero son muchísimo más remisas; efectivamente, son años en los que ya había otorgado testamento y su obrador queda en manos de hijos y discípulos. No obstante, existe una incógnita que no llega a desvelarse del todo en su testamento: se trata de las partidas de plata que tiene otorgadas a la Orden de San Juan de Dios. Puede ser que estemos ante un caso inconcluso: bien, que a raíz de su muerte o imposibilidad física, se le retire todo el material y confiárselo a otro artífice o bien que, el resto del encargo, lo finalice el taller al que ha quedado encomendado, hereditariamente hablando.

Sin poder afirmar ni lo uno ni lo otro, lo que sí sabemos son las obras fechadas el 5 de junio de 1754 y el 15 de noviembre de 1757, respectivamente. Se trata, en primer lugar, de 2 candeleros, de pie redondo «de media vara de alto, / pie redondo, bien cincelados, con sus le- / treros, que pesaron quarenta y seis onzas / y catorce adarmes de Plata de Ley», situados en el Tabernáculo del Camarín y que costaron 1.063 reales y 25 maravedís²⁶. Lo último por hacer, serán los dos relicarios, ubicados en el Camarín, «con Pie medianitos» que ascendieron a 550 reales. Estos relicarios, en el Inventario, constan como entregados por el propio Juan Sánchez, según la Carta de Certificación; pensamos, que al ser algo ya contratado previamente con el propio artista, los familiares lo cobrasen manteniendo el nombre del titular del obrador²⁷ ya que, éste, había fallecido un año antes.

En suma, esta es la catalogación que podemos ofrecer de las obras que realizó para la Consagración de la Basílica. Sin embargo, quedan dos arañas²⁸ que, a pesar de estar inventariadas y adscritas al propio maestro, no han quedado dentro del ajuste temporal que ofrecemos.

²¹ NIETO CUMPLIDO, Manuel y MORENO CUADRO, Fernando. *Eucarística Cordubensis*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1993, pág. 56.

²² A. D. P. Gr. *Libro de Alhajas...*, pág. 22.

²³ *Ibidem*, pág. 22r-22v.

²⁴ *Ibidem*, pág. 19v.

²⁵ El coste individual de cada lámpara fue el siguiente:

1.^a: 7.726 rls.

2.^a: 7.557 rls. y 15 mrs.

3.^a: 7.512 rls. y 12 mrs.

4.^a: 7.596 rls. y 8 mrs.

5.^a: 8.065 rls.

6.^a: 8.062 rls. y 10 mrs.

7.^a: 7.928 rls. y 28 mrs.

8.^a: 7.935 rls. y 9 mrs.

²⁶ A. D. P. Gr. *Libro de Alhajas...*, pág. 20r.

²⁷ *Ibidem*, pág. 25r.

²⁸ *Ibidem*, pág. 24r.

4. CONCLUSIÓN

En estas exiguas y parvas líneas queremos dar a conocer, además de la aportación cualitativa y artística que la platería cordobesa supuso para la Basílica y la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios reconocer, en su justa medida, la sugestiva labor de extensión y creatividad que artistas de la talla como la de Juan Sánchez Izquierdo supuso para el

campo de la orfebrería, sirviendo de piedra angular para sus descendientes, príncipes creativos del cincelado y el repujado, pero con raíces que hacen retornar y beber de odres viejos como los que emanaban de este insigne platero.

Dejamos nuestro estudio iniciado para proseguirlo, en la medida de lo posible apuntando, desde este momento, hacia cotas más elevadas que se preocupen por estos fieles vigías de la plata y el oro.

Martín Chambi Jiménez ¿un milagro en la fotografía peruana?

ANDRÉS GARAY ALBÚJAR

En calidad de peruano, fotógrafo y con formación académica en periodismo y comunicación, he abordado la exploración sobre un tema relacionado con la historia de la fotografía: el estudio de la vida y obra del fotógrafo cusqueño Martín Chambi. Para llevar por camino firme mi trabajo he seguido las metodologías científicas de Historia del Arte que encontré en la Universidad de Navarra, en cuya Facultad de Comunicación estoy cursando el doctorado. Las investigaciones que se desarrollan en torno al Legado Ortiz-Echagüe de esta Universidad están siendo también una escuela metodológica muy valiosa. Con lo cual esta presentación puede interesar tanto para los de la sección IV relacionada con temas iberoamericanos, como para los que participan en la de revisión histórica del arte del siglo XX.

Martín Chambi (1891-1973) es internacionalmente considerado en la historia de la fotografía por su trabajo fotográfico que hizo en mayor medida en Cusco durante el periodo que comprende de 1920 hasta 1960. El propio Chambi se interesó por divulgar su fotografía no sólo satisfaciendo a la compleja clientela cusqueña, sino también a través de exposiciones en Perú y Chile, que le permitieron, ya entonces, gozar de amplio reconocimiento por parte de la crítica peruana e internacional.

Después de su muerte, la divulgación de sus imágenes ha desbordado las fronteras de la región latinoamericana. Ciudades como Nueva York (MOMA), Madrid, Tokio, Roma, Londres, Helsinki y París, han abierto sus principales museos y galerías para

dar cabida a las fotografías de Chambi¹. Por tanto, al hablar de Chambi hablamos de un fotógrafo muy conocido y con una vasta bibliografía detrás; sin embargo, pienso que no es un tema cerrado, ni mucho menos estudiado con rigor.

Con el objetivo de ahondar en la vida y obra de Chambi, permanecí en la ciudad de Cusco durante cinco meses (julio-noviembre de 1999) realizando el trabajo de campo pertinente. Allí trabajé en dos frentes, uno dedicado a la recopilación bibliográfica; y otro a la catalogación y clasificación de negativos, labor cuyo éxito se debe en gran medida a las amplias facilidades de acceso a los archivos que me garantizó la familia del fotógrafo, que actualmente son propietarios de la colección².

¹ Para mayor información sobre la exposición de fotografías de Chambi en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, ver: CASTRO, Fernando. *Martín Chambi, de Coasa al MOMA*. Centro de Estudios de Investigación de la Fotografía, Jaime Campodónico Editor, Lima, 1989. La exposición en Nueva York se llevó a cabo gracias a la labor de catalogación y clasificación de las placas de cristal del Archivo Chambi realizada por Víctor Chambi (hijo del fotógrafo) y Edward Ranney entre 1976 y 1977.

² En la actualidad el Archivo Chambi se encuentra en Cusco bajo la custodia de Julia Chambi López, una de las hijas del fotógrafo. Colabora en la conservación de la colección Teo Allán Chambi (nieto). Gracias a ellos pude, por un lado, estudiar directamente los negativos que dan sustento a la tesis; y por otro, disponer de las imágenes que ilustran mi investigación. Quiero destacar que los descendientes directos de Chambi, tanto los de Cusco como los que viven en Lima (Peruska Chambi, Iyari Chambi y María Elena Mellado de Chambi), están trabajando en la creación de la fundación Chambi, con la finalidad de garantizar la buena conservación que merece el legado.

En cuanto al acopio de información, en Cusco tuve también ingreso sin restricción a valiosas fuentes bibliográficas en bancos de datos, como el de la Biblioteca Municipal, el del Centro de Estudios Andinos Bartolomé de Las Casas, a viejas e inexploradas hemerotecas privadas y a entrevistas personales. De este modo, he podido completar el cuerpo bibliográfico generado en torno a la trayectoria fotográfica de Chambi, lo que me da pie a confrontar las inciertas ediciones publicadas tanto en Latinoamérica como Estados Unidos y Europa. Por esta causa estoy sacando conclusiones lo suficientemente importantes como para justificar haber dedicado mi tesis doctoral a la revisión de la obra de Chambi y el estudio del adecuado contexto sociocultural que la inspiró.

Una muestra clarísima de los numerosos descuidos bibliográficos que he podido identificar se relaciona con las primeras fotografías realizadas en Machu Picchu. A Martín Chambi se le ha imputado ser el primero en haber hecho fotografías en ese lugar. Sin embargo, he podido descubrir que Machu Picchu ya había sido fotografiado con anterioridad a Chambi. Primero en 1911, por medio de la mirada objetiva y científica del norteamericano Hiram Bingham en el momento que hallaba el milenario recinto pétreo ³. En segundo lugar, por el fotógrafo aficionado Luis Ochoa en la expedición cusqueñista de 1912 ⁴. Y por último, por los posibles turistas a los que la *Guía General del Sur* de 1921 recomendaba llevar una Kodak en el viaje a la ciudadela ⁵. De todos modos, pienso que para ver a Machu Picchu desde una perspectiva estética tendremos que esperar a la llegada de Chambi y de su original sensibilidad fotográfica puesta en acción a fines de los años 20, asuntos que estarán concluidos en nuestro trabajo final.

Respecto a la labor de catalogación y revisión de los negativos que hice en el archivo Chambi, debo indicar lo siguiente. Uno de los propósitos del trabajo fue terminar de ordenar y catalogar la porción de negativos en formato flexible de 120 (6x6, 6x9) y 35 mm. que Martín Chambi hizo en los últimos años de su vida. El estudio técnico y formal de estos negativos flexibles tienen carácter inédito en la historia de la fotografía cusqueña, por lo que pienso supone una de las más interesantes aportaciones de la tesis. Además, gracias al libre acceso al archivo Chambi, pude revisar la mayor parte de las 16.000 placas de cristal que estaban ya catalogadas, completando el examen de los clichés que contiene la colección.

Con esta información total, estoy analizando en mi tesis los contenidos de las imágenes de Chambi para tratar de llegar a conclusiones más certeras sobre su práctica fotográfica. Esta oportunidad es especialmente valiosa porque permite arrojar luces sobre la temática de sus fotografías, desde una perspectiva científica. Ya que, desde los primeros escritos referentes a su obra, se ha caracterizado a Chambi indistintamente como radical indigenista, como un creador ingenuo o intuitivo, como pictorialista y también como documentalista ⁶.

En general, pienso que la mayoría de los textos escritos sobre el tema en cuestión se han llevado a cabo por medio de investigaciones que no responden a metodologías rigurosas, lo que ha generado atribuciones incorrectas y serias controversias. La razón de esto quizá esté, por un lado, en que estas publicaciones se han realizado con fines divulgativos, en relación con exposiciones y otros eventos puntuales; y por otro lado, a la poca facilidad (o parcial interés) de acceso a las fuentes, ya que la mayoría está localizada en escenarios geográficos lejanos y difíciles, como es el caso de los fotógrafos cusqueños.

Por consiguiente, como estoy descubriendo en

³ Cfr. POOLE, Deborah. «Fotografía, Fantasía y Modernidad». pág. 114. En revista *Márgenes*, año IV, núm. 8, Lima diciembre de 1991.

⁴ Cfr. COSIO, José Gabriel. «Una Excursión a Machupicho. Ciudad Antigua». pág. 16. En *Revista Universitaria*. Órgano de la Universidad del Cusco, año I, número 2, setiembre, 1912.

⁵ Cfr. *Guía General del Sur del Perú*. pág. 9. Edición extraordinaria para el centenario de la Independencia del Perú (28 de julio de 1821). Propiedad Literaria reservada a la Sociedad de Propaganda del Sur del Perú, Librería Imprenta H.G. Rozas, Cusco, 1921.

⁶ Cfr. MAJLUF-VILLACORTA. *Documentos: Tres décadas de fotografía en el Perú, 1960-1990*, pág. 16. Museo de Arte de Lima, Lima, 1997. Para mayor información véase también: FUERTES MEDINA, Aurelia. *Reflejos de medio siglo. Imágenes Fotográficas Andinas 1900/1950*. LOM Ediciones Ltda. y Fotoreca Andina del Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas (Cusco), Santiago de Chile, 1994.

mi investigación, Martín Chambi no es un milagro en la fotografía peruana, en el sentido de que su obra es incomparable con las de otros fotógrafos contemporáneos, como sostiene algún investigador europeo⁷. La variedad y el nivel de sus retratos profesionales están relacionados directamente a la rica tradición de esta práctica fotográfica que se puso en marcha con la fundación en Lima de grandes salones de fotografía desde mediados del siglo XIX, y que se extendió progresivamente a diferentes ciudades del Perú, como Trujillo, Cajamarca, Arequipa o Cusco⁸.

⁷ BILLETER, Erika. *Canto a la Realidad. Fotografía Latinoamericana, 1890-1993*. Lumweg Editores, Barcelona, Madrid, 1993. Esta autora además de considerar a Chambi como un milagro en la fotografía peruana en el sentido de ser un genio cuya obra es incomparable, le ha atribuido erróneamente ser el primer fotógrafo en introducir la fotografía postal en el Perú. Además, lo considera como el primer fotógrafo que fotografió Machu Picchu, cuando esta ciudad perdida de los Incas ya había sido fotografiada antes que Chambi, como lo vimos anteriormente. Esta misma autora también coloca a Chambi como miembro de 'primera fila' del movimiento ideológico *Indigenista* que floreció en Cusco en la década de los 20, y que participó en las revistas más radicales. En la tesis quedará claramente demostrado que Chambi tuvo una mentalidad mucha más abierta y, como la mayoría de los artistas plásticos de la época (Sabogal, por ejemplo), no tuvo una postura acorde con la ideología predominante del momento. La información publicada por Billeter en 1992 no difiere mucho en relación a su publicación anterior de 1982: *Fotografía Iberoamericana, desde 1860 hasta nuestros días*. Museo de Arte Contemporáneo, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Ediciones El Viso, Madrid, 1982. Quiero destacar que algunos historiadores internacionales han considerado las ediciones de la Billeter como fuentes primarias, puesto que repiten los mismos datos. Véase por ejemplo: WATRISS, Wendy. *Image and Memory. Photography from Latin America, 1866-1994*. University of Texas Press, Published in association with Fotofest, Inc. Houston, Texas 1998. También: LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Martín Chambi, 1920-1950*. Lumweg Editores, S.A., Madrid, 1991. Las irregularidades bibliográficas de estos autores también se puede corroborar en: HEREDIA, Jorge. «Avatares Históricos de la obra del fotógrafo peruano Martín Chambi (1891-1973) y Reseña de dos Monografías Recientes», artículo publicado en la revista: *Hueso Húmero*, Francisco Campodónico Editor y Mosca Azul Editores, núm. 29, Lima, 1993.

⁸ Cfr. PEÑAHERRA, Liliana. «La Fotografía en el Perú». En *Revista del Archivo General de la Nación*. Archivo General de la Nación, núm. 7, Segunda Época, Lima, 1984. De esta investigadora también véase: «Visión de Courret» en la revista *Caretas*, Lima, 23 de marzo de 1987. Para mayor información sobre la historia de la fotografía peruana del siglo XIX ver: MCELROY, Keith. *Early Peruvian Photography. A Critical Case Study*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1993. También: MAJLUF, Natalia. *Registros del Territorio. Las primeras décadas de la fo-*

En este marco fotográfico, la tesis abarca también el estudio de fotógrafos profesionales que impulsaron, con excelente nivel de calidad, la fotografía cusqueña con anterioridad a la llegada de Chambi. Porque desde hace algunos años se habla de un conjunto de fotógrafos, unos cusqueños otros foráneos, que se instalaron en la ciudad de Cusco en las primeras décadas del siglo XX. A estos fotógrafos se les conoce como miembros de la *Escuela Cusqueña de Fotografía*. Sobre este asunto, la investigadora Benavente publicó en 1989 una lista con los nombres de 20 fotógrafos, quienes «con grandes diferencias de recursos técnicos y económicos, participaron de una misma preocupación: trasladar a imágenes duraderas aquello que los rodeaba, yendo más allá del ámbito de la capital cusqueña»⁹.

En la actualidad, sólo se han estudiado, y de manera fragmentaria, algunos de los archivos de estos fotógrafos de la Escuela. En la medida que se intenta recuperar las colecciones, van apareciendo más datos. Pero, por lo general seguimos basándonos en una bibliografía aún repetitiva y en algunos casos imprecisa. Pienso que, si aún encontramos vacíos en la numerosa bibliografía generada por la trayectoria de Chambi, sobre el resto de fotógrafos las carencias documentales son enormes.

De todos modos, como señala Nieto Degregori, para evitar «el triste destino que estaban corriendo las placas de vidrio y negativos de los fotógrafos cusqueños volvía urgente la creación de una institución que se dedicara a conservar y rescatar este valiosísimo material. Fue así como surge en 1988

tografía, 1860-1890. Museo de Arte de Lima, Lima, 1997. Sobre fotógrafos y estudios fotográficos en provincias del interior del Perú, véase: RAVINES, Rodolfo. «La Fotografía en Cajamarca: nota de medio siglo»; artículo publicado en la revista *Boletín de Lima. Revista Científico-Cultural*. Vol. XIV, núm. 79, año 14, Editorial Gráfica Pacific Press, Lima, enero de 1992.

⁹ BENAVENTE, Adelma. «El Pasado en Imágenes. La Escuela de Fotografía Cusqueña». En revista *Sur*, Cusco, abril, 1989. Hay que anotar que algunos de estos fotógrafos tienen un periodo aproximado de actividad en Cusco, desde la segunda y tercera década del siglo XX. Sólo Figueroa Aznar, Chani, Vidal González, Alviña y Horacio Ochoa trabajaron, según esta publicación, a partir de los primeros años del siglo. Chambi empezó a trabajar en Cusco en 1920. De otro lado, la autora menciona a Pablo Macera como el creador de la idea de la Escuela de Fotografía cusqueña. También hay que destacar que la *Guía General del Sur del Perú* 1921 sólo menciona a seis fotógrafos profesionales, cantidad dispar a la sostenida por Benavente.

la Fototeca Andina como parte del Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas de Cusco¹⁰. Efectivamente, en la Fototeca Andina está depositada una pequeña parte de las colecciones de Miguel Chani, de Abraham Guillén, de Jesús Alonso, de Juan Manuel Figueroa Aznar, de David Salas, de Filiberto y Crisanto Cabrera; así como de Fidel Mora, de César Meza, de Pablo Veramendi, de Eulogio Nishiyama, de Gregorio Licuona, Alviña, y de Acevedo. Es evidente que, aun careciendo del necesario marco histórico, la reunión de las obras de estos fotógrafos enriquece sustancialmente la historia de la fotografía cusqueña y peruana. Por esta razón, uno de los propósitos que se planteó la fototeca desde sus inicios fue ofrecer al público una memoria visual de la región del sur del país anterior a 1950, y para ello contaban con miles de imágenes archivadas¹¹.

Asimismo, el Centro de Estudios Bartolomé de las Casas publicó dos catálogos, uno en 1993 y el otro en 1994, en los que se hacía referencia al material recopilado por la Fototeca Andina: foto-óleos, cientos de placas de vidrio y negativos flexibles, así como miles de copias positivas, pertenecientes a la veintena de fotógrafos antes citados. El conjunto de archivos contenía en ese entonces, más de 20.000 imágenes, que lo convierten en un auténtico repertorio fotográfico¹².

Desbordaría las intenciones de este trabajo estudiar a todos estos fotógrafos andinos que Fernando Vivas denominó como un conjunto de «imagi-

neros autodidactas y poco amigos de academicismos, cusqueños que supieron explorar y conjugar las extremas posibilidades del oficio; la gravedad ritual de los temas y el humor del enfoque; la imperturbable seriedad de los retratados y la sutil extravagancia de la ambientación; el interés documental y las arbitrariedades creativas del retoque; el compromiso con la realidad y la pasión por la fotografía»¹³.

Sin embargo, hay que considerar que, como dice Huayhuaca, en la actividad fotográfica cusqueña de los años 20 y 30, la competencia «era fuerte, pues alrededor de una decena de fotógrafos trabaja simultáneamente. Chambi tenía que estar dos veces despierto para salir adelante: su arma contra los fotógrafos simplones, la mayoría, fue su solvencia técnica y su refinamiento; contra los fotógrafos capaces y refinados, como Figueroa Aznar, por ejemplo, que era también un estimable pintor y un empedernido bohemio, fue su profesionalismo responsable y su astucia comercial»¹⁴. Esta afirmación es matizable. En primer lugar, habría que hablar de limitada competencia profesional porque, en el seguimiento que hice en las publicaciones de los años 20 y 30, no encontré avisos publicitarios de otros fotógrafos que no fueran Chambi, González y Nishiyama. De esta forma, la competencia 'fuerte' quedaría reducida a la actividad de tres o cuatro fotógrafos profesionales, por cierto no tan 'simplones' como afirma Huayhuaca.

Sirva por ahora decir que, precisamente la solvencia técnica y el refinamiento de Chambi no es asunto de coincidencias, sino que tiene que ver con una fuerte inspiración en la fotografía de Chani y

¹⁰ NIETO DEGREGORI, Luis. «Fototeca Andina», pág. 30 y sigs. Revista *Somos*, Servicios Especiales de Edición S.A. (SED), Diario *El Comercio*, Año V, No.281, Lima, 1992. El autor señala que la Fototeca Andina ha salvado centenares de placas de vidrio de los fotógrafos cusqueños; indica también que es necesario catalogar las imágenes. En nuestras visitas a la Fototeca Andina en 1999, comprobamos que existe la identificación de los autores y sus respectivas obras, sin embargo, la catalogación cronológica, temática y técnica se encuentra en un estado incipiente.

¹¹ Cfr. URQUIAGA, Víctor. «Escuela Cusquela de Fotografía. Fototeca Andina». En *Instituto de Arte Fotográfico. Catálogo del Mes de la Fotografía*, Lima, septiembre, 1992. Urquiaga resalta la colaboración de los herederos de estos fotógrafos para poner en manos de la Fototeca los pocos negativos que existen.

¹² Cfr. FUERTES MEDINA, Aurelia. *Fototeca Andina. Centro de Estudios Andinos Regionales Andinos Bartolomé de las Casas*, Cusco, junio de 1994. En aquella ocasión, los trabajos de archivo y documentación estuvieron a cargo de José Ignacio Lámbarri y Fernando Pancorbo.

¹³ VIVAS, Fernando. «Miradas sobre el Ande. Lo ritual y lo profano en la vieja Fotografía Cusqueña», pág. 60. Revista *Carretas*, julio 6, Lima, 1992.

¹⁴ HUAYHUACA, José Carlos. *Martín Chambi, Fotógrafo*, pág. 45. Ediciones IFEA, Lima, 1993. Aunque no es competencia de la presente comunicación profundizar en las obras los fotógrafos de la Escuela Cusqueña, sin embargo, pienso que un juicio como el de Huayhuaca podría ir en detrimento de la valoración histórica que la Fototeca Andina pretende dar a los archivos recuperados. En este sentido, más acorde con la realidad me parece el comentario del español Luis de Toledo cuando dice, refiriéndose a este grupo de fotógrafos, que «pocas veces en el mundo se ha dado una concentración de fotógrafos con la calidad de estos autores andinos de la primera mitad de este siglo». (Véase en: *Memoria Visual de los Andes Peruanos. Fotografías de 1900-1959*, pág. 6, Catálogo de la Fundación NatWest, Madrid, 1994).

en la de Figueroa. Por ejemplo, la enorme valoración que se le da a los retratos de estudio (solven- cia técnica según Huayhuaca) de Chambi tiene estrecha relación con los retratos de estos fotógrafos, porque entre ellos también existió, como dice Heredia, «la difundida costumbre de la época de transferir estudios de un fotógrafo a otro»¹⁵.

El punto que nos servirá para enlazar a estos tres fotógrafos es el Estudio Fotográfico que estuvo situado en la Calle Márquez núm. 67, en el centro de la ciudad de Cusco. Esta galería perteneció correlativamente a Chani, a Figueroa y, por último, a Chambi. Analizando específicamente la fotografía de estudio de estos autores tenemos una de las claves fundamentales para comprender el modo con el que retrató nuestro fotógrafo. Por esta razón, en la tesis no estoy examinando a todo el grupo de la *Escuela Cusqueña de Fotografía*, sino que me estoy ciñendo tan sólo a los fotógrafos que tuvieron un nexo muy directo con Chambi, como son los retratistas Miguel Chani y Juan Manuel Figueroa Aznar.

Finalmente, en el caso particular de Chambi, hay que destacar que desde sus años adolescentes hasta el final de su existencia hizo de la fotografía un modo de vida. Vive con ella, vive de ella. Por medio de su sensibilidad plástica y su habilidad comercial, logra un profesionalismo que lo pone en un lugar preferencial de parte de la sociedad

cusqueña. Así lo demuestra la apertura y funcionamiento de su estudio fotográfico (el de la calle Márquez, 67) por más de cuatro décadas, desde el que sirvió y ofreció un trabajo caracterizado por una constante búsqueda de calidad.

La cuestión de la formación fotográfica que Chambi experimentó en la ciudad de Arequipa ha sido un tema poco estudiado en los últimos tiempos. Una conclusión fundamental a la que estoy llegando es la importancia que esta etapa tiene para comprender las posibles influencias técnicas y formales que fue asimilando nuestro fotógrafo, y su consiguiente desarrollo posterior.

Lo que no deja lugar a dudas es que Chambi es un fotógrafo insuperable por la calidad estética de sus paisajes andinos, tema ausente durante cuatro siglos en la inspiración del artista plástico mestizo que creó la famosa Escuela Cusqueña de pintura colonial religiosa. Por esta causa y por sus magníficos documentos de tipos y costumbres quechuas, Chambi es un referente fundamental en la fotografía peruana

Por otro lado, la obra de Chambi permite analizar los debates historiográficos generados en el complejo contexto cusqueño de la época. En esta línea, es necesario revisar temas sociológicos e históricos en torno al *indigenismo* para, estudiándolo desde el punto de vista humanista y también desde una perspectiva política, obtener un marco justo que nos permita relacionar las fotografías de Chambi con las diferentes corrientes de pensamiento en las que esta visión indigenista se materializó. Por todo esto, la tesis propone nuevas líneas de investigación a desarrollar por profesionales del mundo universitario peruano, tanto en las Facultades de Comunicación como de Historia del Arte y Humanidades.

¹⁵ HEREDIA, Jorge., *op. cit.*, pág. 162. Este dato de la transferencia del estudio fotográfico de la calle Marquez 67, también lo menciona Castro, Benavente, Ravago y Vivas. Sin embargo, estos autores no han hecho referencias bibliográficas sobre dichos trasposos. En nuestra tesis este asunto quedará debidamente documentado.



1.—Martín Chambi. Machu Picchu y Wayna Picchu. Circa, 1940.



2.—Martín Chambi. Grupo musical en el estudio de la calle Marquez, 67. Cusco. Circa, 1930.

Los Caminos de Santiago en Galicia como ámbito de estudio

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS

I. INTRODUCCIÓN: EL ENCARGO DE UN TRABAJO: LOS CAMINOS DE SANTIAGO EN GALICIA. PROPUESTAS PARA UN PLAN DIRECTOR

La existencia de una propuesta concreta por parte de una administración autonómica —en este caso la Xunta de Galicia— se encuentra en la base misma del proyecto aquí considerado.

Resulta fundamental, desde nuestro criterio y como principio básico, valorar debidamente los intereses marcados por quien promueve el proyecto a la hora de organizar un plan de acciones con el que conseguir las metas solicitadas.

Ha sido la Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo de la Xunta de Galicia la que, a través de la Sociedade Anónima de Xestión do Plan Xacobeo, se ha planteado planificar, desde la Administración autonómica, un conjunto de actividades con vistas a organizar el plan de actuaciones a llevar a cabo en los años venideros, concretamente hasta 2010, teniendo en cuenta, entre otras circunstancias, el hecho de que tanto ese año 2010 como el 2004 tienen la condición de Año Santo.

Proponer acciones en un ámbito como el de los Caminos de Santiago, con todo lo que ello supone, se entiende, desde la perspectiva de quienes encargan el plan, como un modo de organizar actuaciones en muy distintos campos que deben de ser considerados al tiempo de forma separada y paralelamente.

Se puede decir que existe un primer campo de análisis que es el que tiene que ver con la materiali-

dad de los caminos. Su trazado y grado de conservación son asuntos de una complejidad evidente.

Por otra parte, y en un segundo apartado, debemos tener en cuenta lo que supone la valoración del patrimonio cultural existente en las inmediaciones de esas vías de comunicación. Se trata no sólo de inmuebles, ya sean de raíz eclesiástica o civil, sino también de aquel mobiliario vinculable con lo que bien puede entenderse como cultura de la peregrinación jacobea.

Lo que se nos encarga, en este caso, considerar, debe de ser, en la medida de lo posible y de lo conveniente, puesto en valor desde un punto de vista social, lo que supone tener en cuenta un determinado uso público del mismo contemplando, para ello, la existencia de unos usuarios de muy diferentes intereses.

Desde el peregrino hasta el simple viajero pasando por cualquier otro tipo de interesado en estas cuestiones, supone la conveniencia de una serie de infraestructuras que serán, sobre todo, hospitalarias cuando se trate de peregrinos y que deben responder a toda una variedad de servicios turísticos cuando se refiera a otro tipo de viajeros.

En modo alguno este tercer campo de estudio debe ser ajeno a los intereses propios de los historiadores del arte. Las acciones llevadas a cabo en las últimas décadas en este sentido con respecto a los caminos de Santiago ofrecen un buen número de ejemplos en los que son precisamente edificios importantes desde el punto de vista histórico los que, tras ser debidamente acondicionados, cumplieron este nuevo tipo de función.

Es obvio que esa reconversión de espacios de valor cultural a otros usos exige un tratamiento acorde con la debida conservación de sus valores artísticos. Es necesario para ello una adecuada elección de los espacios y, por supuesto, de las funciones que puedan desempeñar.

Un cuarto campo de análisis es el que tiene que ver con las publicaciones alusivas a la temática que nos interesa. ¿Qué se ha publicado al respecto? Las reiteraciones y los campos a considerar más necesariamente resultan claramente definibles precisamente en el momento en el que se tenga un conocimiento suficientemente sistematizado de lo hasta ahora tratado al respecto. Ese análisis estaba sin hacer hasta que con motivo del Año Santo de 1993 se publicó una recopilación bibliográfica¹, necesitada, en cualquier caso, de la debida actualización.

También estimó oportuno la Administración autonómica abordar otros tres campos de estudio. Por una parte, pareció necesaria una recopilación jurídica debidamente actualizada². Además, se hacía preciso contar con un plan de publicaciones debidamente planificado que fuera cubriendo aquellos huecos más significativos y, en tercer lugar, y como un resultado más de toda la puesta en marcha del plan, se juzgó oportuno editar diverso material de carácter divulgativo en el que tuviese un especial protagonismo la redacción de muy cuidadas y sintéticas guías sobre un buen número de asuntos de principal interés.

En cualquier caso y para considerar debidamente la tarea a acometer debemos decir que cuando se habla de Caminos de Santiago en Galicia estamos contemplando aproximadamente 1.135 kilómetros, lo que supone, en un territorio con tan alto grado de diseminación del patrimonio cultural como el gallego, tener en cuenta una sinfín de exponentes ante los que es preciso llevar a cabo una cuidada selección suficientemente representativa y del máximo valor entre lo existente.

La base de la que se parte, aun teniendo en cuenta lo mucho realizado por distintos especialistas que se enfrentaron a este tipo de asunto ya de forma individual ya en equipo, resulta en todo caso parcial si nos atenemos a los horizontes que la Administración ha otorgado al plan que ahora se propone acometer.

No se trata de incidir en análisis de cuestiones más o menos tratadas. Tampoco se trata de escribir una especie de guía de cada uno de los Caminos de Santiago en su trazado dentro de Galicia. La cuestión tampoco consiste en hacer recopilación de información con respecto a distintos objetivos a considerar desde el trabajo diario de una determinada Consellería de la Administración autonómica gallega. El trabajo encierra un mayor grado de complejidad dado que se pretende llevar adelante una especie de diagnóstico de la salud de unos caminos aún en fase de definición y de contribuir a trazar el plan de acciones que lleve a tratar adecuadamente un bien cultural de tal envergadura.

Si se tiene en cuenta lo hasta ahora escrito, cabe decir que hay mucha información sobre determinados aspectos de carácter histórico y artístico que tienden a subrayar el valor de determinados bienes —el caso de la catedral de Santiago—. También se puede decir que existe en el mercado un buen número de guías que hasta la fecha se han fijado preferentemente en la descripción del llamado Camino Francés. Pero la existencia de lo publicado es quizás el mejor argumento para señalar que está casi todo por estudiar con respecto a los Caminos de Santiago.

Se han abordado aspectos vinculados sobre todo a los tiempos del románico y en cambio se han desatendido los relativos a otras etapas que también dejaron indudable huella de peregrinos y exponentes artísticos significativos en la historia de la actividad artística. Si es cierto que, por ejemplo, la catedral románica de Santiago tiene mucho que ver con el mundo de las peregrinaciones, no lo es menos que el barroco aplicado a esta gran basílica jacobea se justifica desde la búsqueda de una promoción de la misma en ese mismo ámbito del culto al apóstol Santiago con el fenómeno de las peregrinaciones como fuerza motriz que fundamenta toda una serie de acciones desarrolladas en ese momento.

¹ Son básicos al respecto: VV.AA. *A Arte Galega. Estado da cuestión*. A Coruña, 1990; CELEIRO (ed.). *Xacobeo. Bibliografía*. Santiago, 1994.

² En este sentido ha sido importante la publicación de CORRIENTE CÓRDOBA, J.A. *El Camino y la Ciudad de Santiago de Compostela: Su protección jurídica. Recopilación de normas*. Pontevedra, 1994.

II. UN ÁMBITO DE QUEHACER PROFESIONAL

Que todo el trabajo hasta ahora señalado como encargo tiene que ver con la Historia del Arte y con el quehacer susceptible de ser desarrollado por profesionales de esta materia, entiendo que no ofrece la menor duda.

Es cierto que una tarea como ésta precisa de un equipo interdisciplinar, pero también lo es que la importancia que tienen las cuestiones de índole histórico-artístico aconseja que tanto el diseño y seguimiento del plan así como una parte significativa del quehacer a llevar a cabo sean realizados, como sucede en este caso, por historiadores del arte, que, eso sí, deben de acomodar, en cierta manera, su habitual modo de hacer a las exigencias del desarrollo de un encargo que obliga, profesionalmente, a plantear diversidad de soluciones, dentro de una coherencia lógica, ante la variada problemática a la que nos enfrentamos.

III. EL EQUIPO DE TRABAJO

La configuración del equipo necesario hizo preciso integrar en una misma organización de trabajo a una serie de profesionales de distintas especialidades —servicios de Cultura y Arquitectura y Obras— que formaban parte de la propia Sociedad de Xestión y de la Administración autonómica gallega con otros que llevan a cabo encargos puntuales a partir de las propuestas de trabajo que hace la propia Sociedad de Xestión, que dirige el plan. De este modo, el grueso del equipo se acomoda, de una manera continua, a las necesidades del proyecto y permite integrar esfuerzos cualificados, con respecto a asuntos muy concretos, a medida que los problemas se van planteando.

Se cuenta así con historiadores del arte, arquitectos, expertos en turismo, periodismo, legislación, tratamiento de textos y, cómo no, informáticos, así como con especialistas en conservación de bienes muebles, diseñadores y montadores de exposiciones, además de otros servicios que la dinámica del trabajo, en cada momento, aconseja contratar.

Se ha procurado, por otra parte, vincular al proyecto a estudiantes en prácticas y jóvenes licenciados de diversas materias en relación, claro está, con las especialidades que se integran en el equipo. La idea de contribuir a la formación de este tipo de

incorporaciones, que tienen, en todo caso, un carácter esporádico es la que subyace, básicamente, a la hora de contar con su participación.

Por otra parte, ha de tenerse en cuenta que el hecho de que exista un equipo no quiere decir que estemos ante un grupo de trabajo cerrado. La pretensión de contar con la colaboración de todas aquellas personas y entidades que, de un modo u otro, vinculan su quehacer con el estudio y la puesta en valor de los Caminos de Santiago en Galicia nos lleva a plantear reuniones de trabajo que generen el deseable contexto de colaboración en la elaboración de un trabajo que, en cualquier caso, ha de entenderse como colectivo y abierto a cualquier propuesta que mejore tanto su desarrollo como la concreción de sus contenidos³.

Últimamente, también, se han llevado a cabo tesis doctorales encaminadas al estudio de determinados aspectos, menos conocidos, relacionados con este área temática. En este sentido han de valorarse los trabajos realizados sobre el llamado Camino Primitivo, en tierras de las Sierras Orientales, en los que se analiza básicamente el arte relativo a la Edad Moderna, o el que, con similares criterios cronológicos, se ocupa del Camino Francés en tierras lucenses⁴.

IV. OBJETIVOS GENERALES

El primer gran objetivo —y que está resultando sumamente complejo— consiste en hacer el «estado de la cuestión» de todo lo hasta ahora realizado. Llama la atención, en este sentido, la cantidad de información —a nivel de proyectos y de estudios previos inéditos— con que en principio se cuenta y que, de una u otra forma, han ido llegando a formar parte de los archivos de las distintas administraciones. En esos trabajos se ofrecen apor-

³ Cabe hacer alusión a la reunión celebrada en Monterrei (Ourense) el día 21 de julio de 2000 con especialistas ourensanos pertenecientes a diversos colectivos culturales.

⁴ En concreto la tesis doctoral de Rosa María Fernández Gómez: «El arte religioso en la Sierra Oriental de la provincia de Lugo por las Tierras del 'Camino Primitivo' (ss. XVI-XX). Catalogación». Universidad de Santiago de Compostela, 1999, y la de Rosa Vázquez Santos (pendiente de lectura): «Actividad artística en el Camino Francés de las Peregrinaciones de la provincia de Lugo (1500-1800)».

taciones que, en líneas generales, es preciso contrastar teniendo en cuenta, entre otras cuestiones, la necesidad de concretar, como punto de partida, un material suficientemente homogéneo y que sea convenientemente actualizado.

Los planes de delimitación de cada uno de los caminos de Santiago en Galicia, que han sido redactados por distintos equipos interdisciplinares y que son los documentos básicos, a nivel oficial, a la hora de fijar cada una de las rutas, deben entenderse, en este sentido, como las máximas referencias a tener en cuenta. A pesar de ser realizados todos ellos prácticamente al tiempo por encargo de la Administración, se observa en sus contenidos una notoria disparidad de criterios que otorgan a cada uno de ellos un valor claramente diferente.

El hecho de que se tengan en cuenta otros trabajos anteriores de parecida índole y de que se valore, también, en un primer momento toda aquella bibliografía y documentación que pueda interesar con respecto a cada uno de los ámbitos de estudio antes considerado, debe de entenderse, en cualquier caso, como el paso previo a lo que es hacer de una manera detenida cada uno de esos caminos que se entienden como «de Santiago». Sería una dejación imperdonable no valorar esos esfuerzos previos y, sobre todo, los citados planes de delimitación de los Caminos, que han de considerarse como documentos básicos, y de referencia inexcusable, a la hora de redactar este nuevo de proyecto que, ya de principio, ha de contemplarse como global con respecto a aquéllos.

Y es que es absolutamente imprescindible ante un asunto de estas características desarrollar un extenso trabajo de campo. Resulta curioso el hecho de los cambios prácticamente continuos que se pueden detectar en cada uno de los caminos, necesitados, en cualquier caso, no sólo del cumplimiento de la normativa que dispone cómo debe ser considerado sino también de toda una concienciación social que lleve a respetarlo como es debido.

Se puede decir que, en general, y por su relación con la cultura jacobea, todo el conjunto de bienes culturales susceptibles de relacionarse con la misma cuentan, por ello, con una especie de valor añadido, debido al especial interés social derivado precisamente de esa circunstancia.

Por ello, desde este proyecto se entiende prioritario, por una parte, la selección de aquellos bienes artísticos que deben ser particularmente consi-

derados. Su estudio y puesta en valor son, por lo demás, cuestiones que este trabajo tiende a considerar sistemáticamente. Ello nos lleva, entre otras opciones, a proponer pautas conservadoras acerca de determinados edificios y mobiliario; también se considera la conveniencia de ordenar, en ciertos casos, parte de ese patrimonio desde el criterio de poder presentar al público, de forma adecuada, colecciones visitables vinculadas, ordinariamente, a aquellos centros generadores del conjunto de bienes que, en cada caso, se presenten.

En este sentido ya se han realizado actuaciones, por parte del mismo equipo, tanto en la concreción de acabados inventarios sobre diferentes colecciones —las compostelanas de San Martín Pinario⁵ y San Paio de Antealtares⁶— así como montajes expositivos que han sido concretados con el ánimo de que, hacia el futuro, complementen la visita de los conjuntos en los que se integran. Hay que mencionar, en este caso, los que, con motivo del Xacobeo 99, se montaron en la ciudad de Santiago de Compostela en los centros benedictinos de San Martín Pinario⁷ y de San Paio de Antealtares⁸.

V. PLAN DE ACCIÓN

El plan de acción desarrollado cuenta, pues, con las fases de recogida, ordenación y valoración de la documentación existente y de trabajo de campo que permite contrastar la información existente, actualizarla y, en la medida de lo posible, completarla. Todo ello ha de entenderse como parte del necesario estado de la cuestión preciso antes de emprender otras tareas. Dentro del mismo deben de integrarse las recopilaciones bibliográficas y de normativa jurídica.

⁵ *San Martín Pinario. Inventario*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, 2000.

⁶ *San Paio de Antealtares. Inventario*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, 2000.

⁷ *Santiago. San Martín Pinario*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, 1999.

⁸ *Santiago. San Paio de Antealtares*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, 1999.

El estudio histórico-artístico, las propuestas de conservación previstas a nivel general y centradas, además, en aspectos concretos, la reflexión y planteamiento de posibles utilidades de determinadas construcciones de variado valor histórico con respecto a funciones hospitalarias, culturales y turísticas, son algunas de las dimensiones contempladas, ya en un segundo momento, de una forma sistemática, camino a camino y trecho a trecho, en cada una de esas vías que configuran la red jacobea gallega.

En esta segunda fase ha de integrarse la consideración de los vacíos tanto bibliográficos como jurídicos susceptibles de ser subrayados con objeto de incentivar, desde la administración, la consideración de tales ausencias por parte de especialistas.

Tras estudiar en su conjunto la problemática en cuestión y después de ser valorada de forma pormenorizada la totalidad de la red viaria gallega llega el momento de plantear unas posibles pautas de acción que, en función de los distintos ejercicios presupuestarios anuales, propongan a la administración el desarrollo de unos determinados objetivos.

La conservación y mejora del conjunto de caminos, el conocimiento y puesta en valor del patrimonio cultural vinculado a su territorio, la búsqueda de una adecuada red de servicios hospitalarios, culturales y turísticos, la promoción apropiada a través de la generación de información de carácter divulgativo han de ser, en definitiva, los objetivos perseguidos.

El conjunto de este quehacer exige tres años de trabajo diario de un equipo formado, por término medio, por quince personas. Está previsto llevar adelante esta labor entre los años 2000 y 2002. La entrega del trabajo se irá haciendo, no obstante, anualmente. La Administración recibirá en cada anualidad el estudio de al menos dos caminos, entendiéndose que en el último de los años debe completarse todo el encargo que, desde la información con que se cuente en cada momento, debe estar actualizándose continuamente para de este modo contar a fines de 2002 con la mejor información posible.

De este modo, la Xunta de Galicia contará, desde diciembre de 2000, con documentos actualizados con los que planificar sus actividades. En este año el equipo se ha encargado de valorar los llamados Camino Francés y Portugués, que son, en este momento, los más transitados.

Entre otros valores la documentación recogida sobre cada uno de los caminos posibilitará la redacción de guías debidamente actualizadas, publicaciones básicas de cara a su adecuada promoción pensando, en este sentido, sobre todo en quienes anden sus trazados en los Años Santos 2004 y 2010.

Está previsto, además, concretar, dentro de esta misma serie de guías, otras que, a partir del mismo objetivo actualizador, ofrezcan visiones novedosas y sintéticas de aquellas ciudades, en unos casos, y monumentos, especialmente representativos. En este sentido cabe citar la publicación de las relativas a Santa María la Real de Sar⁹, San Martín Pinario¹⁰, San Paio de Antealtares¹¹ y Santa María del Camino, Ánimas y San Benito del Campo¹², todas ellas relativas, como puede verse, a conjuntos ubicados en Santiago de Compostela.

VI. CONCLUSIONES

En la medida en que se genere un claro estado de la cuestión con respecto al estudio de los Caminos de Santiago en Galicia con los medios técnicos propios de este año 2000 se habrá dado un paso adelante para que se pueda gestionar debidamente tal patrimonio hacia el futuro.

Pero el plan será sobre todo válido en cuanto a resultados si es capaz de poner de relieve aquellos aspectos susceptibles de ser mejorados desde una amplia gama de perspectivas que nos llevan desde las inquietudes específicas de la investigación histórico-artística a otras que tienen interés desde otros criterios que bien pueden llevar a potenciar los valores espirituales, culturales, turísticos y de cualquier otro orden.

⁹ *Santa María la Real de Sar*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, 2000.

¹⁰ *San Martín Pinario*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, 2000.

¹¹ *San Paio de Antealtares*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, 2000.

¹² *Santa María del Camino, Ánimas y San Benito del Campo. Al final del Camino de Santiago*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, 2000.

Cuidado del trazado, planes de conservación de patrimonio cultural, de mejoras con respecto a la atención tanto al peregrino como al viajero en general potenciando tanto la red hospitalaria, como la turística propiamente dicha, así como las diferentes infraestructuras culturales que contribuyan al uso y disfrute de quienes vivan y pasen por los lugares que los caminos engarzan, son las líneas maestras que señalan los objetivos que se deben cumplir en cada ámbito de acción.

Evidentemente, y en cualquier caso, sea cual sea

el desarrollo que con el paso de los años la Administración haga de este trabajo, debe considerarse que sus contenidos y sus conclusiones tienen un valor por sí mismos.

Las publicaciones derivadas de dicho proyecto, así como la documentación de todo tipo que se recoja a lo largo de estos años, pretenden ser una buena base, válida no sólo como posible orientadora de la gestión que acometa la Administración autonómica gallega sino también de la investigación que se realice en el futuro.



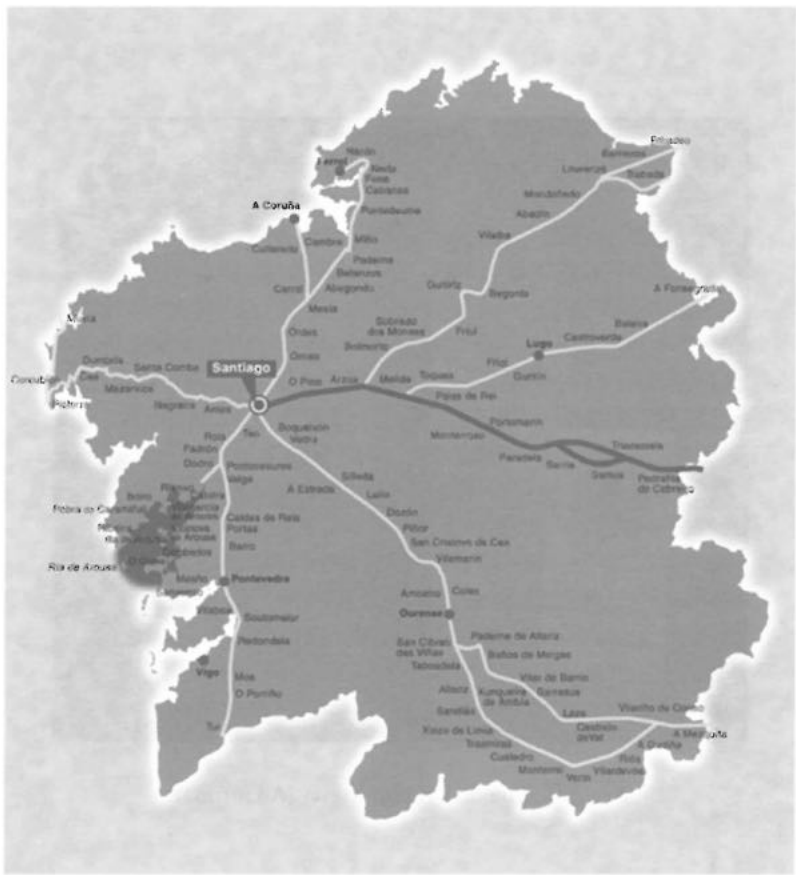
1.—Albergue de Cea (Ourense).



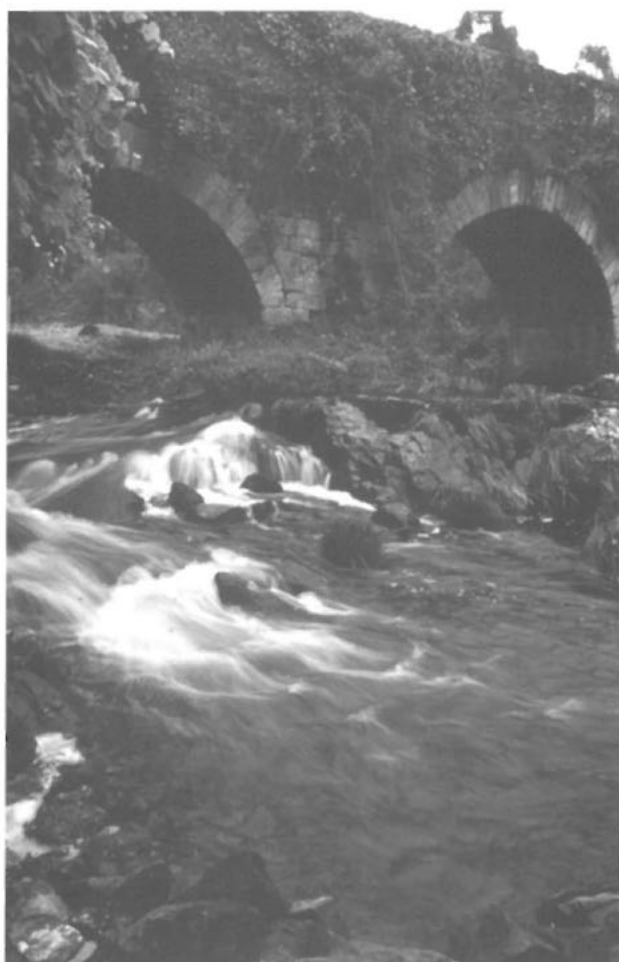
2.—Albergue de Bruma, Mesía (A Coruña).



3.—Publicaciones relacionadas con los Caminos de Santiago editadas por la Xunta de Galicia.



4.—Caminos de Santiago en Galicia.



5.—Puente Furelos, Melide (A Coruña).



6.—Colección visitable del monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela.

Fray Juan Ricci tratadista de arquitectura

DAVID GARCÍA LÓPEZ

Nuestro trabajo se inscribe en un intento de sacar a la luz críticamente la labor teórica del pintor benedictino fray Juan Ricci¹ (Madrid, 1600-Montecassino, 1681). Como es bien sabido, su tratado titulado la *Pintura Sabia* permaneció manuscrito en su tiempo, no siendo editado hasta 1930 por el buen hacer de don Elías Tormo Monzó y don Enrique Lafuente Ferrari, que lo mostraron junto a un grupo de estudios y un catálogo de pinturas².

Ya Palomino, unos cuarenta años después de la muerte de su autor, alabó el contenido del discurso de fray Juan apenándose enormemente de no verlo editado: «[Ricci] escribió un libro excelente de la Pintura, que yo he visto, con gran dolor de que no se diese a la estampa»³. Desde mediados del siglo XX, la obra ha sido puesta de relieve en sucesivas ocasiones por gran número de historiadores, sobre todo en relación con la arquitectura⁴,

dado que nuestro autor, al llevar a cabo una obra fundamentalmente didáctica, se apercebía ante todo de las necesidades del pintor respecto a la composición geométrica y perspectíva. En este sentido, su intento, cronológica y conceptualmente bien enclavado a mediados del siglo XVII, no olvida los preceptos humanistas y aplica al pintor similares necesidades de conocimiento universal a las que Vitruvio había reclamado para el arquitecto al comienzo de su obra. Al reclamar un *status* liberal para su arte, entronca con el conocido tema de las necesidades de los pintores españoles contemporáneos⁵, una defensa que englobó incluso a señalados personajes alejados de la práctica artística⁶.

De esta manera, y tal y cómo Vitruvio había exigido, «conuiene pues que el architecto sea letrado en el dibuxo y traça, y que sea ente(n)dido en la geometria, y que no ignore la perspectiua, y que sea instructo, y enseñado en la arithme-

¹ Aunque algunos investigadores han optado por utilizar el nombre castellanizado Rizi, que varios tratadistas antiguos ya utilizaron, hemos preferido mantener el apellido italiano Ricci tal y como lo utilizó el propio artista, como por ejemplo en la portada de su *Pintura Sabia*.

² E. TORMO-E. LAFUENTE: *La vida y la obra de fray Juan Ricci*, Madrid, 1930, 2 vols.

³ A. PALOMINO DE CASTRO: *El Museo Pictórico y Escala Óptica III. El parnaso español pintoresco y laureado*, ed. de Madrid, Aguilar, 1988, pág. 336.

⁴ Por poner sólo algunos ejemplos: M. GÓMEZ MORENO: *El libro español de arquitectura*, Madrid, 1949, pág. 22; G. KUBLER: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Ars Hispaniae*, vol. XIV, Madrid, 1957, págs. 82-85; J. A. GAYA

NUÑO: *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1975, pág. 53; W. KRUFF: *Historia de la teoría de la arquitectura, I. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid, 1985, págs. 299-300; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «Tratados españoles de arquitectura de comienzos del XVII», en *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Actas del coloquio celebrado en Tours en 1981, París, 1988, págs. 317-326.

V. TOVAR MARTÍN: «Tratadística-arquitectura-arquitecto», en V. TOVAR MARTÍN-J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *El arte del Barroco, I. Arquitectura y Escultura*, Madrid, 1990, págs. 34 y sigs.

⁵ J. GÁLLEGO: *El pintor, de artesano a artista*, Granada, 1976.

⁶ K. HELLWIG: *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, 1999, págs. 51-55.

tica...»⁷, Ricci va a comenzar su tratado componiendo un capítulo sobre la geometría para después desarrollar la importancia de la perspectiva y realizando finalmente todo un *corpus* de dibujos anatómicos; éstos últimos de clara orientación proporcional bajo criterios antropocentristas. Como podemos ver, cuestiones todas que hacían que el pintor estuviese dotado de unos conocimientos teóricos que lo colocaban en un rango muy superior al de un simple artesano, diestro por su trabajo manual. La pintura se convertía en *cosa mentale* con estos saberes, y así lo vieron nuestros más inefables tratadistas de la pintura del siglo XVII.

De este modo, Vicente Carducho escribía: «Pintura práctica regular y científica es la que no sólo se vale de las reglas y preceptos aprobados, dibujando y observando; mas inquiere las causas, y las razones Geometricas, Arismeticas, Perspectivas y Filosoficas, de todo lo que ha de pintar, con la Anatomia y Fisonomia»⁸; mientras que, a su vez, Francisco Pacheco teorizaba con todo detalle: «Dividiremos cada una de estas tres cosas: la invención en tres partes, que serán: noticia, caudal y decoro; el dibuxo en otros cuatro partes: buena manera, proporción, anatomía y perspectiva...»⁹. Fray Juan, por lo tanto, no podía estar más de acuerdo con estas manifestaciones cuando escribe: «Ministra la geometría a la pintura el conocimiento de las cantidades continuas, con sus especies átomas, sin cuya noticia no es posible hacer una perfecta ymagen ni aun para hacer una cruz o escuadra pintada...»¹⁰; así como, «Es la perspectiva ciencia que da su lugar debido a cada cuerpo sin que se mueva cantidad que no se registre por ella, la cual ajustadísima precisión ministra a la pintura, dando razón de cualquier cosa por qué está en su sitio y no en otro»¹¹. Así, Ricci, no sólo recogía la ilustre tradición que había hecho iniciar los tratados arquitectónicos con una pequeña introducción ba-

sada fundamentalmente en los primeros seis libros de la geometría de Euclides¹² —y cuyo ejemplo más difundido sería el libro I del tratado de Sebastiano Serlio¹³, aunque ya nuestro Diego de Sagredo declaraba en 1526: «nota que el buen architetto se debe proueer ante todas cosas de la sciencia de geometria»¹⁴— sino que, como vemos, concordaba a su vez con los intereses más manifiestos de los tratadistas españoles de pintura¹⁵. No hay que olvidar, además, que la geometría formaba parte de los saberes tradicionales que se enseñaban dentro del llamado *quadrivium* —junto a la aritmética, la música y la astronomía—, y estaba considerada como una de las siete artes liberales, así como, a su vez, la ciencia de la perspectiva es-

¹² Para el conocimiento de la obra de Euclides el geómetra (315?-225 a.C.) en España es necesario hacer mención a la celebrada traducción de Rodrigo Zamorano de 1576, que fue especialmente bienvenida por Felipe II: *Los seis libros primeros de la geometria de Euclides. Traduzidos en le(n)gua Española por Rodrigo çamorano Astrologo y Mathematico...*, Sevilla, Casa de Alonso Barrera, 1576, ed. facsímil con estudio introductorio de J.M.^a SANZ HERMIDA, Salamanca, 1999. Para una relación del tratado euclidiano y el arte, N. MILLER: «Euclides redivivus: a hypothesis on a proposition», en *Gazette des beaux-arts*, mayo-junio, 1993, págs. 213-226.

¹³ *Il Primo libro d'architettura* (Geometría), París, Barbé, 1545. Es interesante el estudio de M. LORBER: «I primi due libri di Sebastiano Serlio. Dalla struttura ipotetico-deduttiva alla struttura pragmatica», en C. THOENES (ed.): *Sebastiano Serlio*. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura, Milán, 1989, págs. 114-125.

¹⁴ Cito por la edición facsímil con introducción de F. Marías y A. Bustamante, D. DE SAGREDO: *Medidas del Romano*, Toledo, 1549, s.n. En relación a la necesidad de estas ciencias para la profesión de arquitecto se puede también citar el interesante memorial que envía Juan Gómez de Mora en 1626 con motivo de la elección de un nuevo Aparejador del Alcázar de Madrid, en el que reclama que la vacante debe ser cubierta por una persona con conocimientos de aritmética y geometría, en Archivo General de Simancas. Casas y Sitios Reales. Legajo 332, folio 64, citado por M.V. GARCÍA MORALES: «El ejercicio como arquitectos de pintores y escultores en el siglo XVII», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, V Jornadas de Arte, Madrid, 1991, págs. 187-193 (p.190). La importancia del saber geométrico para la elevación de todo tipo de oficios lo podemos también comprobar en los rimbombantes títulos que los autores se aplican, por ejemplo, en los tratados sobre sastrería, como el de Juan de Alcega: *Libro de geometría, práctica y traça, el qual trata de lo tocante al afficio de sastre*, Madrid, 1580 o el de Francisco de la Rocha Burguen: *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastre*, Valencia, 1618.

¹⁵ En relación al conocimiento por parte de los artistas españoles de los tratados de perspectiva durante la Edad Moderna, R. SOLER: «Llibres de perspectiva a biblioteques d'artistes espanyols (segles XVI-XVIII)», en *D'art*, 1994, págs. 167-180.

⁷ M. VITRUVIO POLLION: *De architectura*, ed. de Miguel de Urrea, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1582, facsímil de Albatros Ediciones, Valencia, 1978, libro I, cap. I, pág. 5v.

⁸ V. CARDUCHO: *Diálogos de la pintura*, ed. de F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, pág. 157.

⁹ F. PACHECO: *Arte de la pintura*, ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, Libro II, cap. I, pág. 282.

¹⁰ *Pintura Sabia...* fol. 5.

¹¹ *Ibid.* fol. 13.

taba incluida dentro de los saberes de la propia geometría¹⁶. Se conservan numerosos ejemplos de representaciones pictóricas de estas siete artes, pero sin duda el más destacado de la época es el de los frescos de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial realizados por Pellegrino Tibaldi e ideados por algún erudito humanista cortesano¹⁷.

Queda claro, según lo expuesto, que el tratado de Ricci es una obra plenamente de su tiempo ya que, en general, la tratadística del Barroco asume como propia —y de ella parte— toda la rica tradición renacentista.

El propio título de la obra de nuestro benedictino —*Pintura Sabia*— incide, por un lado, en dotar al arte pictórico de un sentido escatológico, que se patentiza al comienzo del tratado. En efecto, trayendo a colación las palabras del Génesis por las que Dios crea al hombre a su imagen y semejanza, la pintura se reserva la facultad de representar esa gran obra divina que es la *natura*, aunando todos los saberes: teología, filosofía y matemáticas. Ello conlleva, en sí, dos importantes cuestiones: el ennoblecimiento de la pintura al conectar con la idea del *Deus Pictor* y que esta disciplina artística no se refiera sólo a dibujo, color y claroscuro, sino que es entendida como representación de la naturaleza toda y que, por tanto, incluye también a la arquitectura y a la escultura. Para la representación, pues, de estas últimas, se hace indispensable la perspectiva. Es el mismo sentido que a su *De la Pintura Antigua* como *Prisca Pictura* le otorgaba Francisco de Holanda.

Por otro lado, también, *Pintura Sabia* refuerza plenamente la vocación y sentido didácticos del tratado de Ricci, si entendemos su idea de sabia según la acepción latina de *docta* como participio del verbo *doceo*, que significa enseñar o instruir, pero

también representar e informar. Su concepción de la pintura es, según el sentido globalizador aludido, de representación de la naturaleza, para la que, de nuevo, el concurso de la perspectiva se hace imprescindible.

Conviene no olvidar lo que es la pintura moderna en el ámbito florentino¹⁸, desde los planteamientos brunelleschianos (las famosas *Tavolette* perdidas y conocidas por la narración de Antonio Manetti), luego confirmadas pictóricamente por Masaccio, nace en íntima comunión con la perspectiva matemática monofocal y las *vedute* de edificios claves de la ciudad del Arno, es decir, vinculada también a la arquitectura. Del mismo modo, todo el planteamiento albertiano, en relación a la pirámide visual con el plano pictórico y su idea de perspectiva, se convierte en un intento de lograr un espacio (pictórico, perspectívico o ilusorio) mensurable, en el que los objetos o figuras en él situados mantengan relaciones de proporción y simetría, más o menos rígidas, y cuyos tamaños decrezcan según su situación en dicho espacio respecto al punto de fuga. Es decir, perspectiva, arquitectura y espacialidad, por sí mismas, indisolublemente unidas a la génesis y desarrollo de la pintura en el mundo florentino y todas, además, de la escultura, con base en el dibujo.

El propio interés del benedictino hacia la perspectiva hace así que su demostración se convierta en muchos casos en un auténtico tratado de arquitectura. Y a pesar de que, con un criterio muy moderno, expone hacia la arquitectura un criterio espacial y de ornato: «Es pues la arquitectura, no las cinco órdenes sólo, porque éstas son adorno principalísimo, sino facultad que dispone la habitación humana según el número o calidad de personas...»¹⁹; la reflexión sobre los órdenes arquitect-

¹⁶ J.V. FIELD: *The invention of intinity. Mathematics and art in the Renaissance*. Oxford, 1997, pág. 4. M.KEMP: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid, 2000.

¹⁷ M. SCHÖLZ-HANSEL: *Eine spanische Wissenschaft Utopie am Ende des XVI Jahrhunderts: die Bibliothekfresken von Pellegrino Tibaldi in Escorial*, Hamburgo, 1987. F.J. BOUZA ÁLVAREZ: «La Biblioteca de El Escorial y el orden de los saberes en el siglo XVI», en *El Escorial: Arte, poder y cultura en la corte de Felipe II*, El Escorial, 1988, págs. 81-99. F. CHECA CREMADES: «El lugar de los libros: la Biblioteca de El Escorial», en *El libro antiguo español III. El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*. Salamanca, 1996, págs. 101-112.

¹⁸ Recordemos que Antonio Ricci había venido a España entre los colaboradores y ayudantes de Federico Zuccaro, llamado por Felipe II para trabajar en El Escorial (1586-1588) como auténtico exponente entonces de la *Accademia del Disegno* florentino, aunque tanto Ricci como los Zuccaro naciesen en la región de Las Marcas. El primero en Ancona, mientras el segundo lo hacía en Sant'Angelo in Vado, de ahí que, por ejemplo Baglione le llamase «Federico Zuccherio da Urbino», en G. BAGLIONE: *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma, 1649, pág. 63. Para otras precisiones las Actas del Congreso *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, Sant'Angelo in Vado, 1997.

¹⁹ *Pintura Sabia* fol. 13v.

tónicos será fundamental en su escrito. Basados en cuanto a su mensurabilidad principalmente en el tratado de Vignola²⁰, Ricci hará un repaso de esta tradición ordenativa, pero, aparte de sus medidas, se extenderá eruditamente sobre su significación simbólica, para plantear, además, nuevas ideas en conexión con fórmulas contemporáneas²¹. De este modo, su teoría del orden salomónico entero —su aportación más singular y resaltada hasta ahora— no puede dejar de ponerse en relación con la preocupación por el Templo de Salomón y la adopción de un lenguaje de la Antigüedad pagana como eran los órdenes arquitectónicos. Preocupaciones tempranas en círculos hispanos desde la construcción del Monasterio de El Escorial y que una obra como las *Explanaciones* de Prado y Villalpando difundió por toda Europa²².

Por otro lado, como decíamos al comienzo, no se puede olvidar el sentido didáctico de la obra. El estar dirigida y dedicada a una de las más importantes nobles de la aristocracia española, doña Teresa Sarmiento de la Cerda, duquesa de Béjar y de Mandas, pone al benedictino en un ámbito de patrocinio en el que no dejará de ser interesante profundizar. La propia personalidad de la duquesa es en sí lo suficientemente atractiva, pues no se la puede calificar tan sólo de aficionada a las artes, ya que los testimonios son claros en cuanto a su práctica de la pintura. Tanto Palomino²³, como el menos citado García Hidalgo, son claros a este respecto.

²⁰ *Regola delli cinque ordini d'architettura in 32 tavole*, sig.f.(1562). Traducción española como *Regla de las cinco ordenes de arquitectura de Iacome de Vignola agora traduzido de Toscano en Romance por Patritio Caxesi...* Madrid, 1593, ed. facsímil con estudio introductorio por A. Rodríguez G. de Ceballos, Valencia, Albatros, 1985.

²¹ También en J. ZARCO CUEVAS: «Un manuscrito inédito y desconocido del P. Fr. Juan Andrés Rizi en la Biblioteca de El Escorial», en *Revista Española de Arte*, 1932, págs. 138-149.

²² J.A. RAMÍREZ (ed.): *Dios Arquitecto. J.B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, 1994. R. TAYLOR: *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid, 1992.

²³ A. PALOMINO: *op. cit.* pág. 335.

²⁴ C. RODRÍGUEZ JOULIA SAINT-CYR: «La muerte de don Manuel Diego López de Zúñiga, duque de Béjar (16 de julio 1686)», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. 112, 1977, págs. 521-533.

²⁵ J. GARCÍA HIDALGO: *Principios para estudiar el nobilísimo, y real arte de la pintura...*(1693), en F. CALVO SERRALLER: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, pág. 607.

Éste último, al referirse a los ejemplos de nobles practicantes de la pintura, la nombra con estas elogiosas palabras: «la Excelentísima Señora Duquesa de Béjar, Madre del Excelentísimo Señor Duque de Béjar, que murió sobre Buda²⁴; tan perfecta en este primor que se veneran en la Corte algunos Altares con quadros de su mano...»²⁵.

Otro punto a analizar es sin duda el de los propios dibujos del manuscrito de Ricci. Obras resaladas por su indudable calidad, resueltas a pluma con sombreado cruzado y que denotan su conocimiento del grabado flamenco y holandés, han sido justamente ponderadas como de un audaz barroquismo, superior al de su obra pintada²⁶. Además, con su, en ocasiones, complicada iconografía —recordemos los conocimientos teológicos de Ricci y que en Montecassino dejó manuscritos sobre este tema— algunos de los dibujos suponen un auténtico ejemplo de cultura emblemática, tan en boga entre sus contemporáneos²⁷. Las implicaciones simbólicas de las figuras de Cristo y La Virgen —a la que Ricci se mostró especialmente devoto²⁸—, todo ello entrelazado con el mensaje de arquitectura parlante que supone su estructuración de los órdenes arquitectónicos, hacen especialmente interesante la profundización de su estudio.

Volviendo sobre la idea del pintor erudito, no cabe duda de que el propio Ricci constituye un claro ejemplo al respecto. El mismo manuscrito que compone la *Pintura Sabia* es buena prueba de ello, la multitud de citas cultas de autores antiguos y modernos, además del dominio que demuestra su creador de muy diversas lenguas: alemán, francés, italiano, latín, griego o hebreo. No hay que olvidar, a este respecto, que el benedictino hizo honor a su orden estudiando filosofía en Hirache y teología en Salamanca, donde según refiere Palomino, pagó sus estudios gracias a sus pinturas²⁹. Como ha señalado Martín González en su estudio sobre el artista del siglo XVII, citando a fray Lorenzo de San Nicolás sobre la necesaria instrucción

²⁶ A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, pág. 175.

²⁷ S. SEBASTIÁN: *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, 1995.

²⁸ Llega a referir que compuso un librito sobre el misterio de la Inmaculada a los 16 años.

²⁹ A. PALOMINO, *op. cit.*, pág. 335.

del arquitecto y la abundancia de arquitectos religiosos, ésta no sería tan extraña si se tiene en cuenta que contaban con el tiempo y las comodidades para poder estudiar, entre ellas el disponer de libros³⁰. Una ventaja que, a juzgar por sus escritos, fray Juan supo también aprovechar. Al repasar lo que conocemos hasta ahora de su vida se comprueba que conformó un ensamblaje envidiable entre la erudición filosófica y teológica con la teoría y la práctica artísticas, todo ello aderezado con una existencia plena de experiencias viajeras³¹.

Nacido en Madrid en 1600, siendo bautizado el 28 de diciembre en la parroquia de San Sebastián —es decir, en pleno barrio de artistas—³², fue hijo del también pintor Antonio Ricci de Ancona y de doña Gabriela de Guevara, hija de un dorador del rey y natural de Madrid, casados en la parroquia matritense de San Ginés en 1588³³. De sus numerosos hermanos, sólo Francisco (1614-1685) tomaría el derrotero de los pinceles, siendo artista de gran éxito en la corte madrileña, convirtiéndose en pintor del rey en 1656, y desarrollando tempranamente un avanzado estilo de nuevas formas barrocas³⁴. Su padre, Antonio, debió venir acompañando al pintor Federico Zuccaro en 1585 durante el trabajo que éste llevó a cabo en el Monasterio de El Escorial. De entre los colaboradores de Zuccaro, Antonio Ricci debió ser de los menos afortunados. No volvió a Italia sino que se casó, como hemos

visto, y permaneció en España abandonando finalmente la pintura por otros menesteres³⁵.

Poco se sabe de los primeros años de fray Juan, que debieron ser también de formación. Aunque Palomino lo abscribe a la férula de fray Bautista Maíno³⁶, es de suponer que su padre lo iniciara en sus primeros pasos en la pintura³⁷. En 1624 toma los hábitos en el monasterio de Monserrat, del que se marcha definitivamente en 1641, seguramente por los disturbios políticos que comienzan a surgir en la región contra el gobierno del Conde-Duque³⁸.

En 1642 se encuentra en Silos, donde realizará varias obras. Otras estancias en las que dejará obra pictórica serán Burgos, en el monasterio de San Juan y en la catedral de esta misma ciudad y, especialmente, San Millán de la Cogolla³⁹, algunas de cuyas pinturas conserva el Museo del Prado provenientes de la desamortización y posterior creación del Museo de la Trinidad⁴⁰.

Carecemos por ahora de datos de su estancia en Madrid, que debió de producirse hacia los años cincuenta, pues sabemos que realizó una serie importante de obras para el Monasterio de San Martín⁴¹ y fue nombrado maestro de dibujo del príncipe Baltasar Carlos⁴². Debió ser en esos años en los que llevó a cabo la composición del manuscrito de *La Pintura Sabia*, mientras se ocupaba de la educación de doña Teresa Sarmiento de la Cerda.

³⁰ J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, 2.ª ed., Madrid, 1993, pág. 58.

³¹ Para su biografía, además de las biografías incluidas por Tormo-Lafuente, se debe consultar el poco citado pero interesante manuscrito del siglo XVIII descubierto por J. FILGUEIRA VALVERDE: «Una biografía inédita de Fr. Juan Ricci», en *Archivo Español de Arte*, núm. 48, 1941, págs. 548-550.

³² M.A. MAZÓN DE LA TORRE: «Las partidas de bautismo de Eugenio Cajés, de Félix Castello, de los hermanos Rizi y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVII», en *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1971, págs. 413-425. M. FERNÁNDEZ GARCÍA: «Pintores de los siglos XVI y XVII, que fueron feligreses de la parroquia de San Sebastián», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. XVII, 1980, págs. 109-135 (p. 130).

³³ E. TORMO: «Fray Juan Ricci, escritor de arte y pintor de la escuela de Madrid», en E. TORMO-E. LAFUENTE: *op. cit.* pág. 31.

³⁴ A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]*, Catálogo de la exposición, enero-marzo de 1986, Palacio de Villahermosa, Madrid, págs. 57-64. Ídem: *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid, 1992, págs. 282-286.

³⁵ D. ANGULO ÍÑIGUEZ-A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Historia de la Pintura Española. Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969, págs. 57-64.

³⁶ A. PALOMINO: *op. cit.* pág. 335.

³⁷ D. ANGULO ÍÑIGUEZ-A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Historia de la Pintura Española. Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1983, págs. 268-312 (p. 268).

³⁸ G. GUSI: «Biografía del pintor D. Juan Andrés Ricci monje de Monserrat», en E. TORMO-E. LAFUENTE: *op. cit.* págs. 33-65 (p. 38).

³⁹ *Ibid.* pág. 39. I. GUTIÉRREZ PASTOR: «La colección de pinturas del Monasterio de San Millán de la Cogolla», en *Cuadernos de investigación histórica*, t. X, 1984, págs. 129-148.

⁴⁰ G. CRUZADA VILLAAMIL: *Catálogo provisional del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1863, págs. 95 y 96.

⁴¹ A. PONZ: *Viage de España*, ed. Madrid, 1798, t. V, pág. 216; J.A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, pág. 212.

⁴² C. GUSI: *op. cit.* págs. 45-46.

En 1662 pasó a Italia, permaneciendo algunos años en Roma, siendo favorecido por el pontífice Alejandro VII y realizando numerosas pinturas⁴³. Ha sido en estos últimos años cuando se ha comenzado a investigar su labor italiana, saliendo a la luz diversos datos que permiten comprender mejor su importante labor de este período, hasta ahora casi absolutamente desconocida⁴⁴. Finalmente, se retiró al Monasterio de Montecassino, donde prosiguió una, al parecer, vida piadosa, dejando varios manuscritos a su muerte en 1681⁴⁵.

Todo el esbozo precedente pretende abarcar lo que ambicionamos sea un estudio completo y riguroso de la obra teórica de Ricci que debe incidir en diferentes aspectos.

Ante la extensión que fray Juan dedica al tema, se hace necesaria la valoración del autor benedictino respecto a los órdenes arquitectónicos, sus antecedentes y posibles consecuentes dentro de un panorama fundamentalmente hispano, aunque sin olvidar el europeo y, esencialmente, italiano.

El tema de los órdenes arquitectónicos ha sido uno de los más fecundos de la historiografía de la arquitectura. Desde la *recuperación* del tratado de Vitruvio durante el siglo XV —aunque no debamos soslayar su conocimiento durante la Edad Media⁴⁶—, en el que se incidía teóricamente sobre los diferentes órdenes y su simbología —contando con el apoyo de las palabras que Plinio dedica al tema en el libro XXXVI de su obra⁴⁷—, la polémica a favor y en contra del tratadista romano y su tradición normativa, su utilidad o rechazo, ha durado hasta nuestros días. Si la opción normativa codificada de los cinco órdenes, con la adición del compuesto, se mantuvo con mayor o menor coherencia, durante el Renacimiento, las tendencias rupturistas se incrementarán según nos acerquemos al siglo XVII. Será en éste en el que la *barroquización* de otros muchos ámbitos llegue también a

la arquitectura y a sus planteamientos teóricos. El sistema normativo de los órdenes no será tanto puesto en cuestión, sino flexibilizado y extendido para dar cabida a una cultura, la del Barroco, que hace de la complicación y el enrevesamiento una de sus más palpables muestras de identidad. No poca influencia tuvieron en estos planteamientos el gusto por la simbología y la emblemática que los hombres de ese siglo buscaron por doquier y que, con naturalidad, quisieron también imponer a los órdenes arquitectónicos. Veremos cómo Ricci participa de estas ideas y de ahí que se haga necesario su análisis en tratadistas anteriores para entender sus aportaciones, en la línea de otros contemporáneos.

Todo ello sin dejar de incidir en uno de los temas clave de la teórica de Ricci, como es su comentado orden salomónico, un tema de unas implicaciones internacionales de gran alcance, apenas estudiado⁴⁸. Tanto el tema de la propia columna salomónica, que la tradición medieval relacionaba con las columnas torsas conservadas en San Pedro —y especialmente la llamada «Columna Santa» de la Capilla de la *Pietà*⁴⁹—, al igual que la propia idea de la creación, a partir de ellas, de una reconstrucción del Templo de Salomón como la expresión de una arquitectura que superaba el simbolismo anterior, para quedar santificada directamente por Dios; son temas que encontramos en los círculos españoles de la época⁵⁰ y que, como creemos, tienen un reflejo directo en muchos de los planteamientos de fray Juan.

Con todo ello pretendemos acercarnos críticamente a la obra de la *Pintura Sabia*, analizándola y valorándola en su entorno y recuperando en cierta manera un texto que creemos fundamental para la comprensión de la rica teoría artística española durante nuestro siglo XVII.

⁴³ A. PALOMINO: *op. cit.* pág. 336; J. FILGUERA VALVERDE: *op. cit.* pág. 550.

⁴⁴ S. SALORT PONS: «Fray Juan Rizi en Italia», en *Archivo Español de Arte*, núm. 285, 1999, págs. 1-24.

⁴⁵ C. GUSI: *op. cit.* pág. 41; J. FILGUERA VALVERDE: *op. cit.* págs. 549-550.

⁴⁶ P.N. PAGLIARA: «Vitruvio da testo a canone», en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. III, Turín, 1986, págs. 7-85.

⁴⁷ Y que recogerán teóricos ya tempranos como Francisco de HOLANDA: *De la pintura antigua*, ed. de Elías Tormo, Madrid, 1921, págs. 126 y sigs.

⁴⁸ J.A. RAMÍREZ: «Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el 'orden salomónico entero'», en *Goya*, núm. 160, 1981, págs. 202-211.

⁴⁹ A. BAIRD: «La colonna santa», en *Burlington Magazine*, núm. CXXIX, vol. XXIX, diciembre de 1913, págs. 128-131.

⁵⁰ Por ejemplo en Pablo de CÉSPEDES: *Discurso sobre el Templo de Salomón*, en A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. V, Madrid, 1800, págs. 316 y sigs.

Mencia de Mendoza (1508-1554) y el patronazgo de las artes en Flandes y España

NOELIA GARCÍA PÉREZ

Carlos I de España y V de Alemania no fue sólo monarca de los territorios hispánicos, las posesiones italianas de Sicilia, Nápoles y Cerdeña, los Países Bajos y las tierras del Nuevo Mundo (Perú y Nueva España), sino también emperador del Sacro Imperio Romano Germánico¹. Fue soberano de más regiones de Europa que ningún otro hombre hasta Napoleón, lo que supuso un salto cualitativo y cuantitativo en todos los ámbitos de la vida de una corte que pasa a ser multinacional. Llevó con él su séquito a Bruselas, Valladolid, Granada, Frankfurt, Augsburgo o Nápoles, motivando que toda una generación de españoles participara, bien beneficiándose, bien padeciendo, de los avatares de la política imperial. Como ejemplo, baste citar a diplomáticos como Diego Hurtado de Mendoza, humanistas como Felipe de Guevara, altos funcionarios como Fernando de los Cobos o poetas como Garcilaso de la Vega².

Durante este reinado tiene lugar un fenómeno sin precedentes en la historia de nuestro país, que se prolongaría a lo largo de toda la centuria y que, en cierta medida, no volverá a darse nunca más. Una nobleza cosmopolita que lejos de contentarse

con viajar a distintos países europeos, bien para la compra de obras de arte con las que enriquecer su colección particular, bien para enviar piezas a distintos comitentes españoles, se establece de un modo transitorio en el país de destino, pasando a formar parte importante de la vida cultural del mismo. Este es el caso de Diego Hurtado de Mendoza en Venecia, Pedro de Toledo en Nápoles o Mencia de Mendoza en Flandes.

I. ESTADO ACTUAL DE LAS INVESTIGACIONES

Mencia de Mendoza (1508-1554) no sólo fue una de las mujeres más ricas de su tiempo, sino que destacó en el ámbito cultural y artístico como promotora de artistas, protectora de estudiantes, bibliófila sin par y, lo que es más importante, se convirtió en la mayor coleccionista del Renacimiento español y una de las más destacadas del panorama europeo.

Hija de Rodrigo de Vivar y Mendoza, Marqués del Zenete y de su segunda esposa María de Fonseca; nieta del Cardenal Don Pedro González de Mendoza y bisnieta de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, pertenecía a una de las familias más ilustres y de mayor número de patronos de las dentro de la historia de España³.

¹ Carlos V gobernaba sus dominios como cabeza de una organización dinástica. En cada uno de sus estados estaba representado por un regente o virrey, en ocasiones un miembro de la dinastía Habsburgo, como el caso de España, Alemania o los Países Bajos y en otras, como en Italia, elegidos de entre la nobleza española.

² FALOMIR, Miguel, *Catálogo de la Exposición Carolus*. En prensa.

³ GUTIÉRREZ CORONEL, Diego, «Historia Genealógica de la casa de los Mendoza *Biblioteca Conquense*, t. II y IV, Cuenca, Instituto Jerónimo Zurita del CSIC, 1946.

La segunda Marquesa del Zenete⁴ poseyó también los títulos de Condesa de Nassau, al casarse con Enrique III de Nassau en 1524, y Duquesa de Calabria, por su segundo matrimonio con Fernando de Aragón, Duque de Calabria y Virrey de Valencia en 1541.

Estos matrimonios suponen dos puntos de inflexión importantes en su vida, ya que el primero trae consigo su traslado a los Países Bajos en 1530⁵, donde residirá hasta 1539, con un breve paréntesis entre 1533 y 1535⁶; y el segundo, tras su vuelta a España en 1539, supone su asentamiento definitivo en la ciudad de Valencia donde, tal y como ocurriera en tierras flamencas, pasó a desempeñar un papel importante como promotora artística del lugar.

A pesar de la relevancia de este personaje, lo cierto es que los estudios que de ella poseemos en la actualidad son escasos, limitándose por un lado, a los realizados centrados en la figura de Mencía, estudiando su vida, su pensamiento y su colección, aunque con la escasa profundidad que puede ofrecer un estudio tan amplio en tan corto espacio, y, por otro, a los que abordan de una manera tangencial a la Marquesa del Zenete, dada su estrecha relación con los más destacados personajes de la época, desde sus propios familiares, pasando por nobles, artistas, humanistas contemporáneos, hasta llegar a la figura del propio rey Carlos I.

Entre los primeros, y dentro de una ordenación cronológica, destaca la monografía que, el archivero de la casa de Nassau, Roest Van Limburg le

dedica en 1908⁷. En 1942, Lasso de la Vega y López de Tejada, en su discurso de entrada a la Real Academia de la Historia, aborda el tema de Mencía de una manera global, siendo de gran utilidad para realizar una primera aproximación tanto a su persona como a su entorno más cercano⁸. Después de esto, habría que esperar a 1969 para que J. Steppe realizara el estudio más completo que se ha hecho sobre el tema en su vertiente humanista y de mecenazgo⁹ y que completaría, más adelante, en 1985, al tiempo que Vosters trazaba un nuevo resumen de su vida y su pensamiento¹⁰. Ya en 1994, Miguel Falomir estudia su figura junto a la de su marido como artífices del inicio del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento¹¹. Por último, en 1997, Juana Hidalgo le dedicó dos artículos, uno como ejemplo de mujer culta del siglo XVI y otro sobre los libros de horas de su colección¹².

Entre los segundos, tal y como he señalado anteriormente, destacan los que hacen referencia a Mencía por su relación con los más destacados personajes del momento, como es el caso de su padre Rodrigo de Vivar y Mendoza o su primo Diego Hurtado de Mendoza; por sus contactos con los principales humanistas de la época y su aparición en los tratados que estos realizan, como ocurre con Juan de Maldonado, Juan Luis Vives o el propio

⁷ ROEST VAN LIMBURG, Thomas, M., *Een Spaansche Gravin van Nassau, Mencía de Mendoza, Markiezin van Zenete (1508-1554)*, Leiden, A. W. Sitjhoff's Uitgevers-Maatschappij, 1908.

⁸ LASSO DE LA VEGA Y LÓPEZ DE TEJADA, M. *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete (1508-1554)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1942.

⁹ STEPPE, Jean Kassel, «Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vives», *Scrinium Erasmianum*, Leyde, Ed. J. Coppens, 1969, vol. II, págs. 449-506 «Mécénant espagnol et art flamand au XVI siècle», *Splendeurs d'Espagne et les villes Belges, 1500-1700*, Catálogo de la Exposición Europalia, Bruselas, 1985, págs. 247-280.

¹⁰ VOSTERS, Simon, «Doña Mencía de Mendoza, señora de Bredá y virreina de Valencia», *Cuadernos de Bibliofilia*, núm. 13, (1985), págs. 3-20.

¹¹ FALOMIR FAUS, Miguel, «El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», *Ars Longa*, 5 (1994), págs. 121-124.

¹² HIDALGO OGAYAR, Juana, «Libros de Horas de Doña Mencía de Mendoza», *Archivo Español de Arte*, v.70, núm. 278 (1997), págs. 177-183. «Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria, ejemplo de mujer culta en el siglo XVI. En *La mujer en el arte español*. VII Jornadas de Arte. Madrid, 1996, actas 1997, págs. 93-102.

⁴ Doña Mencía de Mendoza heredó el marquesado del Zenete a la muerte de su padre en 1523.

⁵ Aunque Doña Mencía contrae matrimonio con el conde Enrique de Nassau el 30 de junio de 1524 no hace su entrada en Breda hasta el 30 de septiembre de 1530. Durante este período de tiempo residió en Jadraque y en Valladolid, donde se había instalado la corte.

⁶ HIDALGO OGAYAR, Juana, «Doña Mencía de Mendoza, marquesa del Zenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria, ejemplo de mujer culta en el siglo XVI», en *La mujer en el arte español*, VII Jornadas de Arte, Madrid, 1996, actas 1997, pág. 96, «El 8 de agosto de 1533 salió hacia España, en marzo de 1534 estaba en Guadalajara y la Navidad de ese año la pasó en Barcelona. Fue estando en Guadalajara cuando decidió llamar al erasmista Juan de Maldonado para que le diera lecciones y escribió para ella su tratado «De felicitate christiana». El 3 de julio de 1535, en Burgos y antes de regresar a Flandes, Doña Mencía decidió hacer testamento y uno de los testigos fue el dicho Juan de Maldonado».

Erasmus; por las obras que ella encarga realizar a los artistas más reputados del momento como Van Orley, Jan Gossart o El Bosco; o por su importancia como noble que participa de los avatares de la vida cortesana.

Después de casi cien años, desde que en 1908 Van Limburg realizara el primer estudio sobre Mencía, el balance es bastante positivo en cuanto a la exhumación de parte la documentación existente en el Archivo del Palau de Barcelona y el Archivo de Simancas. Gracias a esto, conocemos sus principales datos biográficos, que nos revelan su vinculación con los más destacados personajes del mundo español y flamenco de la primera mitad del siglo XVI, su relación con el pensamiento humanista y el conocimiento de algunas de las obras que componen su colección. Sin embargo, se echa en falta la publicación del inventario de sus bienes y su almoneda, anunciado por Steppe y nunca presentado, imprescindible para reconstruir su colección.

Dicho esto, y partiendo de la escasa bibliografía publicada sobre este tema, pero contando con la documentación existente en los distintos archivos españoles y belgas¹³, he decidido realizar mi tesis doctoral sobre la figura de Mencía de Mendoza, segunda Marquesa del Zenete, Señora de Breda y Duquesa de Calabria, centrándome en determinados aspectos que constituyen las principales líneas de investigación de este proyecto.

II. PRINCIPALES LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

La influencia del ámbito familiar

En primer lugar, es mi intención estudiar la influencia que Mencía recibe, ya desde niña, en su ámbito familiar y en el ambiente en el que es educada como cimientos básicos de lo que será su formación humana e intelectual, así como en lo referente a su «gusto estético».

La Marquesa del Zenete descendía de una familia donde el culto a la buena literatura y al hu-

manismo italiano suponía toda una tradición desde tiempo atrás. Su bisabuelo, el Marqués de Santillana, poeta de la corte del rey Juan II de Castilla, poseyó una importante biblioteca en la que se apreciaba el gran interés que despertaron en su persona los autores clásicos y los italianos como Dante, Boccaccio y Petrarca¹⁴. Por su parte, su abuelo, el Cardenal Pedro González de Mendoza, encarnó a la perfección las cualidades del hombre moderno, presentando siempre un gran interés por la cultura y el arte, volcado hacia el mundo clásico e italiano. Esto le hizo destacarse no sólo del ambiente español, sino incluso de gran parte de las manifestaciones artísticas de la corte. Su colección, que constituye uno de los primeros ejemplos del coleccionismo clasicista en España, estaba compuesta por toda una serie de medallas, pequeñas estatuas, camafeos y piedras preciosas¹⁵.

Sin embargo, la figura familiar que influyó de una manera más decisiva en Mencía, fue, sin lugar a dudas, la de su padre, Rodrigo de Vivar y Mendoza, quien encarnó, según Steppe, «d'une part le type du gentilhomme espagnol de la fin du moyen âge qui n'hésita pas à s'insurger contre la politique centralisatrice et absolutiste du monarque, et, d'autre part, celui du condottiere italien qui allia le culte des lettres et de l'art à la pratique des armes»¹⁶. Fue un personaje controvertido y lleno de excentricidades que igual luchaba sin descanso por conseguir a la mujer que amaba, enfrentándose a la mismísima Isabel La Católica¹⁷; que el Castillo de la Calahorra en una de las primeras obras del Renacimiento español (fig. 1)¹⁸;

¹⁴ PÉREZ-BUSTAMANTE, Rogelio, *Íñigo López de Mendoza. Marqués de Santillana (1398-1458)*, Madrid, Fundación Santillana, 1981.

¹⁵ CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 80-89.

¹⁶ STEPPE, Jean Kassel, *op. cit.* (1969), pág. 453 «por un lado al gentilhomme español de fines de la Edad Media, que no duda en rebelarse contra la política centralista y absolutista del monarca, y por otro, al condottiero italiano que combina el culto a las letras y a las artes con la práctica de las armas».

¹⁷ Véase CATALINA, Don Juan, «El segundo matrimonio del Primer Marqués del Zenete». *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, t II (1899), pág. 665.

¹⁸ La familia Mendoza ha sido considerada desde tiempo atrás como pionera en la introducción del Renacimiento en España. Véase MARIAS, Fernando, «Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España», en *Nobleza, coleccionismo y mecenazgo*, Sevilla, Ciclo de conferencias, 1998.

¹³ Los principales archivos que recogen información sobre Doña Mencía son el Archivo del Palau de Barcelona, El Archivo Histórico Nacional de Madrid, el Archivo del Reino de Valencia, el Archivo de Simancas en Valladolid y el Archivo Histórico de Bruselas.

que era capaz de rescindir su apoyo a su propio hermano Diego, virrey de Valencia, para defender sus ideas, e inclinarse hacia el sentir popular en un problema de magnitud tal como lo fueron las germanías, motivo que le valió la expulsión de Valencia por orden de Carlos V¹⁹.

El Marqués del Zenete fue una persona culta y muy amante de las letras y las artes, algo que aprendió ya en el seno familiar²⁰. Por ello, no es de extrañar que sus dos viajes a Italia supusieran un punto de inflexión en su gusto artístico, y, desde este momento, pusiera todo su empeño en transformar con elementos decorativos «a la italiana», lo que empezó siendo un castillo fortaleza de estilo medieval como La Calahorra²¹. Para ello, rehusó los servicios de Lorenzo Vázquez, «el arquitecto de los Mendoza», y solicitó la intervención de artistas genoveses como Michele Carlone, importó mármoles genoveses e introdujo los motivos decorativos italianos tomados del repertorio que ofrecía el *Codex Escorialensis*, que traería el Marqués desde Roma en 1506²².

A esto hay que añadirle su bibliofilia, heredada de su padre y abuelo y que, a su vez, legaría a su hija mayor²³, que le llevó a ampliar de una manera significativa la enorme biblioteca heredada del Gran Cardenal en la que encontramos libros de una gran diversidad de materias que van desde la filosofía, la literatura o la religión, hasta la medicina, la historia, las ciencias y las artes²⁴. De entre ellos

merecen mención especial las obras de Erasmo de Rotterdam que poseía en su biblioteca y que mandó traducir: *Adagiorum Collectanea* y *De utraque verborum de rerum copia*.

Desde niña, Mencía aprendió del Marqués su amor por los libros, que le llevaría a ampliar la heredada biblioteca del Marqués, y por el coleccionismo artístico en general. Asimismo, es interesante destacar su vinculación desde estos primeros momentos con la doctrina de Erasmo, que en un futuro desarrollaría hasta ser calificada en palabras de Bataillon como «la mayor erasmizante de España»²⁵.

Su clara conciencia de linaje y el deseo de perpetuar la memoria de sus progenitores le llevó a mandar realizar un panteón para su enterramiento en la capilla de los Reyes del Convento de Santo Domingo de Valencia²⁶. Para ello, Mencía necesitó un permiso especial, concedido por el rey Carlos I en 1535, tras el cual dejó establecidas en su testamento las condiciones de su entierro y el de sus padres (fig. 2)²⁷. Por otra parte, es sabido que Mencía encargó obras vindicativas de su padre para honrar su memoria y romper una lanza a favor de su cuestionado comportamiento durante el problema de las germanías, como el «Tragitriumpho de

²⁵ Véase BATAILLON, Marcel, *Erasmo y España*, Madrid, F.C.E., 1937.

²⁶ LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, «Los autores del sepulcro de los marqueses del Zenete», *Archivo Español del Arte* (1978), págs. 323-336.

²⁷ «...Item declaro y mando que si yo muriese en estos reinos de España en cualquier parte e lugar dellos que mi cuerpo sea llevado a sepultar a la capilla de los tres reyes que es en el monasterio de los predicadores de la ciudad de Valencia del cid de que la magestad cesarea del Emperador nuestro señor fue servido de me hacer merced y que sobre mi sepultura tan solamente se ponga una lancha de alabastro igual de la tierra sin otro vulto con un letrero en que se diga como mi cuerpo yace allí sepultado y se declare el día de mi finamiento porque las personas que lo vieren y leyeren y me conocieren tengan memoria de rogar a Dios por mi alma.» ROEST VAN LIMBURG, Thomas, *op. cit.*, (1908), págs. 94-95.

«Item mando e digo que si yo en mi vida no ficiere pasar los huesos de los dichos Marques y Marquesa mis señores padre y madre a la dicha mi capilla de los tres reyes y poner en ella sus camas e bultos de alabastro que mis testamentarios lo fagan e cumplan despues que yo fuere muerta lo mas presto que pudieren como a ellos bien visto fuere en la parte mas principal de dicha capilla y que mi sepultura se haga y ponga encima della la dicha lancha de alabastro igual del suelo a los pies de las sepulturas de los dichos Marques y Marquesa mis señores con el dicho letrero» *Íbidem*, pág. 99.

¹⁹ MARCH, José M., «EL Primer Marqués del Cenete su vida suntuosa», *A.E.A.*, XXIV (1951), págs. 47-65.

²⁰ Sánchez Cantón en su obra *La biblioteca del Marqués del Cenete* (1942) afirma que el Cardenal Mendoza «traía siempre en su mesa y casa hombres de letras y armas; tuvo siempre letrados cerca de sí».

²¹ Sobre el Castillo de la Calahorra existe una amplia bibliografía recogida en el artículo de Miguel Falomir y Fernando Marías, *op. cit.*, (1994), pág. 101.

²² Véase FALOMIR FAUS, Miguel y MARIAS, Fernando, «El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete». *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. VI (1994), págs. 101-108.

²³ Del matrimonio de Don Rodrigo de Vivar y Mendoza con María de Fonseca nacieron cuatro hijos, el mayor de los cuales fue Doña Mencía. Asimismo tuvieron un varón, que se llamó Pedro como su abuelo, y que murió en 1514 y otras dos hermanas doña Catalina, que fue monja, después de viuda de Juan de Tovar, Marqués de Berlanga y que murió muy pronto y Doña María, casada en 1535 con Diego Hurtado de Mendoza, Conde de Saldaña.

²⁴ SÁNCHEZ-CANTÓN, Francisco Javier, *La biblioteca del Marqués del Cenete*, Madrid, 1942.

don Rodrigo de Mendoza y de Bivar, Marqués primero de Zenete, Conde del Cid»²⁸.

Estos datos iniciales suponen un punto de partida para analizar más pormenorizadamente el estrecho vínculo que existía entre ambos y la repercusión posterior en la vida y pensamiento de la Marquesa del Zenete.

Su formación humanista

Una segunda línea de investigación sería la formación recibida por los principales humanistas del momento como Juan Luis Vives o Juan de Maldonado y su repercusión a la hora de estudiar su actitud ante la obra de arte.

Tal y como he señalado anteriormente, la figura primera y más importante en los inicios de la formación de la Marquesa del Zenete fue su propio padre, quién le dio la posibilidad de moverse entre la multitud de libros, de las más diversas materias, que albergaba su colección. De entre ellos, merecen un lugar especial los relacionados con Erasmo de Róterdam, ya que es mi intención estudiar hasta qué punto estos primeros años son decisivos para la actitud futura que Mencía presenta ante este tema. De esta forma, intentaré demostrar cómo los primeros contactos de la Marquesa con la doctrina erasmizante no datan, tal y como se ha venido creyendo, de la asamblea teológica realizada en Valladolid en 1527 sobre este tema²⁹, sino que tiene lugar mucho antes.

Sin embargo, lo que es del todo cierto es que Mencía fue completando su formación gracias a su relación con los más destacados humanistas del momento. Para empezar, durante los años transcurridos en tierras flamencas, Juan Luis Vives, quien tiempo atrás había hablado de ella como «una promesa de gran discreción», se convierte en su pre-

ceptor y guía. A esta figura hay que sumar otros personajes de la talla de su secretario el humanista Martín Lasso de Oropesa; el erasmista húngaro Nicolaus Olah, de quien tomó clases de griego; el español Juan de Maldonado, quien no sólo le da clases de 1533 a 1534, tiempo en el que reside en nuestro país, sino que escribe para ella su tratado *De felicitate cristiana* o el mismo Guillermo Budé, a quien conoció a su paso por París camino de Flandes, y que junto a Erasmo y Vives representan las tres figuras más destacadas del humanismo.

No obstante, y a pesar de los estudios realizados por Steppe, es necesario profundizar en un aspecto tan importante para el estudio de un personaje como es su pensamiento ya que este repercute en todos los ámbitos de su vida. En nuestro caso, nos interesa especialmente ver como esto se traduce en términos culturales y artísticos, estudiando la posibilidad de encontrar una actitud erasmista ante la obra de arte. Para ello, un punto fundamental de la investigación será el análisis de las obras de estos erasmistas cuando abordan la cuestión de la mujer cristiana casada y cotejar hasta qué punto Mencía responde a las expectativas deseadas.

Mencía como coleccionista. Sobre la existencia de un posible coleccionismo artístico femenino en el Renacimiento español

No cabe duda de que la formación recibida por la Marquesa del Zenete influyó decisivamente a la hora de poner en práctica su criterio estético. Y esto nos lleva a la tercera vía de investigación que deseo realizar: la compilación y análisis de su colección.

Al estudiar una colección artística no solamente se realiza una labor recopilatoria de las diversas obras que la componen, sino que, a su través, realizamos un análisis detallado del «gusto» de su propietario y de sus preferencias artísticas.

Mencía no fue simplemente una consorte sino que su independencia económica le permitió conservar su criterio estético, lo que no quiere decir que no se viera aconsejada por distintas personas conocedoras de la materia³⁰. De hecho, una vez

²⁸ Esta obra, realizada por el poeta valenciano Juan Ángel, queda recogido por F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, citado en FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia 1472-1522*, Valencia, Consejería Valenciana de Cultura, 1996, pág. 430.

²⁹ Para resolver la cuestión de la ortodoxia de Erasmo, Manrique convocó en Valladolid, en 1527, una asamblea de treinta y dos teólogos para examinar una lista de proposiciones de Erasmo y, puesto que transcurridas seis semanas de discusiones fue imposible llegar a un acuerdo, prohibió los ataques contra él, aunque posteriormente intentó modificar su decisión exculpando tan sólo sus críticas hacia Lutero.

³⁰ Este hecho abre una futura línea de investigación, ya que, partiendo de un ejemplo concreto como es el caso de Mencía, podemos estudiar una cuestión tan importante como es el he-

arribada a los Países Bajos, supo rodearse de personajes influyentes en la vida flamenca del momento que la introdujeron y asesoraron dentro del ambiente artístico y cultural del lugar. Entre ellos destaca de manera especial Gilles de Busleyden, presidente de la «Chambre de Coptes» en Bruselas y persona muy relacionada en el mundo artístico de la ciudad, a quien Mencía tenía encomendada la supervisión de sus encargos³¹.

Pues bien, la Marquesa del Zenete, aconsejada por este y por otros personajes, patrocinó en Flandes un buen número de iniciativas artísticas materializadas por los más reputados pintores (Jean Gossaert, Bernard van Orley, Jan Cornelysz, Vermeyen, Jean van Scorel o Martin van Heemskerck), iluminadores (Simon Bening), orfebres (Pieter Wolfganck, Jan Gielis y Adrian Keyen) y tapiceros (Van der Moyens). Estas obras, junto con otras que manda traer desde España, constituyen los inicios de una colección que se completará con su llegada a nuestro país en 1540.

Mencía y su esposo estuvieron estrechamente vinculados con los artistas flamencos que trabajaban para entonces, entre los que destaca de manera especial la relación de Enrique de Nassau con El Bosco (fig. 3), por el que los Señores de Breda sentían una especial predilección³². Asimismo, a Jean Gossaert, que pasó sus dos últimos años bajo la protección de Enrique III de Nassau y Mencía con un salario anual de 100 florines, se atribuyen los primeros retratos de Mencía formando pareja con su esposo. A la muerte del pintor, Bernard van

Orley pasó a ser el destinatario de la mayoría de los encargos pictóricos de la Señora de Breda. Entre las obras realizadas para ella destacan varios retratos de Carlos V, René de Chalon, Enrique III de Nassau, tres diferentes de Mencía de Mendoza (figs. 4 y 5), la reina María de Hungría, las dos princesas de Dinamarca, las damas de Gueldre, de Condé y de Boschuyre, el conde Engelberto de Nassau, la señora de Ghelées y la difunta gobernadora de los Países Bajos (1507-1530), Margarita de Austria.

Por otra parte, y dentro de sus relaciones con España, aunque son sabidos sus contactos con nuestro país, desde donde recibe obras que ella encarga para su colección, se conoce muy poco sobre su vinculación con artistas españoles. Por ejemplo, cuando la Marquesa vuelve a Flandes en 1535 manda llevar una serie de obras de las que tan sólo sabemos su temática³³, siendo mi intención estudiar a partir del análisis de su colección, sus preferencias entre los artistas españoles y su relación con ellos.

Por último, me gustaría señalar que la Marquesa del Zenete poseyó una de las mayores colecciones artísticas del momento, equiparable a la de cualquiera de sus contemporáneos más destacados. Sin embargo, hay algo que la diferencia del resto y hace más interesante, si cabe, su estudio, como es el hecho de ser mujer. Por ello, una vez estudiada su colección sería interesante ir más allá y analizar la posible existencia de un gusto femenino que nos conduzca a un tipo de coleccionismo artístico que difiera del realizado por los hombres. Por este motivo, desearía abordar la figura de Mencía dentro un contexto determinado, como puede ser «la mujeres y el patronazgo de obras de arte en la primera mitad del siglo XVI», estudiándola y comparándola con otros personajes, bien del panorama español, como Mencía de Mendoza, Condesa de Haro o la propia emperatriz Isabel de Portugal, biendel mundo europeo, como es el caso de Margarita de Austria.

Especialmente interesante resulta su relación a ésta última, dada la similitud que presentan ambas colecciones. La colección de la gobernadora, que entronca por completo en el ambiente nacio-

cho de que la corte imperial no vaya a ser la única en marcar las directrices del gusto oficial español sino que le papel de esta nueva nobleza cosmopolita, a la que hice referencia al principio, va a ser fundamental a la hora de estudiar el cambio de gusto y deseo de diferenciación que a través del arte experimentaban las capas cultas de la sociedad española que comienza a equipararse con sus homólogos europeos.

³¹ Véase Steppe, Jean. K., *op. cit.*, (1969), págs. 449-506.

³² En el palacio de los Nassau en Bruselas, conoció las pinturas de El Bosco, con el que su esposo debió mantener relaciones amistosas y de quien poseyó su más famosa obra: *El Jardín de las Delicias*, una de cuyas réplicas trajo Doña Mencía consigo a su regreso a España en 1538. Fue tal la predilección que la Señora de Breda llegó a sentir por este pintor, del que llegó a tener diversas copias así como patrones para tapices, que en su testamento, realizado en 1535, dispone colgar encima de su tumba, en la capilla de los Reyes Magos del convento valenciano de Santo Domingo, un tríptico con escenas de la Pasión pintado por El Bosco.

³³ ROEST VAN LIMBURG, Thomas, M., *op. cit.*, (1908), págs. 89-93.

nal de los Países Bajos, refleja la amplia gama de intereses de la gobernadora, que se evidencian en su extensa colección de libros y manuscritos iluminados, tapices, joyas y piedras preciosas, pinturas, esculturas, objetos litúrgicos y objetos etnográficos, traídos desde el Nuevo Mundo y que suscitaban el más vivo interés³⁴.

Algunos de los pintores que trabajaron para la gobernadora de los Países Bajos, como es el caso de Jan Cornelisz Vermeyen o Bernard van Orley, lo hicieron poco después para Mencía. Ambas compartieron su gran interés hacia las joyas, los libros miniados, los tapices e incluso por lo curioso, por algunas rarezas de Oriente y, sobre todo, del Nuevo Mundo. Esto, sumado a su predilección por ciertos temas, como el retrato o la Virgen con el Niño, y una cercana actitud ante las obras, que les hace a ambas a intentar perpetuar a través de los cuadros la memoria del esposo fallecido, dejan entrever una similitud entre ambas que lleva a preguntarse hasta qué punto Mencía sigue a Margarita de Austria como modelo o en qué medida se ve influenciada por su figura a la hora de formar su colección.

III. MENCÍA DE MENDOZA Y LAS RELACIONES ENTRE ESPAÑA Y FLANDES (1530-1554)

Un último punto a estudiar sería sus estancias en Flandes (1530-1539) y en Valencia (1539-1554)

La Marquesa del Zenete es una figura clave para analizar la relación artístico-cultural entre España y los Países Bajos en la primera mitad del siglo XVI. Aspecto tan interesante como poco estudiado en el que Mencía desempeña un papel fundamental, no sólo por su labor como mecenas en dicho país, que la llevó a ser considerada por quien mejor ha estudiado este tema como «la perfecta encarnación del mecenazgo ejercido por los españoles sobre el arte flamenco en la primera mitad del siglo XVI»,³⁵ sino por su vinculación, bien con otros españoles que se encontraban allí, bien con los que perma-

necían en la península y con los que ella ejerció de intermediaria en la compra de obras de arte como fue el caso de la emperatriz Isabel de Portugal o su primo Diego Hurtado de Mendoza.

En estos momentos existía una estrecha relación económica, política y cultural entre España y Flandes. En el terreno artístico, la venta a España comprendía desde las «partes más industriales» que llegaban a España para un público muy amplio, hasta las obras de arte más cotizadas, de la mano de los principales artistas flamencos del momento.

Al llegar a España, Mencía no cesó en sus relaciones con tierras flamencas, sino que continuó realizando encargos, aún por estudiar, a la vez que participaba en distintos proyectos de carácter cultural en la ciudad de Valencia, acompañada de su esposo, Fernando de Aragon, con el que compartía su amor por los libros y por la cultura y el arte, en general.

A los Duques de Calabria les debemos los inicios del coleccionismo pictórico en estas tierras, en las que, aún promediado el siglo XVI, no debía estar muy extendida dicha práctica. De esta manera, y gracias a ellos, el coleccionismo de pintura no llegó a Valencia vía Italia, sino a través de los Países Bajos y concretado en la figura de Mencía de Mendoza³⁶.

Por otra parte, otro de los puntos a estudiar sería su labor, durante estos años, como protectora de estudiantes a los que beca para ir a estudiar a las principales universidades españolas y europeas³⁷. La Marquesa no se limitó a pagar lo necesario para costear sus estudios sino que durante el tiempo que pasaron en los respectivos lugares de destino, mantuvo con ellos una extensa correspondencia que da muestras del enorme interés que sentía la entonces Duquesa de Calabria por su formación³⁸.

³⁶ FALOMIR FAUS, Miguel, *op. cit.*, (1994), págs. 121-124.

³⁷ PORRAS GIL, María del Carmen, «Las mujeres y el patronato de obras de arte», en *Homenaje al Profesor Martín González*, Valladolid, Universidad, Secretariado de publicaciones, 1995, págs. 735-738.

³⁸ Entre los estudiantes becados por Mencía destacan Francisco de Acebes o Pedro de Huete, que van a estudiar a París, donde permanecen desde 1539 a 1542, fecha en la que, con motivo de la guerra, marchan a Lovaina, ciudad en la que bajo las mismas circunstancias se encuentra en 1540 Fray Álvaro de Mendoza. Asimismo, Mosén Francés de Escrivá, hijo del maestro racional de Valencia recibe 3750 mrs al año mientras duran sus estudios en Alcalá.

³⁴ EICHBERGER, Dagmar y BEAVEN, Lisa, «Family members and political allies: The portrait collection of Margaret of Austria», *The Arte Bulletin*, v. LXXVII (1995), núm. 2, págs. 225-248.

³⁵ STEPPE, Jan Kassel, *op. cit.*, (1985), pág. 257.

Sin embargo, y a pesar de la importancia de estas actividades, su iniciativa más destacada durante estos años, al menos de las conocidas hasta el momento, fue su intención de erigir un colegio trilingüe en Valencia, a imitación del que funcionaba en Alcalá. Con este fin, se elaboró y aprobó el documento conocido como «las capitulaciones de la duquesa de Calabria»³⁹ (1544), que estipulaba las condiciones de la financiación del proyecto. A pesar de su gran interés y de ser ésta una idea que deseó materializar toda su vida⁴⁰, su muerte en 1554 puso fin a esta pretensión.

En resumen, la influencia del ámbito familiar, y en especial de su padre Rodrigo de Vivar y Mendoza; su formación humanista de la mano de las figuras más señeras de este movimiento como Juan de Maldonado, Juan Luis Vives o el mismo Erasmo; el estudio de su amplia colección, hoy dispersa por todo el mundo (fig. 6) y el análisis de las actividades realizadas en tierras flamencas y españolas así como el papel de «nexo» de unión que representa en las relaciones artístico-culturales entre España y Los Países Bajos en la primera mitad del siglo XVI serán las vías iniciales de este proyecto de investigación que pretende sacar del anonimato a una figura de la relevancia de la segunda Marquesa del Zenete.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. *Historia Universal del Arte. El Renacimiento*, 6, Madrid, Espasa Calpe, 1996 (Reproducción fig. 1).
- A.A.V.V. Catálogo Exposición «El jardín de las delicias de El Bosco: copias, estudio técnico y restauración», Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000 (Reproducción fig. 3).
- BATAILLON, Marcel, *Erasmo y España*, Madrid, F.C.E., 1937.
- Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 2000.
- CATALINA, Don Juan, «El segundo matrimonio del Primer Marqués del Zenete», *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, t. II (1899), pág. 665.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1983.
- DANVILA, *La germanía valenciana*, Madrid, 1884.
- DE ARTEAGA Y FALGUERA, Cristina, *La Casa del Infantado cabeza de los Mendoza*, Madrid, Duque del Infantado, 1940.
- DE SANTA CRUZ, Alonso, *Crónica de Carlos V*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1920.
- DE ZÚÑIGA, Francisco, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, Salamanca, Secretariado de Publicaciones, 1989.
- EICHBERGER, Dagmar y BEAVEN, Lisa, «Family members and political allies: The portrait collection of Margaret of Austria», *The Art Bulletin*, v. LXXVII (1995), núm. 2, págs. 225-248.
- FALOMIR FAUS, Miguel, «El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», *Ars Longa*, 5 (1994), págs. 121-124.
- FALOMIR FAUS, Miguel y MARÍAS, Fernando, «El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete», *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. VI, (1994), págs. 101-108.
- FELIPÓ, Amparo, *La universidad de Valencia durante el siglo XVI (1499-1611)*, Valencia, Departamento de Historia Moderna, Universidad, 1993.
- GIBSON, Walter S., «Jan Gossart de Mabuse: Madonna and Child in a landscape», *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, v. 61 (1974), núm. 9, págs. 286-299 (Reproducción fig. 6).
- GÓMEZ-MORENO, Manuel, «Sobre el Renacimiento en Castilla», *Archivo Español de Arte y Arqueología* (1925), págs. 32-40.
- GUTIERREZ CORONEL, Diego, «Historia Genealógica de la casa de Mendoza», *Biblioteca Conquense*, t. II y IV, Cuenca, Instituto Jerónimo Zurita del CSIC, 1946.
- HIDALGO OGAYAR, Juana, «Libros de Horas de Doña Mencía de Mendoza», *Archivo Español de Arte*, v. 70, núm. 278 (1997), págs. 177-183.
- «Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria, ejemplo de mujer culta en el siglo XVI, en *La mujer en el arte español*, VII Jornadas de Arte, Madrid, 1996, actas 1997, págs. 93-102 (Reproducción figs. 4 y 5).
- KENSINGTON, H., *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*, Madrid, 1980.
- KING, Catherine E., *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy 1300-1550*, Manchester, Manchester University Press, 1998.
- LASSO DE LA VEGA Y LÓPEZ DE TEJADA, M., *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete (1508-1554)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1942.
- LYNCH, John, *Carlos V y su época*, Barcelona, Crítica, 2000.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, «Los autores del sepulcro de los marqueses del Zenete», *Archivo Español de Arte* (1978), págs. 323-336 (Reproducción figs. 2 y 3).
- MARCH, José María, *El Comendador Mayor de Castilla Don Luis de Requesens en el gobierno de Milán 1571-1573*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1943.
- MARCH, José María, «El Primer Marqués del Zenete su vida suntuosa», *A.E.A.*, XXIV (1951), Madrid, págs. 47-65.
- MARCH, José María, *Niñez y Juventud de Felipe II*, t. II, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942, págs. 365-373.
- MATEU IBARS, Josefina, *Los virreyes de Valencia: Fuentes para su estudio*, Valencia, Ayuntamiento (Vives Mora), 1963.

³⁹ FELIPÓ, Amparo, *La universidad de Valencia durante el siglo XVI*, Valencia, Universidad, 1993, págs. 59-60.

⁴⁰ La idea de fundar un colegio trilingüe fue algo que tuvo muy presente a lo largo de su vida, ya que en 1535, cuando dispone su testamento, establece que si no hubiera nadie para sucederle en el mayorazgo de todas las personas que ella hubiera designado, aquel, junto con sus bienes, fueran utilizados para hacer un Colegio en Toledo, donde hubiera una cátedra de latín, otra de griego y una de hebreo, además de dos de artes y otra de teología. Como antecedentes de esta idea hay que señalar, una vez más, la Universidad de Alcalá y el Colegio Trilingüe de Lovaina, fundado por Jerónimo Busleyden, hermano de Gilles, su asesor en Flandes.

- MORAN, Miguel y CHECA, Fernando, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, Ensayos de Arte, 1985.
- NADER, Helen, *The Mendoza family in the Spanish Renaissance, 1350-1550*, New Bruswick, Rutgers University Press, 1979.
- PAZ Y MELIA, «Medallas y piedras grabadas que la Marquesa del Cenete legó en su último testamento a Diego Hurtado de Mendoza», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. VII (1902), págs. 310-319.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Rogelio, *Íñigo López de Mendoza. Marqués de Santillana (1398-1458)*, Madrid, Fundación Santillana, 1981.
- PORRAS GIL, María del Carmen, «Las mujeres y el patronato de obras de arte», en *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1995, págs. 735-738.
- RIBELLES, Carmen, *Biografía de la lengua valenciana*, T. II, Madrid, 1929.
- ROEST VAN LIMBURG, Thomas, M., *Een Spaansche Gravin van Nassau, Mencía de Mendoza, Markiezin van Zenete (1508-1554)*, Leiden, A. W. Sitjhoff's Uitgevers-Maatschappi, 1908.
- SÁNCHEZ-CANTÓN, Francisco Javier, *La biblioteca del Marqués del Cenete*, Madrid, 1942.
- SERRANO Y SANZ, *Apunte de una biblioteca de escritoras españolas*, t. II, Madrid, 1905, pág. 577.
- STEPPE, Jean Kassel, «Mencia de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vives», *Scrinium Erasmianum*, vol II, Leyde, ed. J. Coppens, 1969, págs. 449-506.
- «Mécénant espagnol et art flamand au XVI siècle». *Splendeurs d'Espagne et les villes Belges, 1500-1700*. Exposition, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, Europalía 85, vol. I, España, Bruselas, 1985, págs. 247-280.
- TRAMOYERES, Luis, «Un tríptico de Jerónimo Bosch en el Museo de Valencia». *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 3 (1915), págs. 87-102.
- VOSTERS, Simon, «Doña Mencía de Mendoza, señora de Bredá y virreina de Valencia». *Cuadernos de Bibliofilia*, núm. 13 (1985), págs. 3-20.



1.—Patio del Palacio de La Calahorra, MICHELE CARLONE,
1509-1512, Granada.



2.—Sepulcro de Doña Mencía de Mendoza, 1563.
Antiguo Convento de Santo Domingo de Valencia.



3.—«El Jardín de las delicias», 1500-1510, EL BOSCO.
Museo Nacional del Prado.



4.—«Retrato de Enrique III de Nassau», 1530, BERNARD VAN ORLEY,
Museo Estatal de Berlín.



5.—«Retrato de Doña Mencía de Mendoza», 1530, BERNARD VAN ORLEY, Museo Estatal de Berlín.



6.—«La Virgen y el Niño sobre un paisaje», 1531, JEAN GOSSAERT. Museo de Arte de Cleveland. Esta obra perteneció a la colección de Doña Mencía de Mendoza.

José Nicolás de Azara y su primera etapa romana (1766-1790)¹

ESTHER GARCÍA PORTUGUÉS

La complejidad de un personaje como es el de José Nicolás de Azara no nos permitía abordarlo directamente a través de las obras que patrocinó o promovió, sino que primero debíamos acercarnos a su entorno cultural y político para poder apreciar su excepcionalidad. El presente estudio trata de conocerlo y situarlo dentro del ambiente ilustrado de Roma entre los años 1766 y 1790, para así valorar cual fue su repercusión en el ámbito artístico español y europeo. Desde su práctica de *cicerone* ocupando el cargo de Agente de preces, hasta la creación en el Palacio de España de una Academia, para atender bajo su tutela y dirección a los artistas españoles, momento que coincide con la llegada de los primeros pensionados por la *Llotja*, siendo Azara Embajador Español ante la Santa Sede.

En la investigación se han priorizado las fuentes de este período ante la extensa bibliografía existente de Azara, con el propósito de aportar nuevas ideas y corroborar o no aquellas repetidas por otros

estudiosos basadas en el historiador de la familia Azara, Basilio Sebastián de Castellanos, de cuestionable fiabilidad por su afán en evitar hechos y noticias que pudieran enturbiar el nombre de nuestro personaje².

José Nicolás de Azara destacó como ilustrado en un mundo de gran actividad cultural. Justamente en este contexto encontramos su gran mérito, por sobresalir en un ambiente en el que casi todo aquel que tenía una posición social era mecenas, coleccionista y contaba, además, con una buena biblioteca³. Azara no sólo brilló y fue conocido en Italia y España sino en toda Europa como promotor y patrocinador de las artes y de las letras.

Detrás de él no había una familia de la alta aristocracia que durante años hubiese ejercido de mecenas, atesorando obras de arte, ni tampoco tenía como patrimonio una gran fortuna que pudiera atraer a los artistas. Fue a través de una buena formación, de su anhelo por rodearse de lo mejor, de

¹ Esta comunicación es una síntesis del estudio realizado para el capítulo «José Nicolás de Azara, prototipo de mecenazgo ilustrado. Primera etapa romana (1766-1790)», de mi tesis doctoral *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*, dirigida por la Dra. Rosa M.ª Subirana Rebull. Investigación que a su vez forma parte del proyecto que hay en marcha en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, dirigido por el Dr. Joan Ramon Triadó i Tur y titulado *Clasicismo y Academicismo en el Arte Catalán. 1750-1808. Dependencias e invariantes en relación con España y los centros de París y Roma*.

² Por ejemplo, CASTELLANOS, B. S. *Historia de la vida civil y política de... el magnífico caballero D. J. N. de Azara* I-II. Madrid: Imprenta de Don Baltasar González, 1849-1850.

³ ANDRÉS, J. *Cartas familiares del abate D. Juan Andres a su hermano D. Carlos Andres, dándole noticia del viage que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785, publicadas por el mismo D. Carlos*. 2 vols. Madrid: Antonio de Sancha, MDCCLXXXVI [1786]. Este viajero recrea el ambiente ilustrado de Roma, cita las colecciones, las bibliotecas y las academias más importantes. También recoge la impresión que le causó la colección y la biblioteca de Azara.

sus inquietudes por adquirir conocimientos y de su habilidad diplomática, lo que dio como resultado un hombre situado en la primera línea de la Ilustración. Todas estas características propiciaron y le otorgaron la confianza necesaria para emprender diferentes actividades, como patrocinador algunas veces y como mediador en otras, saliendo en todas victorioso y dejando contentas a las partes implicadas.

Los diferentes cargos políticos fueron un vehículo para conseguir sus propósitos artísticos. En un inicio, mientras ocupó el cargo de Agente de preces, su actividad como *cicerone* le permitió relacionarse y hacer nuevos amigos. Apoyado, después, por los embajadores, José Moñino y el Marqués de Grimaldi, a los que ayudó y substituyó en funciones y, finalmente, como Embajador de España ante la Santa Sede⁴. Si añadimos a las puertas que se le abrieron a través de sus cargos políticos, su gran capacidad para relacionar artistas y mecenas, su habilidad por sacar provecho agotando las más pequeñas posibilidades, dan como resultado un promotor en potencia. A Azara no le bastó con patrocinar y promover actividades artísticas, sino que éstas debían ser divulgadas a través de sus ediciones (figs. núms. 1 y 2)⁵, las cuales dejaba o regalaba, pero siempre escogiendo la persona idónea para obtener el reconocimiento del destinatario⁶. Así,

⁴ En la correspondencia de Azara a sus amigos, Manuel Roda de 1766 a 1779 y a Giambattista Bodoni de 1776 a 1802, se detectan sus actuaciones tanto en las actividades políticas como en las artísticas. *El espíritu de Don José Nicolás de Azara, descubierto en su correspondencia epistolar con don Manuel de Roda*. 3 vols. Madrid: Imprenta de J. Martín Alegria, 1846. CIAVARELLA, A. *De Azara-Bodoni*. 2 vols. Parma: Stamperia Reale, 1979. La tesis de C. E. Corona trata sobre la vida política de Azara y recoge un gran número de cartas manuscritas que podemos localizar en la Biblioteca Nacional. CORONA, C. E. *José Nicolás de Azara. Un embajador español en Roma*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1948.

⁵ El busto de Platón es un ejemplo de cómo Azara divulgó uno de sus bustos clásicos a través del grabado, el cual ilustra su edición *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón*. Una publicación que no sólo se ciñó en hacer propaganda de sus bustos y medallas, sino también de su mecenazgo editorial y de su erudición. AZARA, J. N. *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, escrita en ingles por Conyers Middleton, bibliotecario principal de la Universidad de Cambridge: traducida por Don Joseph Nicolas de Azara*. 4 vols. Madrid: En la imprenta Real, 1790, 2.º v., l. VI. CACCIOTTI, B. «La collezione di José Nicolás de Azara: Studi preliminari». *Bollettino D'Arte*, 78 (1993), págs. 18-19.

⁶ AZARA, J. N. *Obras de Don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de camara del Rey, publicadas por Don...*, Madrid:

de una manera implícita tenía contentos tanto a los amigos como a las personas influyentes escogidas para tal fin, mostrándoles las obras de sus protegidos, manteniendo una relación de reciprocidad y quedando tanto unos como los otros agradecidos y deudores del mecenas.

Azara fue conocido como bibliófilo, erudito, promotor, patrocinador, coleccionista, defensor de la estética clásica, protector de artistas y literatos y además como uno de los introductores en España y concretamente en Cataluña —objeto de nuestro estudio— de los parámetros clásicos.

El erudito: como erudito Azara fue un entendido en iconografía, literatura e historia, relacionándose y colaborando con los máximos expertos en estas materias⁷. Por lo tanto, estaba preparado para uno de los principios del Neoclasicismo, como era ser un *connaissanceur* de la mitología y de la literatura para dar contenido a la obra artística. También fue una fuente de conocimientos para aquellos artistas que consideró sus amigos, haciéndoles participar en sus tertulias, donde se iban impregnando de las últimas novedades y tomaban contacto con

en la imprenta Real de la Gazeta, MDCCLXXX. AZARA, J. N. *Opere di Antonio Raffaello Mengs*. Parma: Stamperia Reale, 1780. Estas dos ediciones fueron regaladas al Duque de Villa Hermosa, su amigo y embajador en Turín, al Archiduque Ferdinando, al Archiduque de Milán, al Santo Padre, a Eugenio Llaguno, su amigo y colaborador, al Conde de Firmian, al Abad Amaduzzi, a sus amigos Obach y Agüera. CIAVARELLA, A. *op. cit.*, pág. 24, 31/8/1780, pág. 27 31/10/1780. *Insomma se questa gente ne dice moltissimo male del opera, io cominciarò a credere che è una cosa buona*, CIAVARELLA, A., *op. cit.*, pág. 30,30/11/1780, pág. 32 4/1/1781, y pág. 34, 1/2/1781. Al embajador de Malta le regaló dos volúmenes más: *l'ambasciatore, è restato incantato dell'Edizione*, CIAVARELLA, A. *op. cit.*, pág. 36, 15/2/1781.

⁷ Carlo Fea uno de los colaboradores de Azara, alaba su erudición, FEA, C. «Prefazione», en *Storia delle arti del Disegno presso gli antichi*, de J. J. Winckelmann. Roma, 1783. *La Historia de la vida de M. T. Cicerón...* (*Op. cit.*, nota núm. 5) no es simplemente una buena traducción de Azara, sino un estudio histórico e iconográfico de cada una de las ilustraciones introducidas en el libro. E. Q. Visconti uno de los más reputados eruditos, amigo y colaborador de Azara, fue ayudado por nuestro ilustrado para identificar algunas de las piezas del Museo Pio Clementino. VISCONTI, E. Q. *Il Museo Pio-Clementino...* Da Ludovico Mirsi, Mercante di Quadri incontro il Palazzo Bernini. In Roma MDCCLXXXII-MDCCCXVII [1782-1807], (2.ª ed. Milano Presso gli Editori [Nicolo Bettoni], 1818-22). Por ejemplo Azara permitió rectificar la falsa catalogación de un Alejandro Magno y cambiarla a un Apolo. VISCONTI, E. Q. *op. cit.*, 1782, v. I, pág. 24.

los mejores de su especialidad⁸. De esta manera, no debe extrañarnos que en un artículo del *Giornale delle Belle Arti* se atribuya a Francisco Javier Ramos el programa de las pinturas del dormitorio y del despacho de Azara en el Palacio de España⁹. Para nosotros el ideólogo es Azara, lo que no impide que permitiera a su amigo hacer alguna aportación, no sólo por la confianza que supo ganarse de nuestro ilustrado, como seguidor de su ideología, sino también por ser uno de los mejores discípulos de Mengs. Seguramente Azara supervisó y dirigió las pinturas, dejándole una cierta libertad. No dudamos de nuestra hipótesis, debido a su carácter exigente, empeñado en conseguir la perfección, que no escatimaba esfuerzos para controlar y revisar cada uno de los detalles, tanto en las ediciones de libros como en las obras que patrocinó o promovió, aunque contara con unos colaboradores excelentes¹⁰.

El bibliófilo: como bibliófilo Azara tenía una buena Biblioteca¹¹, respetada en el mundo editorial europeo, por sus ediciones raras, con un número elevado de libros de los siglos XV y XVI. También por las ediciones de lujo de clásicos que él mismo patrocinó en la imprenta del Tipógrafo Real Giambattista Bodoni, o que promovió a expensas de sus amigos o del Rey. El mecenazgo del Rey siempre lo obtuvo presentando sus proyectos con una finalidad clara y atractiva. Por ejemplo, la traducción de José Ortiz de los libros de arquitectura de Vitruvio obedeció a la recomendación de Azara de disponer de una herramienta teórica fundamental y necesaria para el bien de la arquitectura¹². También, fue un conocedor y crítico de las últimas y antiguas ediciones europeas, sobre todo de los clásicos, que eran su especialidad¹³.

El coleccionista: como coleccionista Azara se centró en adquirir aquellas piezas que respondían

⁸ «El caballero Azara, distinguido como hombre de gusto y como escritor, no es menos recomendable por el apoyo y protección que dispensó a los artistas y literatos. Tenía en su trato sus delicias. Les daba protección poderosa en España y omnipotente en Roma: les proporcionaba registrar los tesoros que hay en Roma, ya en la biblioteca del Vaticano y en los museos del Papa, ya en las ricas colecciones de manuscritos de antigüedades y otros objetos artísticos que se hallan en las grandes casas de aquella ciudad célebre[...]les proporcionaba trabajo o colocación[...]para poder informarse, ya de sus miras, ya de su situación, los convidaba a comer todos los miércoles[...]los más íntimos iban el viernes[...]», «[...]no amaba a los jesuitas[...]bastaba que algún jesuita publicase alguna obra que mereciese la aprobación de las gentes intruidas, para que con su influjo se le duplicase y triplicase la pensión. Los Abates Bisso, Andrés, Requena, Eximeno, Clavigero, Ortiz y otros[...]ante todos a Arteaga, que además fue su bibliotecario y amigo.» BOURGOIN «Noticia histórica sobre el caballero Don José Nicolás... 1804», en *El espíritu de Don José Nicolás de Azara...*, op. cit., págs. IX-X. CASTELLANOS, B.S. op. cit., v. II, págs. 282-4, viene a decir lo mismo, pero especificando que «[...]ningún pensionado español dejó de merecer su protección ni de sentarse a su mesa, [...]». SUBIRANA, R. M. «Füssli i l'obra romana de Damià Campeny», en *IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya: Catalunya i Europa a l'Edat Moderna*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, págs. 6 y 8.

⁹ *Giornale del Belle Arti* (1786), núm. 15, 15/4/1786, págs. 113-114 y núm. 16, 22/4/1786, págs. 121-122.

¹⁰ Según Mengs, el artista debe seguir el gusto del mecenas, criterio citado en FEA, C. «Prefazione», en *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del Re Cattolico Carlo III pubblicate dal cavaliere D. Giuseppe Niccola D'Azara e in questa edizione Corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*. In Roma nella Stamperia Pagliarini MDCCCLXXXVII [1787]. Estamos convencidos de que el ideólogo de las pinturas fue Azara, por un lado porque Ramos fue discípulo de Mengs y por otro porque

ambos pintores tuvieron a Azara como patrocinador. Además su actitud metódica en la edición de los libros clásicos, corrigiendo y repasando tantas veces como fueran necesarias para obtener un resultado a su gusto demuestra que todo se hacía siguiendo sus instrucciones. CIAVARELLA, A. op. cit., t. I, pág. 64, 5/9/1782; t. II, pág. 33, 14/4/1790. Hasta tres veces hacía repasar los textos: *L'Orazio del ianijo le farò ripassare sotto gli occhi di Visconti, Arteaga, e Fea, e così spero che l'edizione riesca senza verun'errore* [...], CIAVARELLA, A. op. cit., pág. 31 10/2/1790.

Contó con excelentes colaboradores que le ayudaron a repasar y traducir ediciones, a los que además pedía su parecer, Ennio Quirino Visconti fue su especialista en helénico, Francisco Milizia se encargó de las traducciones en italiano, Esteban de Arteaga de las latinas y para cuestiones tipográficas y búsqueda de ediciones raras acudía a Pagliarini. CIAVARELLA, A. op. cit., 7/9/1780, 7/2/1782, 22/8/1782, 12/12/1782, 27/9/1786, 30/1/1788, 13/2/1788, 5/3/1788, 6/5/1789, 3/6/1789, 2/9/1789 y 14/4/1790.

¹¹ SÁNCHEZ, G. *La biblioteca de José Nicolás de Azara*. Madrid: Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997.

¹² Cartas entre Azara y Floridablanca del 23/10/1781 y 15/11/1781 en las que se mencionan las dotes del jesuita y literato José Ortiz para traducir al castellano los libros de arquitectura de Vitruvio. AHN (Archivo Histórico Nacional), Estado, leg. 3244. JORDÁN, J. *José Nicolás de Azara, promotor de las artes*. Madrid: Universidad Complutense, 1995, doc. 48 y 49, págs. 569-570.

¹³ El afán de Azara por hallar la mejor y más bella edición, por ejemplo el *Horacio*, con la finalidad de superarla en la imprenta de Bodoni, generó una amplia correspondencia entre ambos valorando las ediciones europeas de Jani, Talbot, Baskeville, entre otras. CIAVARELLA, A. op. cit., pág. 10, 18/3/1789; pág. 12, 15/4/1789; pág. 25, 14/10/1789; pág. 26, 11/11/1789; pág. 28, 12/1789; pág. 33, 14/4/1790; pág. 21, 29/7/1789; y pág. 34, 12/5/1790.

a un criterio previamente establecido. En escultura priorizó los bustos clásicos de filósofos y oradores, conseguidos, la mayoría, en las excavaciones que el mismo promovió¹⁴. En pintura fueron, esencialmente, obras de su admirado Mengs, de la Escuela Española, Ribera, Velázquez y Murillo y copias de óleos de artistas que defendió como los mejores, Rafael, Tiziano y Correggio. Otras colecciones en las que sobresalió fueron las de camafeos, grabados, porcelana japonesa, mosaicos, dibujos, miniaturas, medallas, etcétera.

El promotor: como promotor de grandes empresas Azara obtuvo el reconocimiento de sus contemporáneos, pero también la censura de envidiosos y de contrarios a los cambios estéticos. Un caso muy claro fue el encargo de Carlos IV a Azara, en aquel momento embajador en Roma, de celebrar con pompa y fasto la muerte de Carlos III. No sólo consiguió los objetivos planteados, sino que después de indagar anteriores exequias reales erigió un túmulo en la Iglesia de Santiago, que fue para unos el paradigma de la nueva estética, como arquitectura nunca vista, pero también para otros juzgado como inadmisibles dentro de los parámetros clasicistas vitruvianos (fig. 3)¹⁵.

¹⁴ En 1777 inicia la excavación en Villa Negroni, donde se hallaron la planta y la decoración pictórica de una villa romana en muy buenas condiciones. El *Chracas* de todo este año y en los sucesivos fue haciendo públicos los hallazgos: 5/7/1777; 19/7/1777; 9/8/1777; 16/8/1777; 27/9/1777; 29/10/1777 y 13/1/1779. PIETRANGELI, C. *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, (1943), t. XXII. Rome: Inst. Stud. Roman, 1958, págs. 45-48. MASSIMO, V. *Notizie storiche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane*. Roma: Dalla tipografia Salviucci, 1836, pág. 213. CACCIOTTI, B. *op. cit.*, págs. 12-14, reproduce cada una de las pinturas halladas.

En 1779 inicia una nueva excavación en *Villa dei Pisone*, sacando a la luz un gran número de bustos clásicos que formarán parte de su colección. *Chracas* 5/6/1779; 11/6/1779; 29/6/1779, *Giornale delle Belle Arti*, (1784), núm. II 13/3/1784, pág. 87, núm. 28, 10/7/1784, págs. 223-224 y núm. 29, 17/7/1784, pág. 231. PIETRANGELI, C. *op. cit.*, págs. 137-139. CACCIOTTI, B. *op. cit.*, págs. 15-18.

¹⁵ El mismo Azara se plantea si será entendido su Catafalco: *Temo che costì nel giudizio dei quadri del Catafalco abbiano confusa la composizione coll'invenzione [...] questa è tutta mia, che ò datti i soggetti specificati, e la composizione [...]*. CIAVARELLA, A. *op. cit.*, pág. 2/9/1789. Onofrio Boni detractor del aparato, a la muerte de Azara escribe una carta el 15 de octubre de 1804 a Gaetano Marini en la que vuelve a manifestar su desacuerdo con esta estructura cuadrangular tan opuesta a la redondez de los ejemplos de Vitruvio, recoge los comentarios tan-

El esteta: como defensor de la estética que busca el buen gusto en la clasicidad griega y latina, se inicia como un continuador de las ideas de Winckelmann y Mengs. Aprovecha los escritos de Mengs para recopilarlos y editar las *Obras*, que son en realidad un manifiesto de su parecer sobre lo que consideraba una obra de arte, confeccionando un símil de guía para profesores y artistas. Libro que tuvo gran difusión en toda Europa, el cual se reeditó en numerosas ocasiones y tradujo a otros idiomas¹⁶. Por otro lado, llama la atención la defensa y la admiración de Azara por la pintura de Mengs respecto a la teoría que predicó. Si observan sus pinturas y sus dibujos basados en los frescos de Villa Negroni encontrarán un cierto movimiento y una cierta dulcificación en los rostros que son reminiscencias del estilo definido como

to a favor como en contra de aquellos que asistieron a la ceremonia: [...] *Ognuno pertano disse, come dovete ricordavi, colla solità libertà Tiverina il suo parere. Ad alcuni non piacque la nuova forma della Chiesa, che non fu più nè digotica, nè di romana Architettura, anzi col rivestimento dei pilatri perdè quella sveltezza, che è il miglior preggio della prima, senz'acquistare la bellezza della seconda. Ad altri no piacque la figura di tempio data al Tumulo, non potendosi negare, che la consuetudine no consacri alcune forme per certi particolari oggetti, come nelle lingue alcune parole, o frasi per esprimere alcuna particolari cose: e neppure pareva proporzionata la scalinata, come troppo alta alla Fabbrica, cuidava l'accesso*. BONI, O. *Lettera del Cavaliere Onofrio Boni al abate Gaetano Marini*. Firenze, 1804, pág. 11.

¹⁶ *Sono stati sì applaudite queste opere, che dopo la prima edizione magnifica in due tomi in 4. fatta in Parma l'anno 1780. dal Bodoni, e la traduzione spagnuola in un tomo in 4. pubblicata a Madrid, l'anno stesso, furono ristampate l'anno 1783. in italiano in due tomi in 8. per li torchi del Remondini a Bassano, con aggiunte, e correzioni del lodato editore, e quindi tradotte in francese dal sig. Jansen, e pubblicate a Parigi in due bei tomi in 4. nel corrente anno 1787; avendone prima pubblicate alcune nella stessa lingua in 8. Area da farsene anche una traduzione tedesca, ed una inglese, ma non so come poi siano riuscite*. FEA, *op. cit.*, pág. VII. Carlo Fea da cuenta del éxito del libro y de diferentes reediciones. Otras son las siguientes: en Madrid (1797); en Milán (1836); en Amsterdam, la traducción francesa de H. Jansen (1781); en Ratisbona, la traducción de J. P. Doray de Longrais al francés ampliada con alumnos (1782); en París, la antes mencionada traducida por H. Jansen (1786-1787); en Halle, la traducción alemana ampliada con la vida de artistas alemanes (1786); en Bonn, la traducción de G. Shilling (1843-1844) y en Londres, la impresión a cargo de Faulder (1796). AGUEDA, M. «Introducción» en *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura por Antonio Rafael Mengs*. Col. Tratados. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Arquitectos Técnicos, 1989, págs. 29-31. La última es esta de Madrid (1989), precedida por unas reflexiones sobre el libro.

barocchetto,¹⁷ que contradice en parte los postulados Academicistas de su teoría (fig. 4)¹⁸.

El docente: como docente se preocupó de los artistas pensionados para que estos recibieran la educación más adecuada, creando un Plan de Estudios que los protegiera de los encargos obligatorios de las Academias, deberes que los distraían de estudiar de los grandes maestros¹⁹. Uno de los principios de Azara consistió en conceptuar que para ser un buen pintor, éste debía primero saber dibujar, después pintar, para más tarde pasar al fresco. Así como, para ser un buen escultor, primero debía modelar en barro, para luego trabajar el yeso y culminar su aprendizaje esculpiendo el mármol²⁰. También les proporcionó una Academia que sirviera de refugio del saber, les permitió el acceso a su Biblioteca y a sus Colecciones y les creó el ambiente apropiado para estimularlos, donde pudieran compaginar la práctica con la teoría, siguiendo las reglas de la Academia francesa en Roma y fuera del intervencionismo de la Real Academia de San Fernando²¹.

¹⁷ [...]llamado 'barocchetto' romano, término con el cual se viene a designar aquella particular alteración del barroco —y del clasicismo barroco— en virtud de la cual el 'pathos' heroico, la decorosa dignidad de la expresión y la dignidad monumental de la forma dan paso a un registro formal y sentimental del tono menor, siempre más leve y 'gracioso'. CORNUDELLA, R. «Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega», *Locvs amoenus* 3, Barcelona: Universitat Autònoma (1997), pág. 107.

¹⁸ *Venus y Adonis herido* es uno de los tres diseños que realizó A. R. Mengs de las pinturas encontradas en Villa Negroni. El hallazgo de estos frescos causó gran interés y fueron considerados por los ilustrados, como el paradigma de la clasicidad, por lo que Azara promovió su reproducción y difusión. El *Chiracas* 13/1/1779 recogía la noticia de la venta de uno de estos diseños en la librería Bouchard.

¹⁹ Azara proponía y la Junta de Comerç de Barcelona aceptaba el plan de estudios previsto para sus pensionados Francisco Bover (escultor) y Francisco Martínez (pintor). Cartas del 17/11/17890 y 18/12/1790, AEES (Archivo de la Embajada Española ante la Santa Sede), leg. 455, núms. 254-255 y 249. RIERA, A. *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994, págs. 512-513. JORDÁN, J. *op. cit.*, doc. 123, págs. 623-4 y doc. 126, pág. 626. SUBIRANA, R.M. *op. cit.*, pág. 5.

²⁰ «[...]El manejo del mármol pide un arte particular en todo diferente del modelo, y así como no se puede juzgar perfectamente si un joven será buen pintor por sólo sus dibujos, tampoco de un Escultor por sólo sus modelos», A. G. S. (Archivo General de Simancas) Estado, leg. 5001. JORDÁN, J. *op. cit.*, doc. 95, págs. 600-601.

²¹ Para Azara el prototipo ideal de Academia era la francesa: «Quando Luis 14 fundó esta su Academia, su primer cuidado

El tutor: Azara actuó como tutor de artistas pensionados, pero también ayudó a otros artistas que consideraba poseedores del talento suficiente para progresar en el estudio y en el ejercicio de alguna actividad artística²². Les proporcionó prácticas con la finalidad de mejorar en su especialidad y les permitió ganarse la vida, pero, al mismo tiempo, los consideró artistas calificados que ofrecían sus servicios a un precio económico para el Estado Español. Azara, supo sacar partido de su habilidad mediadora, por un lado contentando a los comitentes, mejorando, así, su prestigio de promotor, y por otro, pudo él mismo actuar como mecenas, ampliando su colección y acondicionando su residencia, el Palacio de España, de acuerdo con su gusto clásico y sus necesidades de ilustrado²³.

Azara recomendó a muchos artistas para que obtuvieran el título de Académico de Mérito²⁴, un

fue separarla y hacerla independiente de la de París que él mismo había establecido, y la puso baxo su i[n]mediata dirección». AEES, leg. 598, f. 3-6. JORDÁN, J. *op. cit.*, págs. 555-556.

²² Se dieron ayudas económicas a aquellos artistas que Azara recomendó al Conde de Floridablanca por su buena disposición a mejorar: a Buenaventura Salesa, considerado por profesores de Roma el primer dibujante de la ciudad, a Carlos Espinosa por poseer mérito, a Pasqual Cortés por su talento en esculpir y a Vicente Velázquez por su aplicación sin ser pensionado, JORDÁN 1995, *op. cit.*, doc. 97, pág. 602 y doc. 101, pág. 604. Domingo Álvarez fue nombrado director de dibujo y pintura de la nueva Academia de Cádiz, gracias a las referencias de Azara, JORDÁN, J. *op. cit.*, doc. 103, pág. 605 y doc. 104, pág. 606.

También ayudó y socorrió a aquellos jesuitas que destacaron en su labor literaria y científica: Antonio Eximeno, por sus investigaciones en música; Francisco Javier Llampillas por la *Historia Apologética de la literatura española*; Bartholome Pou quien tradujo *Herodoto*; Vicente Requeno por su descubrimiento en la pintura encáustica; Esteban de Arteaga que fue su amigo, bibliotecario y colaborador, entre otros. CORONA, C.E. *op. cit.*, págs. 132-6. BATLLORI, P. M. *Esteban de Arteaga. La belleza ideal*. (Clásicos Castellanos v. 122). Madrid: Espasa Calpe, 1943, pág. XXIV. JORDÁN, J. *op. cit.*, doc. 75, pág. 587; doc. 76, pág. 587 y doc. 109, págs. 610-611.

²³ El arquitecto Ignacio Haan dirigió las obras para acondicionar el Palacio, (1) el pintor Francisco Javier Ramos pintó su despacho y dormitorio (2) y el escultor Pasqual Cortés esculpió dos Bacantes de mármol que fueron colocadas en la escalera principal (3). (1) Carta de Azara a Floridablanca el 18/5/1785, AGS Estado, leg. 4999, JORDÁN, J. *op. cit.*, doc. 73, pág. 586; (2) *Giornale delle Belle Arti*, (1786), núm. 15, 15/4/1786, págs. 113-114 y núm. 16, 22/4/1786, págs. 121-122; y (3) Carta de Azara a Floridablanca del 14/5/1789, AEES, leg. 360, f. 6.

²⁴ Obtuvieron el título de Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando, el escultor Juan Adán, y los pintores Gabriel Durán y Francisco Javier Ramos, a este último también se le otorgó el título de Pintor de Cámara de Carlos III.

reconocimiento que les permitiría defender su profesionalidad y salir de la situación gremial. A otros, les consiguió que el Rey consintiera en dejarles poner sus armas y las palabras «Pintor del Rey» en sus obras²⁵. Esta sencilla intervención de Azara, suponía que estos artistas podían hacer uso del nombre de tan alto mecenas, una vía que los situaba automáticamente como artistas de prestigio y, a su vez, les proporcionaba más encargos.

En este período se apunta la posible influencia de Azara en las actividades artísticas de Cataluña. Sus envíos a la *Llotja* no se redujeron a los yesos que podemos encontrar en muchas Academias, sino que proporcionó esbozos y diseños de Mengs, su artista por excelencia, así como pinturas y dibujos que eran, en su mayoría, reproducciones de las Logias Vaticanas de Rafael²⁶. El tema de la *Escuela de Atenas* fue copiado hasta la saciedad porque recogía el paradigma más emblemático de la ilustración, de lo que se consideraba el mundo erudito congregado en la Academia, o lugar donde se reunían las artes y las ciencias. Fresco que hará copiar al pensionado Álvarez²⁷, con la autorización del Rey, como obra fundamental que toda Academia que se precie debía tener. Tema que según nuestra opinión reúne el concepto de lo que representaba una Academia en el mundo clásico con la estética apropiada consagrada en un artista como

Rafael, que al mismo tiempo, resultaba ser muy idónea para el aprendizaje. En diversos registros de los *Llibres dels Acords* están anotadas las entradas en la *Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona* de diseños de Mengs de originales del Vaticano²⁸. Por último la llegada de los primeros pensionados catalanes a Roma abrió el camino para que la nueva corriente estética de la clasicidad entrara gradualmente en Cataluña. Este camino se enriqueció con la aportación de sucesivos pensionados, proporcionando a la *Escola* dos grandes escultores, Damià Campeny y Antoni Solà, de clara tendencia Neoclásica, todo gracias al convencimiento y la insistencia de Azara de que los escultores debían trabajar el mármol como último estadio en su aprendizaje para ser los mejores en su especialidad.

Tampoco podemos olvidar el papel que desempeñó la burguesía catalana a través de la *Junta de Comerç*. Al margen del carácter práctico de la Junta, pidiendo a la *Escola* la formación de artistas, mejor dicho buenos artesanos, para la industria textil, estos burgueses dieron un paso crucial al plantearse y poner en práctica ideas más ambiciosas como la de formar verdaderos artistas. Quizás influenciados por el espíritu de la Ilustración y por el deseo de querer equiparar a la *Escola* con las actividades de las Academias, pusieron sus ojos en Roma y enviaron los primeros pensionados²⁹.

El amor de Azara por lo clásico configura una especie de círculo en el cual todas sus actividades conflúan y se relacionaban. Las asociaciones de las cuales era miembro eran defensoras del mundo clásico³⁰, las Academias querían seguir los parámetros

AEESS, leg. 598, f. 598, Carta de Ignacio Hermosilla al Marqués de Grimaldi del 16/11/1774. RASF (Real Academia de San Fernando), l. 3/84 f. 7 Carta de Bernardo Iriarte a Azara del 21/1/1776. CONTRERAS J. MARQUÉS DE LOZOYA. «Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de Cámara Javier Ramos», *Academia*, núm. 8 (1959), pág. 17. JORDÁN, J. *op. cit.*, doc. 98 y 100 pág. 603.

²⁵ El grabador Juan Ottaviani fue merecedor de esta gracia. Carta de Azara al Conde de Floridablanca de 27/2/1777, AEES, leg. 348, folios 18-20. JORDÁN, J. *op. cit.*, doc. 27, pág. 545.

²⁶ LAJ (*Libro en que se registran por el secretario de la Real Junta particular de Comercio de esta ciudad de Barcelona los acuerdos o resoluciones de la misma*, conocido como «*Llibre dels Acords*»); libro núm. 5, pág. 141, 15/9/1774; núm. 6, pág. 281, 12/5/1777; núm. 7, pág. 344, 29/7/1779, pág. 369, 2/9/1779, pág. 397, 14/10/1779; núm. 8, pág. 143, 14/9/1780; núm. 9, págs. 52 y 76, 11/4/1782 y 27/5/1782. SUBIRANA, R. M. *Pasqual Pere Moles i Coronas: València 1741-Barcelona 1797*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1990, pág. 373-387. RIERA, A. *op. cit.*, pág. 95.

²⁷ Azara consigue al pintor Domingo Álvarez el encargo real de reproducir las pinturas de Rafael en las Logias Vaticanas. Carta de Floridablanca a Azara 15/2/1785, JORDÁN, J. *op. cit.*, doc. 72, pág. 585.

²⁸ LAJ: libro núm. 10, pág. 82, 7/6/1784; págs. 306 y 317, 9/6/1783 y 20/6/1785; núm. 11, pág. 46, 30/3/1786. SUBIRANA, R.M., *op. cit.*, 1990, págs. 391-392 y 395.

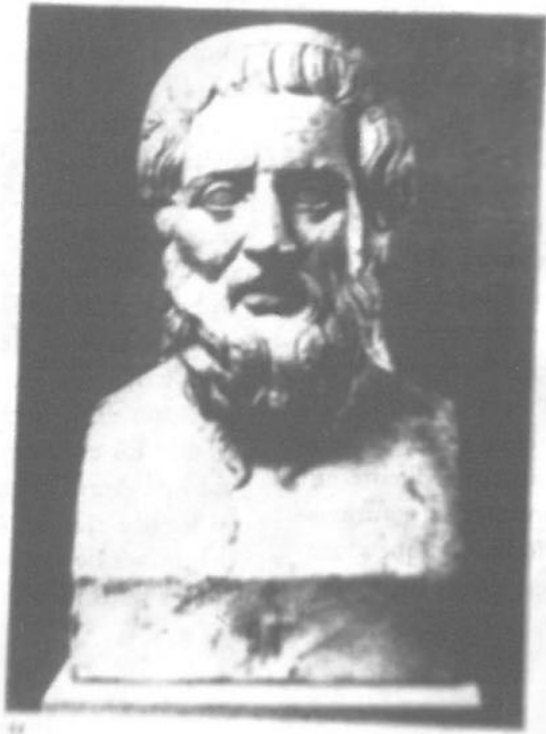
²⁹ Francisco Bover (escultor) y Francisco Rodríguez (pintor) obtienen la pensión para ir a Roma bajo la tutela de Azara. Correspondencia entre la Junta de Comerç y Azara, 6/9/1790, 17/11/1790 y 18/12/1790. AEES, leg. 455, núm. 253, núm. 254-255 y núm. 249. RIERA, B. *op. cit.*, págs. 512-3. JORDÁN, J. *op. cit.*, doc. 120, 123 y 126, págs. 621, 623-624 y 626. SUBIRANA, R.M. *op. cit.*, 1998, pág. 5.

³⁰ Miembro de los *Arcadi* recibió el nombre de *Admeto Cillenio*. También fue académico de honor de diversas Academias: delle Belle Arti di Parma, de la Real Academia de San Fernando, de la Accademia di San Luca en Roma, de la Academia de Göttingen, de la Accademia Colombaria Fiorentina y de la Academia de San Carlos. CIAVARELLA, J. *op. cit.*, pág. XVII. CACCIOTTI, B. *op. cit.*, pág. 3. JORDÁN, J. *op. cit.*, doc. 20 y 24, pág. 520 y 543.

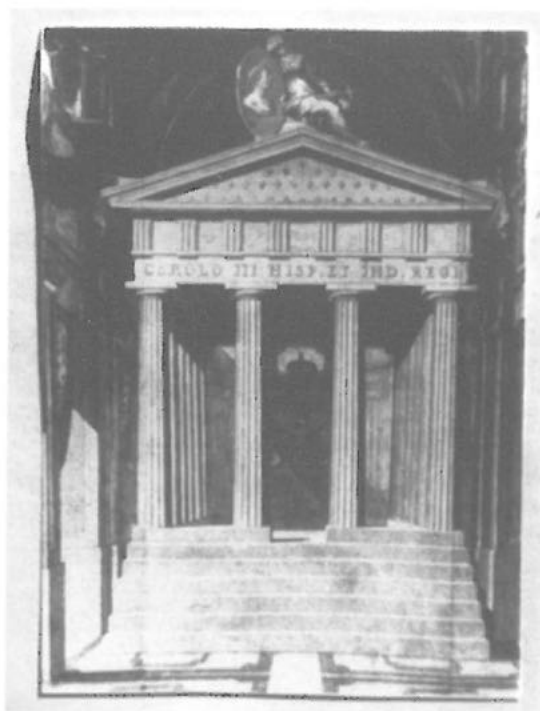
clásicos, su colección era eminentemente de clásicos, su Biblioteca contenía clásicos, las ediciones que patrocinó la mayoría fueron de clásicos, las obras que promovió desprendían el gusto clásico, en las tertulias se trataban temas clásicos, en las excavaciones que participó buscaban efigies y pinturas clásicas, la estética que difundió era clásica. Todo lo que a Azara le interesó era clásico, pero no era únicamente Azara quien vivía esta fiebre por lo clásico sino todo ciudadano o visitante de Roma. En las tres últimas décadas del siglo XVIII, el objetivo de todo ilustrado era la búsqueda de la clasicidad como ejemplo del buen gusto y como resultado se formuló el Neoclasicismo. Fiebre que atraía a la ciudad a comerciantes, artistas, anticuarios, estudiosos y eruditos. Período en el que se realizaron numerosas excavaciones, se formaron gran-

des colecciones, los primeros museos y bibliotecas públicas y se editaron cuantiosos tratados sobre estética.

José Nicolás de Azara encontró en la protección de las artes su verdadero sentido de la vida y en la literatura clásica la piedra filosofal del entendimiento. Para nuestro ilustrado las dificultades cotidianas en sus diferentes cargos políticos se esfumaban ante el gozo que le proporcionaban las buenas obras de arte y los buenos textos, contemplados por él como un legado que pasa de generación en generación, enaltecendo y enriqueciendo los corazones. De hecho, lo que ha pervivido de Azara a través del tiempo, es justamente su legado clásico, el cual continúa siendo y será del interés de los estudiosos: su colección, sus ediciones y sus ideas.



1 y 2.—Busto de Platón de la colección de Azara, reproducido en grabado en la edición de la *Historia de la Vida de M.T. Cicerón*, v. II, l. VI. (1790).



3.—«Túmulo» erigido a Carlos III,
en la Iglesia de Santiago en Roma, bajo la dirección de Azara (1789).



4.—«Venus y Adonis herido» diseño de A.R. Mengs de una de las pinturas halladas
en la excavación de Villa Negroni (1777).

Arquitectura de la época barroca en Castellón

YOLANDA GIL SAURA

EL MARCO

Con el título de «Arquitectura de la época barroca en Castellón» estamos realizando una tesis doctoral que se propone el estudio de la arquitectura construida o ideada en los territorios valencianos de la antigua diócesis de Tortosa en el último tercio del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, insertándola en la cultura y el ambiente que la propició.

La tesis se inicia con una introducción al tiempo y el lugar que acogen esta arquitectura, unos territorios dependientes desde el punto de vista institucional y también arquitectónico de la capital del Reino de Valencia, pero pertenecientes a una diócesis con sede en Cataluña y estrechamente vinculados con el vecino Aragón, de donde provenirán la mayoría de las familias de maestros de obras que se encargarán de estas construcciones. Territorios carentes de una capitalidad definida y donde el control señorial sólo se ejerce en la franja sur donde sitúan sus posesiones los duques de Aranda, marqueses de Nules o condes de Almenara, ni siquiera existirán con la suficiente entidad unos gremios controlando la actividad arquitectónica. Se ha pretendido enmarcar estas arquitecturas en el paisaje que las acoge, con una marcada dualidad entre las llanuras de la costa y las montañas interiores que determina diferentes modos de habitar y construir, a lo largo del periodo se va produciendo un progresivo desplazamiento económico y poblacional hacia la costa, con el aumento de importancia de una villa, Castellón, que repetidas ve-

ces intentará convertirse en sede diocesana encontrando siempre la oposición de Morella en el interior. Además de Castellón, en la costa tendrán un papel preponderante localidades marítimes como Vinaroz, que ve truncadas sus esperanzas de convertirse en puerto natural de Aragón por la oposición de la ciudad de Valencia, y Peñíscola, importante plaza militar que se convirtió en baluarte de la causa borbónica.

LAS TIPOLOGÍAS

Aunque no hemos limitado nuestro análisis a la arquitectura religiosa es sin duda ésta la que ocupa un papel predominante en la vida cotidiana. El edificio más representativo es la parroquia, convertida en tiempos de paz en sustituto de las fortalezas como referente visual y del ayuntamiento o casa de la villa como lugar de representación de la población. En el templo deben sentirse representados todos los estratos sociales y no son extraños los conflictos generados por la posesión de este espacio. Un reparto simplificado podría ser el que adjudica la nave a los fieles, el presbiterio al clero y las capillas a las familias, cofradías o advocaciones particulares, pero no son extraños los conflictos por la ocupación del presbiterio entre el clero y el poder civil que lleva a la colocación de cancelas y a la proliferación de coros situados en altura a los pies del templo y con los patronos particulares de las capillas que en algún caso impedirían el paso de las procesiones. Además desde la celebración del concilio de Trento un elemento nuevo e imprescindible en los templos parroquiales

serán las capillas de comunión y los trasagrarios. Pero tan importante como el uso del espacio interior del templo era su apariencia exterior, estratégicamente situado en el conjunto urbano, los elementos más claramente identificables del templo eran fachadas, campanarios y el remate con cúpulas azules a la valenciana o «cimborrios a punta de diamante» a la aragonesa.

En el interior de las poblaciones juegan también un papel importante las capillas callejeras y las situadas en los portales y en los alrededores se sitúan los calvarios que proliferan a partir del siglo XVIII, y en parajes más o menos alejados sacralizando el conjunto del territorio se encuentran las ermitas y santuarios que alcanzan en estas zonas una densidad considerable. Las ermitas dedicadas a Santa Bárbara se suelen situar a la salida de las poblaciones, las de San Cristóbal en las cimas más elevadas y las de San Gregorio en el límite de los terrenos cultivados, en cambio las dedicadas a la Virgen suelen situarse en valles y cursos de agua, y presentan normalmente plantas de gran profundidad que conducen hasta el camarín en el que se halla la imagen, al que se accede normalmente a través de un templo profusamente decorado con pinturas al fresco que narran la aparición y milagros realizados por la imagen.

Especialmente dificultoso es analizar la arquitectura conventual, en su mayoría desaparecida. Tras la oleada de fundaciones posteriores al Concilio de Trento muchos conventos construyen sus templos en esta etapa y son numerosos los legados particulares que proponen nuevas fundaciones, las comunidades se suelen instalar en principio en ermitas para trasladarse posteriormente a conventos de nueva planta y frecuentemente deben enfrentarse el clero parroquial y a los conventos cercanos antes de obtener la autorización para su fundación, muchas de ellas se convierten en importantes centros de enseñanza y algunas como el convento de franciscanos alcantarinos de Villarreal en un centro de devoción y mecenazgo en torno a la tumba de San Pascual Bailón, canonizado en 1690.

Si el estudio de la arquitectura conventual es complicado, no lo es menos el de la arquitectura civil, los escasos ejemplos de viviendas señoriales conservados se limitan prácticamente a la Casa de los De Pedro de Cinctores, la casa del Marqués de Benicarló y la casa de la marquesa de San Joaquín en Castellón. Esta escasez de una arquitectu-

ra doméstica de carácter monumental no viene dada únicamente por su desaparición sino también por su escasa importancia. Muchas de estas construcciones parecen vinculadas a la idea del nombramiento como caballeros de sus propietarios y su carácter señorial suele venir marcado por la existencia de portadas suntuosas y oratorios privados o la monumentalidad de sus escaleras.

Un importante papel juegan las obras militares, castillos, cuarteles y torres de defensa. En el trabajo de las fortificaciones se mezclan ingenieros y maestros de obras, las reparaciones en las plazas fuertes de Morella y Peñíscola son frecuentes, las torres de la costa levantadas en su mayoría en el siglo XVI siguen utilizándose y los proyectos de nuevas construcciones de cuarteles se suceden. Además de las obras de fortificación maestros de obras, arquitectos y matemáticos tendrán que hacer frente a la construcción de puentes, azudes y costosas obras de ingeniería como el encauzamiento del agua de la fuente de Morella y la irrealizada conducción del agua del molino de Ensaloni a Castellón.

EL DESARROLLO DE LA ARQUITECTURA BARROCA

En la raíz del futuro desenvolvimiento de la arquitectura barroca en estas tierras se encuentra el periodo comprendido entre 1650 y 1670, años en los que la arquitectura clasicista se manifiesta vinculada sobre todo a la construcción de templos conventuales, ampliaciones de iglesias parroquiales con capillas de comunión y trasagrarios y ampliaciones cupuladas en ermitas y santuarios. Son los años de la aparición de las cúpulas de tercio punto con esbeltas linternas y sin tambor, presbiterios apoyados en trompas aveneradas y masivo uso del ladrillo y el esgrafiado. El mejor representante de este momento es Juan Ibáñez, arquitecto aragonés afincado en Villarreal cuyas intervenciones se extienden desde la compleja visura del cimborrio de la catedral de Valencia a la construcción del convento de la Purísima Concepción Victoria de Tortosa.

Por esos años se está gestando en Valencia un ambiente proclive a la especulación matemática aplicada en ocasiones a la arquitectura que tiene como impulsor al matemático jesuita José Zaragozá, natural de Alcalà de Xivert (Castellón), que intervino en 1666 en la elección de las trazas

de la nueva iglesia parroquial de Nules, y que cristalizará en el círculo creado en torno al oratoriano Tomás Vicente Tosca, autor del célebre *Compendio Mathematico* que tanta influencia tendrá en toda la arquitectura hispánica.

En una etapa en la que como afirmaba Fray Lorenzo de San Nicolás, «Oy está España y las demás provincias no para empezar edificios grandes, sino para conservar los que tiene hechos», muchas iglesias parroquiales son objeto de remodelaciones que pretenden ocultar bajo un ordenamiento clásico su estructura medieval, son ejemplos como los de Villarreal (1671), Santa María de Castellón (1683), Albocàsser (1686), Cinctorres (1689), Olocau del Rey (1694-1700) o Vallibona. Mientras que los revestimientos realizados en Olocau y Vallibona, los únicos conservados, se fundamentan en la extensión del esgrafiado sobre unas nuevas bóvedas que a modo de membrana se adhieren a los antiguos templos cubiertos con armadura de madera, en la zona de La Plana en remodelaciones como la de la iglesia de Santa María de Castellón hace su orgullosa aparición la columna salomónica que por entonces protagonizaba los monumentales retablos, proliferan entonces alusiones a la decoración «a la castellana» o «a la manera de Madrid» y pronto estas columnas salomónicas se trasladan desde los retablos en madera a las fachadas retablo en cantería.

Las iglesias de nueva planta construidas en la segunda mitad del siglo XVII o son templos conventuales como los de las agustinas de Morella (1677-82), los carmelitas de Nules (1675) o las agustinas de San Mateo (1701) o presentan una arquitectura claramente determinada por éstos como es el caso de la nueva parroquial de Benassal (1674, Xambó). Mientras las plantas experimentan escasas innovaciones esta tendencia decorativa de raíz castellana acaba desbordándose hasta llegar a ocultar las estructuras en obras como la capilla de San Pascual en el convento de franciscanos alcantarinos de Villarreal al que Sarthou denominó «cuna del churriguerismo valenciano» (1676). Son años en que la labor de la traza arquitectónica es compartida por arquitectos o maestros de obras, pintores de perspectivas y escultores de retablos, lo que en ocasiones hace difícil y sobre todo falsa la atribución a una personalidad concreta de algunas de estas obras, en el resultado final interviene el esgrafiado, los estucos y yeserías, los retablos y la

azulejería. Partiendo de este ambiente no será extraño años después encontrar pintores de perspectivas como Eugenio Guilló dando las trazas para la portada de la arciprestal de Vinaroz (1698) o escultores de retablos como José Ochando convertido en maestro principal, dibujante, tallista, modelista y encargado de la academia de los aprendices pintores de la recién fundada fábrica de cerámica creada por el Conde de Aranda en Alcora (1727).

Es en el mundo del revestimiento de estructuras medievales como la arciprestal morellana o en la pintura al fresco de perspectivas fingidas como las realizadas por los hermanos Guilló, cuando empiezan a aparecer motivos como arcos abocinados o perfiles poligonales y mixtilíneos. En la pintura al fresco de la ermita de San Pablo de Albocàsser (Vicente y Eugenio Guilló, 1690), la portada de la iglesia arciprestal de Vinaroz (Eugenio Guilló, 1698) o la portada de la capilla de comunión de la arciprestal morellana (1704) se ponen en evidencia recursos que cristalizarán en obras como la portada del santuario de Vallivana en Morella (1714). Este poligonismo va emparejado con una de las vertientes más conocidas del barroco valenciano y castellonense en particular, las fachadas de perfiles mixtilíneos, con declinaciones oblicuas como en las gemelas de La Jana (1696-1728) y la ermita de la Virgen de la Ermitana de Peñíscola (1708-14), que tienen su réplica aragonesa en la ermita de la Virgen de la Estrella de Mosqueruela (1720-31). Las primeras tentativas de este modelo se plantean antes de la Guerra de Sucesión en lugares donde es muy influyente la presencia de miembros de la congregación del oratorio de San Felipe Neri de Valencia, Gaspar Fuster, convencido austracista, intervendrá en la junta de fábrica de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia y en La Jana fueron los numerosos miembros de la congregación naturales de la población los que motivaron la presencia del propio Tomás Vicente Tosca realizando unas trazas para el campanario nunca construidas. Pasada la guerra, este tipo de trazas debió ser plenamente aceptada por militares e ingenieros personificados en el máximo defensor de la causa borbónica, el gobernador de Peñíscola Sancho de Echevarría y los perfiles mixtilíneos ya desprovistos en la mayoría de los casos de declinaciones oblicuas se van a convertir en fachada imprescindible

para la gran cantidad de templos de nueva planta contruidos tras la guerra como los de Ares (Dolz, 1723), Benicarló (Carbó, 1724), Lucena (Gonel, 1724), Alcalà de Xivert (1735), Salsadella (1736) o Sant Jordi (1737) progresivamente lo mixtilíneo se transforma en curvilíneo como en Cincorres (1763), Càlig (1763), San Marcos de Olocau (1768) o Santa Bárbara de Villafranca (1769) y la máxima complejidad se alcanza en obras como la fachada de la parroquial de Cabanes (1779). Perfiles mixtilíneos con declinaciones oblicuas y poligonismo mezclados todos ellos con detalles que no hacen sino reivindicar el pasado gótico son muestra del conocimiento de esa vertiente de la arquitectura de raíz matemática divulgada por el *Compendio Mathematico* de Tomás Vicente Tosca y teorizada en parte por Caramuel.

La eclosión en la construcción de nuevos templos parroquiales se producirá una vez finalizada la Guerra de Sucesión, las antiguas aldeas de Morella independizadas y convertidas en villas en los últimos años del siglo XVII se hallan ahora recuperadas y en un momento de expansión demográfica que sin duda no puede conformarse con los antiguos templos medievales. Esta situación se ve favorecida por la presencia de un obispo especialmente emprendedor, Juan Miguélez de Mendaña (1715-19), que aunque regentó la diócesis durante muy poco tiempo dejó claras directrices en sus visitas pastorales para la construcción de nuevos templos. No dudó en criticar iglesias «ahogadas y oscuras» como la de Zorita, o excesivamente alejadas de la población como la de Castell de Cabres, criticó la colocación de los coros en los presbiterios, pidiendo su sustitución por coros altos a los pies de los templos. En cambio alabó templos aún en construcción desde el siglo anterior como los de Traiguera y La Jana que no dudaban en exhibir crucerías aún medievales pero que presentaban una disposición en planta que él exigió en templos como los de Ares o Castellfort, naves amplias con capillas claustrales comunicadas por arcos calados que permitiesen el paso de las procesiones especialmente en lugares fríos como éstos, en los que éstas no podían desarrollarse en el exterior. Templos como los de San Miguel de Morella (1716-39), Ares (1717-35), Benicarló (1724-43), Lucena (1724-33), El Boixar (1725-29), Castellfort (1725-33), Onda (1727), San Bartolomé de Villanueva de Alcolea (ca. 1729), Salsadella (1736), Sant Jordi

(1737) y Asunción y Santo Angel de Vall d'Uixó (1739), contruidos a partir de esa fecha presentarán esa característica común. El sentido de la emulación y el optimismo en una etapa de claro crecimiento demográfico invitarán a la construcción de templos cada vez mayores, las naves claustrales con pequeños pasos se harán más grandes, en algunos casos se cubrirán con cupulines con o sin linternas y unas pocas se reflejarán también en el exterior con tres portadas a los pies del templo.

Mientras los obispos intentan sin éxito introducir un control en la vida religiosa de los pueblos, la construcción o ampliación de ermitas y santuarios es incesante, con ejemplos como el de la Virgen de l'Avellà en Catí (1703), San Juan de Peñagolosa (1706), la Virgen de la Ermitana de Peñíscola (1708), la Virgen de Vallivana en Morella (1714), la ermita de San Sebastián y la Virgen de la Misericordia de Vinaroz (1715), el de la Virgen de la Salud de Traiguera (1716) o la Virgen del Adyutorio de Benlloch (1719), los obispos no dudan en censurar los bailes, comidas y juegos en las ermitas, critican que las hospederías destinadas a los peregrinos se hayan convertido en vulgares mesones, vigilan los mercados celebrados en torno a los santuarios para que no perturben las celebraciones y prohíben una y otra vez sin éxito las procesiones que salen fuera del término de la parroquia. En estos santuarios se vuelca la religiosidad popular y el sentimiento de orgullo colectivo, la investigación sobre el origen de estas devociones se mezcla con la historia de las poblaciones y en los muros de estos templos se pintan al fresco las apariciones y los milagros en el marco de la localidad. Parece que los intentos de los obispos no pretenden sino encerrar las celebraciones litúrgicas en el edificio religioso y al mismo tiempo impedir que el templo tenga ningún otro uso. No de otra manera se entiende la insistencia en la construcción de cancelas en las puertas de los templos para impedir el frío y las distracciones, la celebración de las procesiones antes siempre exteriores en el interior de los templos o la prohibición de celebrar misas en capillas callejeras abiertas, pero estos intentos tienen poca repercusión en unas tierras que se caracterizan por la sacralización del conjunto del territorio y con una religiosidad barroca proclive a la exteriorización, y en algunos casos lo que hacen es fomentar la construcción de nuevas ermitas y santuarios dada la prohibición de ir en procesión a los de otras localidades.

A partir de los años 30 la planta de las iglesias parroquiales empieza a evolucionar y las iglesias claustrales se transforman en iglesias «de claustro entero», es decir, de planta salón, con tres naves a la misma altura e iluminación lateral. En una zona donde no existían ejemplos quinientistas de este tipo de plantas el único precedente era la parroquial de Calaceite (1697), con columnas de cantería y probablemente vinculada a modelos vascos. Al mismo tiempo que en Zaragoza se estaba construyendo el templo de El Pilar con un modelo de naves a la misma altura, empiezan a construirse templos de planta salón muy similares en diferentes lugares todos dependientes de ese arzobispado y por maestros de obras diferentes, son templos como la parroquial de Cantavieja (Antonio Nadal, 1730), la parroquial de Luna (Fr. Jose Alberto Pina, 1733), la iglesia parroquial del Mas de las Matas (José y Francisco Dolz, 1734) o la colegiata de Alcañiz (Domingo de Yarza, 1735), el modelo pronto se extiende al obispado de Teruel con templos como las parroquias de Manzanera (1736) y la de San Miguel en Teruel (1737), ambas trazadas por Martín Dolz.

Por esos mismos años el modelo fracasa en su introducción en el obispado de Tortosa, en 1734 Antonio Nadal propone una traza de planta salón para la iglesia parroquial de Alcalà de Xivert pero si la junta de fábrica del municipio parecía querer emular los modelos aragoneses, se impone la opinión del oratoriano Felipe Seguer, biógrafo de Tosca y amigo de Gregorio Mayans, para el que el modelo de templo de planta salón es considerado como «mosaico» optando por la traza realizada por José Herrero, maestro de obras que por esos años participaba en la fundación en Valencia de la Academia Matemática auspiciada por el impresor Antonio Bordázar. Sin embargo los templos de planta salón acabarán imponiéndose poco después, a su difusión contribuirán familias de maestros de obras como los Dolz o los Nadal, y serán utilizados incluso en ermitas, templos como el de Portell (1742), Villarreal (Juan José Nadal, 1752), Castell de Cabres (1763), Cincorres (1763), la ermita de la Virgen del Socorro de Càlig (1763), Sueras (1772), la ermita de Santa Bárbara de Villafranca (1773), Coves de Vinromà (1774), la ermita de San Gregorio de Vinaroz (1779), Villar de Canes (1779), o la ermita de San Cristóbal de Culla (1781) presentan este tipo de disposición.

Evidentemente además de la influencia del templo del Pilar este modelo ofrecía ventajas constructivas, litúrgicas y de representatividad y en torno a los años 60 su aceptación era tal que Juan José Nadal, tracista de la arciprestal de Villarreal ingresaba en 1757 como Académico de Mérito en la Academia de San Fernando con un monumental proyecto de templo de «claustro entero» relacionable con los de Villarreal, Cantavieja o Alcalà de Xivert y en 1760 en el concurso de proyectos para la nueva catedral de Lérida se imponía este tipo de planta. Uno de los maestros que intervino en este concurso, Francisco Melet, se convertirá posteriormente en maestro de obras de la catedral de Tortosa y divulgará este tipo de plantas en la zona catalana del obispado (Amposta, Corbera, Batea) donde seguirán construyéndose hasta entrado el siglo XIX.

En esos años otro tipo de experimentación espacial solamente podía llevarse a cabo en pequeños edificios como los calvarios que empiezan a difundirse entrado el siglo XVIII, interesante debía ser la planta «orbicular» del calvario de Castellón (1734), que tendrá una réplica cercana a presupuestos académicos en la ermita de San Miguel de Nules (Gilabert, 1750). Otros espacios que admiten experimentación son las pequeñas capillas adosadas a parroquias como la capilla de comunión de la iglesia parroquial de Onda (1753), la del Salvador de Burriana (1755) o la de la Virgen de la Soledad de Nules (1755), emparentables con el calvario de Bechí y relacionables con la figura de Vicente Nos y con la cabecera planeada por el matemático Juan de Rojas para el presbiterio de la ermita del Lledó en Castellón (1752). Pero la experimentación más clara con los motivos centralizados desde una vertiente no poligonal sino curvilínea se realiza en la pequeña ermita de la Virgen de los Angeles de La Jana (1767) y sobre todo y ya con dimensiones monumentales en la ermita de San Marcos de Olocau del Rey (1769), estas dos debidas al aragonés Fernando Molinos.

Ese sentido de lo curvilíneo difícil a veces de llevar a las plantas de los templos se plasma en retablos como los del trasagrario de la iglesia del Llosar (1768), capilla del Rosario de la parroquial de Cincorres o el del Calvario de Canet lo Roig, muy similares todos al del Rosario de la catedral de Tortosa (1765). Es la época también de las torres con remates bulbosos o acebollados habituales en

la arquitectura aragonesa a partir del modelo de Juan Bautista Contini para la Seo de Zaragoza (1686-1704), como la de Forcall (1760). Pero sin duda la más espectacular torre del barroco castellonense es la de Alcalà de Xivert (1783), casi un *revival* de la tradición constructiva gótica de la que supone toda una lección o compendio a la altura de finales del siglo XVIII.

Emparentados desde el punto de vista espacial con los templos de planta salón surgen algunos templos y ermitas que debían albergar una masa importante de fieles en una fecha determinada y que al mismo tiempo debían construirse sin un excesivo coste. Proliferan así unos templos de una gran nave única que se presentan casi como simples cajas con un espacio muy diáfano, son las ermitas de Santa Bárbara de La Mata de Morella (1743) y la gemela y muy cercana de San Cristóbal de Todolella (antes de 1765), en otros ejemplos los contrafuertes que estos templos presentaban en el exterior son absorbidos en el interior del templo creando un movimiento curvilíneo en los muros que se concreta en los templos de San Miguel de Sarañana, también en Todolella (1763) y la de Sant Pere de la Barcella en Xert (1770).

Mientras esta arquitectura seguía un desenvolvimiento en el que en algunos casos los rasgos barrocos se estaban exacerbando en un camino que se aproximaba cada vez más a la valoración del gótico, en 1768 se había fundado en Valencia la Academia de San Carlos y en 1769 se había iniciado la construcción de la iglesia de Benicassim auspiciada por Francisco Pérez Báyer dentro de los cánones del barroco clasicista romano y sin apenas repercusiones en la arquitectura local. Hasta 1784 la Academia valenciana no obtuvo un control directo sobre las obras a realizar en su jurisdicción, pero desde 1777 era la Academia de San Fernando de Madrid la que debía supervisar cualquier proyecto de obra religiosa. En el obispado de Tortosa,

a diferencia de las limítrofes tierras de Segorbe, esas normativas tuvieron escasa aplicación, solamente algunas edificaciones que habían recurrido al Consejo de Castilla reclamando el cobro de las primicias, tuvieron que prestarse a la revisión de sus planos por la Academia madrileña, es el caso de las iglesias de Coves de Vinromà o Zorita, en la mayoría de los casos, como ocurre en Coves, pero también más al sur en los templos de Suera (1772-97) y Ribesalbes los arquitectos académicos aceptan los templos de planta salón declinándolos en un vocabulario más cercano a la ortodoxia clasicista.

A finales del siglo XVIII y antes de la definitiva transformación de esta sociedad del Antiguo Régimen, rara era la población que no había levantado un nuevo templo y la arquitectura barroca había acabado por convertirse en parte insustituible del paisaje. La abundancia y la magnificencia de los edificios fundamentalmente religiosos levantados en estas tierras son relatadas con queja por el propio obispo de la diócesis Antonio José Salinas en una fecha tan tardía como 1791, el obispo afirma que en los pueblos de su obispado pertenecientes al Reino de Valencia «teniendo iglesias decentes y capaces solo porque ven a los de otro pueblo, que hacen iglesia porque suele necesitarla, ellos a su antojo levantan planes de iglesias suntuosas, y capaces para un pueblo de tres o cuatro mil vecinos, siendo su vecindario solo de ciento; y en otros pueblos hacen Iglesias que parecen grandes catedrales», «Y así no hay pueblo grande ni pequeño donde no tengan entablada Iglesia con grandes torres, y campanario», la mentalidad ilustrada del obispo se pone en evidencia frente a la mentalidad de sus feligreses al afirmar «me duele que los templos vivos de Dios, que son los hombres vivan en una suma miseria, porque los pueblos quieran levantar iglesias que no necesitan, sólo por la vanidad de que su iglesia sea la mejor».

Pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS

El objetivo de esta comunicación es dar a conocer el planteamiento y los retos que supone la Tesis Doctoral sobre el tema *Pintura gótica en los reinos de la corona de Castilla 1250-1400* en la que vengo trabajando desde finales de 1996 bajo la dirección de doña Clementina Julia Ara Gil en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. En esta Tesis Doctoral pretendo abordar el estudio de la pintura de estilo gótico lineal en la corona de Castilla a través de los conjuntos pictóricos de este estilo que se conservan en o que proceden de Castilla y León.

DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

La delimitación del objeto de estudio, que puede parecer sencilla por su formulación, requiere algunas precisiones acerca del ámbito estilístico, cronológico, material y territorial del mismo.

En primer lugar, el objeto de estudio de esta Tesis Doctoral es exclusivamente la pintura de estilo gótico lineal. A lo largo del período que va desde mediados del siglo XIII hasta finales del siglo XIV, la pintura de estilo gótico lineal convive con manifestaciones pertenecientes a otras corrientes estilísticas que no serán consideradas más allá de los posibles intercambios originados por esta convivencia¹. En la delimitación del objeto de estu-

dio el criterio estilístico prima sobre el criterio cronológico.

En cuanto al ámbito material, consideraré exclusivamente como objeto de estudio de esta Tesis Doctoral la pintura mural y la pintura sobre tabla, es decir, las manifestaciones pictóricas figurativas monumentales. Existen a lo largo de este período otras manifestaciones pictóricas figurativas que comparten con las obras objeto de mi interés los caracteres estilísticos, pero por las peculiaridades de su soporte y por su número requieren un tratamiento particularizado que excede las posibilidades de este estudio. Me refiero a la iluminación de manuscritos y a la pintura de armaduras de madera. Existen, asimismo, a lo largo de este período otras manifestaciones pictóricas monumentales que pueden compartir algunas de sus características con la pintura de estilo gótico lineal, pero son esencialmente subsidiarias con respecto al soporte sobre el que se disponen, en relación al cual deben ser estudiadas. Me refiero, por una parte, a la pintura

¹ Existen algunas pinturas románicas para las que se han propuesto cronologías de avanzado el siglo XIII (por ejemplo, las

del arcón de Carrizo (León), conservado en Astorga) que no serán contempladas en esta Tesis Doctoral de la misma manera que la pintura denominada «mudéjar» que se da a lo largo de todo este período, de la que quedan abundantes testimonios. Esta pintura posee sus propias normas y sus propias tradiciones, lo que exige un estudio independiente, aunque en ocasiones se incluyan en ellas escenas figurativas (como ocurre, por ejemplo, en las pinturas murales del convento de Santo Domingo el Real de Segovia o en las del castillo de Bonilla de la Sierra (Ávila)).

de edificios y, por otra parte, a la policromía². La pintura de edificios jugó un papel decisivo en el acabado de la arquitectura medieval y, a pesar de las dificultades que entraña su análisis por la escasa presencia en ella de estilemas definidos, habrá de ser estudiada gracias a los restos que van apareciendo, a los que se presta una atención cada vez mayor³. En cualquier caso, no debe considerarse junto a la pintura de estilo gótico lineal, como en ocasiones se ha hecho (por ejemplo, en el caso de la decoración de la sala capitular de la catedral de El Burgo de Osma (Soria)). Otro tanto ocurre con la policromía (no sólo la de la imaginería, sino también, especialmente, la de conjuntos monumentales como portadas, sepulcros...). El uso que en ella se hace del color está a menudo muy próximo al de la pintura de estilo gótico lineal, como se aprecia en la magnífica portada de la Majestad de la colegiata de Toro (Zamora), cuya policromía de finales del siglo XIII conserva incluso el nombre del pintor que la realizó: Domingo Pérez⁴.

Esta definición del ámbito material choca en ocasiones con obras de difícil clasificación, como las pinturas de la iglesia parroquial de Santa María de Riaza (Segovia) o las pinturas murales del sepulcro dicho erróneamente del chanfre don Aparicio en la catedral vieja de Salamanca.

Finalmente, el ámbito territorial escogido es el de la comunidad autónoma de Castilla y León. La

elección de un ámbito autonómico de reciente definición puede parecer inadecuada para el estudio de un fenómeno estilístico de los siglos XIII y XIV. Sin embargo, se ha realizado en aras de la operatividad de la labor investigadora después de constatar cómo el número más significativo de conjuntos pictóricos de estilo gótico lineal de la corona de Castilla (en torno al 80%) se encuentra en la comunidad autónoma de Castilla y León, lo que garantiza la viabilidad del estudio propuesto.

EN TORNO AL CONCEPTO DE ESTILO GÓTICO LINEAL

El concepto de estilo gótico lineal se encuentra en la actualidad necesitado de una redefinición que ponga de manifiesto su especificidad y su complejidad y que requiera, de entrada, una reflexión historiográfica. La posibilidad del reconocimiento de esta modalidad estilística se remonta a los orígenes de la Historia del Arte como disciplina científica en España, esto es, a la figura de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829). El asturiano, aunque por época y por formación pertenece a la sensibilidad ilustrada, manifiesta una cierta actitud prerromántica que le lleva a interesarse por períodos como la Edad Media y a esforzarse por comprenderlos desde sus propias circunstancias (y, por lo tanto, a no desacreditarlos desde un paradigma estético intemporal). En este sentido hay que valorar su reconocimiento del arte gótico como «adorno que formaban sobre figuras geométricas significantes, dándoles oficio y acción, y no por puro capricho, como algunos creen» y el hecho de que ubique el arranque de las Bellas Artes en España en el siglo XIII⁵. Sin embargo, su método de trabajo, basado en la recogida de datos documentales (con un limitado conocimiento de las obras de arte), cer-

² Se podrían añadir a esta relación las inscripciones pintadas, de interés eminentemente epigráfico, como ocurre, por ejemplo, con el epitafio del chanfre don Martín Peláez († 1308) en la catedral vieja de Salamanca.

³ Algunos ejemplos de pintura de edificios especialmente bien conservados son la decoración de la iglesia de Santa María la Real de Nieva (Segovia), la de la iglesia parroquial de Castillejo de Robledo (Soria) o la de la iglesia parroquial de El Almiñé (Burgos), todos ellos probablemente ya del siglo XV. Sobre la decoración de El Almiñé véase BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, págs. 157-160. Sobre la de Castillejo de Robledo se da una mínima referencia en RIVERA BLANCO, José Javier (coord.), *Catálogo monumental de Castilla y León. Bienes inmuebles declarados. Primera parte*, vol. II, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1995, pág. 801. La de Santa María la Real de Nieva ha sido descubierta y restaurada recientemente.

⁴ NAVARRO TALEGÓN, José, «Restauración de la portada de la Majestad de la colegiata de Toro. Memoria histórica», en *Restauración de la portada de la Majestad de la colegiata de Santa María la Mayor de Toro*, Madrid, The Samuel H. Kress Foundation y Junta de Castilla y León, 1996, págs. 55-58.

⁵ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, «Historia de la pintura en España (capítulos de su inédita *Historia del arte de la pintura*)», ed. parcial del tomo I (manuscrito, 1823) a cargo de Enrique Lafuente Ferrari, *Academia* (Madrid), vol. I (1951), pág. 228. Sobre la actitud prerromántica de Ceán Bermúdez véase ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: «La prehistoria de la Historia del Arte», en VV.AA.: *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, actas de las VII Jornadas de Arte (Madrid, 1994), Madrid, Editorial Alpuerto, 1995, págs. 123-126.

cenó de manera severa la posibilidad de estudio de la pintura gótica más antigua.

La vigencia del método de Ceán Bermúdez fue determinante durante casi todo el siglo XIX, pero a mediados de esta centuria surgieron algunas alternativas en las que comenzó a perfilarse el concepto de estilo gótico lineal (aunque, evidentemente, no se le aplique aún esta denominación). Destaca en este sentido la aportación apenas reconocida de Johann David Passavant (1787-1861). Este romántico alemán, pintor e historiador del arte, amante de la Edad Media, realizó en 1852 un viaje por España, pero a la hora de dar forma a sus impresiones en lugar de recurrir a un modelo narrativo (de acuerdo con la secuencia cronológica del viaje) optó de manera consciente por un modelo histórico-artístico en el que de manera pionera traza la evolución estilística del arte español durante la Edad Media sobre el conocimiento directo de las obras de arte. En lo que se refiere a la pintura Passavant establece una evolución que, a falta de la presencia en ella del estilo gótico internacional (que no será definido hasta finales del siglo XIX por Courajod), sigue vigente hoy y en la que el estilo gótico lineal emerge a propósito de las pinturas murales de un sepulcro de la catedral vieja de Salamanca, «semejante a las que de aquel tiempo se encuentran en Alemania»⁶.

El esquema evolutivo de Passavant fue adoptado por algunos autores de la segunda mitad del siglo XIX en un contexto en el que la difusión de los planteamientos deterministas y la valoración de la pintura española del Siglo de Oro como el momento culminante en relación al cual era valorado y estudiado cualquier momento anterior o posterior apenas beneficiaban el conocimiento de la pintura gótica más antigua. En este contexto destaca la obra de Manuel Bartolomé de Cossío (1857-1935), que, aunque participa de las corrientes de su tiempo, asume (y consolida) el esquema evolutivo de Passavant y enriquece el elenco de pinturas góticas de los siglos XIII y XIV, aunque no adopta una denominación específica para aquellas anteriores a la llegada del italianismo, cuya entidad, en

cambio, reconoce⁷.

En torno a 1900 se siente la necesidad de trascender el repetitivo determinismo en los estudios sobre la pintura medieval española. Truncados por la Gran Guerra los trabajos de Émile Bertaux (1869-1917) y de discutibles resultados los de August Liebmann Mayer (1885-¿1944?), esta tarea le cupo finalmente al norteamericano Chandler Rathfon Post (1881-1959) en su *A History of Spanish Painting*, cuyos tres primeros volúmenes vieron la luz en 1930. Obra monumental no sólo por sus dimensiones, sino también por la novedad de su planteamiento, en el que el esquema evolutivo de Passavant es adoptado de una manera renovada al contemplar no tanto la mera dependencia de la pintura medieval española de la de otros ámbitos como su participación en una evolución que es común a toda Europa, en ella queda ya plenamente definido el concepto de estilo gótico lineal (bajo la denominación de «francogótico») ⁸, ilustrado mediante un buen número de conjuntos pictóricos que son analizados minuciosamente.

A partir de aquí, la fortuna historiográfica de la pintura de estilo gótico lineal es mejor conocida: cómo en 1955 Gudiol Ricart introduce esta denominación frente a la de Post (por considerar que esta modalidad estilística no es exclusivamente francesa en su origen) o cómo en 1977 Sureda i Pons introduce la denominación de «protogótico» (término utilizado esporádicamente con anterioridad, por ejemplo, por Mayer en 1929, que en la historiografía española debe su formulación clásica a Azcárate en 1974, formulación de la que, sin embargo, difiere en su contenido la propuesta de Sureda i Pons)⁹. Prefiero la denominación de «gótico lineal» porque no entra en conflic-

⁷ BARTOLOMÉ DE COSSÍO, Manuel, «Pintura española», en GILLMAN, Federico: *Enciclopedia popular ilustrada de ciencias y artes*, t. IV, Madrid, Gras y Compañía, 1885, págs. 752-754 (reedición: *Aproximación a la pintura española*, ed. de Ana María Arias de Cossío, Madrid, Ediciones Akal, 1985, págs. 53-55).

⁸ POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1930, págs. 12-17.

⁹ GUDIOL RICART, José, *Pintura gótica (Ars Hispaniae)*, vol. IX, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1955, pág. 19; SUREDA I PONS, Joan, *El gòtic català. Pintura*, vol. I, Barcelona, Hogar del Libro, 1977, págs. 20-28; SUREDA I PONS, Joan, *La pintura protogótica (Cuadernos de Arte Español, núm. 27)*, Madrid, Historia 16, 1992, págs. 6-8. Sobre el concepto de protogótico en Azcárate véase AZCÁRATE RISTORI, José María de, *El*

⁶ PASSAVANT, Johann David, *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig, Rudolph Weigel, 1853, pág. 68 (ed. española: *El arte cristiano en España*, ed. de Claudio Boutelou, Sevilla, Imprenta y Librería de José Fernández, 1877, pág. 190).

to con otras denominaciones establecidas y porque considero que es la más ingenua en su enunciado por referirse a uno de sus caracteres estilísticos más acusados sin incluir ningún tipo de valoración (aunque, por otra parte, no agote todas las características del estilo, como, de hecho, ninguna denominación puede hacerlo ni es su finalidad). Considero, por otra parte, más interesante que el debate puramente terminológico la reflexión sobre la especificidad (qué es lo propio del estilo gótico lineal, qué le separa del estilo románico o de las posteriores aportaciones de la pintura gótica...) y sobre la complejidad (cómo surge el estilo gótico lineal, de qué tradiciones es deudor, qué evolución presenta...) de este estilo, que a menudo quedan un tanto olvidadas cuando se le considera un estilo «de transición» (expresión siempre problemática que no atiende al carácter específico del estilo y que sobrevalora ciertas deudas para con la tradición anterior que en este, como en cualquier otro estilo, se aprecian en sus primeras manifestaciones y que en ocasiones tiende a hacer un territorio común e indiferenciado de tardorrománico y de gótico lineal) o incluso cuando se le considera, salvo excepciones, una pobre puesta al día de la pintura románica. Estas consideraciones afectan a la delimitación del estilo gótico lineal «por abajo», pero también es necesaria su delimitación «por arriba» evitando la consideración de lo lineal como una constante estilística que se manifiesta en cualquier período y que de nuevo carece, por lo tanto, de especificidad, lo que lleva a incluir en la nómina de la pintura de estilo gótico lineal obras que corresponden a períodos posteriores de la pintura gótica¹⁰.

LA NECESIDAD DE UNA CRONOLOGÍA SÓLIDA

Toda esta reflexión necesita como fundamento una cronología sólida, libre de prejuicios, basada en el estudio de elementos no estilísticos suscepti-

bles de una datación objetiva (inscripciones, heráldica, referencias históricas, detalles arqueológicos), que permita delimitar el período de vigencia del estilo gótico lineal y establecer la evolución que presentó a lo largo del mismo. En general, se observa una tendencia a asignar a las pinturas de estilo gótico lineal dataciones muy avanzadas, como si la centuria decimotercera hubiese estado casi toda ella a la merced de las secuelas de la tradición románica en contraste con el desarrollo del estilo gótico en la arquitectura y en la escultura. Ciertamente, el desarrollo del estilo gótico se produjo en la pintura con más lentitud que en otras manifestaciones¹¹, pero la revisión de las cronologías permitirá constatar cómo el desarrollo del estilo gótico lineal en la pintura castellana se produjo desde los años centrales del siglo XIII¹².

El caso de las pinturas murales firmadas por Antón Sánchez de Segovia en la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca es especialmente significativo de los prejuicios y de la confusión que a menudo han rodeado el estudio de la pintura de estilo gótico lineal. Conservadas de manera excepcional debido a la pérdida de uso religioso del espacio en el que se ubican, en vano en el siglo XIX Giner de los Ríos llamó la atención sobre ellas¹³, por lo que se puede considerar a Gómez-Moreno como su verdadero descubridor a

¹¹ GRODECKI, Louis, «Problèmes de la peinture en Champagne pendant la seconde moitié du douzième siècle», en VV.AA.: *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art* (Nueva York, 1961), vol. I (*Romanesque and Gothic Art*), Princeton (N. Jersey), Princeton University Press, 1963, págs. 129-141, láms. XLVI-XLVIII. El contenido de esta contribución es más amplio de lo que da a entender su título. En ella, se plantea la problemática del nacimiento de la pintura gótica.

¹² Como ejemplo de la tendencia a asignar a las pinturas de estilo gótico lineal dataciones muy avanzadas se puede mencionar el caso de las pinturas murales de la capilla de San Pedro del monasterio de Santa María de Valbuena (San Bernardo (Valladolid)). Datadas a mediados del siglo XIII, últimamente, sin embargo, se ha propuesto para ellas una cronología en torno a 1300 (GARCÍA FLORES, Antonio, «Arcosolio 1. Capilla de San Pedro. Monasterio de Valbuena (Valladolid)» y «Arcosolio 2. Capilla de San Pedro. Monasterio de Valbuena (Valladolid)», en BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (dir.), *Monjes y monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León*, catálogo de la exposición (Santa María de Huerta (Soria), 1998), Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, págs. 315-316).

¹³ GINER DE LOS RÍOS, Francisco: «La catedral vieja de Salamanca», *Ilustración Artística* (Barcelona), t. II (1883), págs. 79 y 88.

protogótico hispánico, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974, págs. 12-18 y págs. 65, 71-72, 80 y 84 sobre cómo este autor considera momentos estilísticos diferenciados del protogótico y el gótico lineal.

¹⁰ En este sentido es importante la aportación de Barrón García con su precisa valoración estilística de algunos conjuntos pictóricos del siglo XV de la zona de Cantabria y de la zona del norte de Castilla y León (BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *op. cit.*, págs. 71-72).

comienzos del siglo XX con motivo de la redacción del catálogo monumental de Salamanca¹⁴. En unas condiciones de escasa visibilidad y de acusado deterioro de las pinturas murales, Gómez-Moreno fue capaz de realizar una primera lectura de la inscripción que presenta la datación como «Esta obra fiso Anton Sanhz de Segob... a era de mil e ccc», lo que le llevó a afirmar que estábamos ante «una fecha precisa e indudablemente completa, que refiere estas pinturas al año 1262». El catálogo monumental de Gómez-Moreno no se publicó hasta 1967 y durante más de medio siglo sus aportaciones se conocieron sólo de manera incompleta e incluso indirecta. La datación en la era 1300, año 1262, de la que Gómez-Moreno no dudó en ningún momento, no tardó en ser cuestionada por Mayer (que consideró, *a priori*, que el estilo de las pinturas era incompatible con una datación tan temprana) y por Post (que en su lectura de la inscripción de nuevo como «ERA DE MIL E CCC» consideró imposible, de acuerdo con Mayer, la atribución de esta fecha a las pinturas y se esforzó por encontrar el sentido de la ocurrencia de esta datación acaso en el comienzo de las obras de la capilla)¹⁵. La situación se complicó con la intervención del Marqués de Lozoya, que trató de armonizar los diferentes planteamientos al señalar «Acaso el pintor confundió la era con el año de Cristo, pues el estilo las sitúa alrededor del 1300»¹⁶ y a pesar de que Pérez Villanueva rebatió todas estas argumentaciones en defensa de la fecha de 1262¹⁷ la confusión aumentó cuando en el volumen correspondiente de la colección *Ars Hispaniae* se atribuyó la hipótesis de la confusión de era por año a Gómez-Moreno¹⁸.

La publicación, finalmente, en 1967 del catálogo monumental de Salamanca vino a poner las cosas en su sitio, pero medio siglo de marasmo no ha transcurrido en vano y en general la fecha de 1262 se repite en los manuales sin un exceso de convicción e incluso, entre los autores más especializados, con abiertas dudas¹⁹.

El estudio de la inscripción conduce inexorablemente a la afirmación de la vigencia de la fecha de 1262, de acuerdo con las primeras valoraciones de Gómez-Moreno. Esta cronología hace de las pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia una obra excepcional, progresista no sólo en el contexto de la pintura castellana de estilo gótico lineal, sino incluso en el contexto de la pintura europea. La investigación debe orientarse a indagar en las razones de este carácter excepcional sin insistir en el cuestionamiento de una fecha cuya validez queda avalada por los siguientes argumentos:

1) En su estado actual, después de la restauración de 1950, la inscripción dice claramente: «ESTA OBRA FIZ YO ANTON SANHZ. DE SEGOUIA ERA DE MIL E CCC» (foto 1)²⁰.

2) La inscripción no ha sido manipulada en lo fundamental de su contenido. Ni lo fue antes de la restauración de 1950, según el testimonio «desde mi modesta atalaya de andamios» de Ballester

¹⁴ GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, 2 tomos, Valencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967, págs. 127-130, láms. 75 y 75bis.

¹⁵ MAYER, August Liebmman, *Geschichte der spanischen Malerei*, t. I, Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1913, págs. 29-30 (insiste en este planteamiento en las sucesivas ediciones alemana y españolas); POST, Chandler Rathfon: *op. cit.*, págs. 145-147.

¹⁶ LOZOYA, Marqués de, *Historia del arte hispánico*, t. II, Barcelona, Salvat Editores, 1934, pág. 265.

¹⁷ PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín, «Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), fascs. XI-XII (1935-1936), págs. 111-113.

¹⁸ COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José, *Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae, vol. VI)*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1950, pág. 183.

¹⁹ «La pintura de Antón Sánchez de Segovia resulta tan avanzada para la fecha que ha suscitado dudas de data o sobre si es el autor y no el que encargó hacerla (...) Unos años después de 1262 está en un momento de esplendor la escuela de Westminster, vinculada a la corte inglesa. Hay ciertas semejanzas estilísticas, sin llegar al refinamiento inglés, que permiten plantear de nuevo el retraso de ejecución de lo salmantino y una posible relación con lo inglés» (YARZA LUACES, Joaquín, *La Edad Media (Historia del arte hispánico, t. II)*, Madrid, Editorial Alhambra, 1980, pág. 249); «... esa precocidad, sin referencias anteriores en el mundo castellano leonés, ni siquiera con claridad en otras latitudes peninsulares, es lo que puede dudar de la datación e incluso del autor de las mismas, tema éste que aún precisa de un detenido estudio y que por tanto aceptamos según el criterio tradicional» (SUREDA I PONS, Joan: *op. cit.*, pág. 10).

²⁰ Esta lectura difiere en algún detalle («FIZ YO» en lugar de «fiso» y «SEGOUIA» en lugar de «Segob... a») de la realizada por Gómez-Moreno en precarias circunstancias, que, sin embargo, ha sido la seguida habitualmente por los estudiosos. Esta lectura correcta (salvo por el detalle de que transcribe «Sanhz» en lugar de «SANHZ.») fue avanzada por Ballester Espí en 1951 (BALLESTER ESPÍ, Joaquín, «Antón Sánchez, pintor del siglo XIII, su retablo mural y su paralelismo con la Torre del Gallo», *Trabajos y Días* (Salamanca), núm. 15 (1951), s.p.).

Espí, responsable entonces de su restauración²¹, ni lo fue durante esta restauración. La intervención de Ballester Espí fue muy intensa, conforme a los criterios del momento, y en ella se manipularon algunas de las inscripciones de esta obra²², pero en lo que se refiere a la inscripción que aquí nos interesa tan sólo se aprecian dos puntos de incertidumbre que en absoluto afectan al contenido fundamental de la inscripción. El primero de ellos es la palabra «SEGOUIA», de la que faltaba por completo la «I» y de cuya «U» sólo se veía el trazo izquierdo, que de la misma manera que podía corresponder a esta letra podía corresponder a una «B», de acuerdo con la lectura de Gómez-Moreno. El segundo de ellos es el vacío que existe en el renglón superior detrás del apellido «SANHZ.», que se aparta por completo de los usos epigráficos del siglo XIII (momento en el que siempre se prefiere completar un renglón aunque alguna palabra quede cortada, como se aprecia en esta misma obra en el caso de la inscripción que recoge la advocación de la capilla: «ESTA CAPIELLA E/S DE SANT MAR/TIN CONFESOR»). En las fotografías que conozco en que se aprecia esta zona antes de la restauración no se distinguen con la suficiente claridad los trazos existentes²³, por lo que no tengo plena seguridad acerca de si la extraña decoración que completa el renglón es original (desde luego no conozco diseños similares en otras inscripciones del siglo XIII) o de si es una aportación de Ballester

Espí cubriendo un vacío que pudo estar originalmente ocupado por las palabras «UEZINO» o «PINTOR» abreviadas. En cualquier caso, estas consideraciones deben poner de manifiesto el carácter original y auténtico de la fecha de 1262.

3) La inscripción está completa. Se podría argumentar que a la fecha le faltan las decenas y/o las unidades, pero esto sólo sería posible en el caso de que la pintura continuase por el lado derecho (pues es evidente que no prosigue en un renglón inferior). Ballester Espí se tomó la molestia de comprobarlo y constató que la pintura, efectivamente, se nos muestra en su integridad.

4) La inscripción se refiere a la ejecución de las pinturas murales y no, como quiere Post, a ninguna otra circunstancia. Pérez Villanueva se encargó de desmontar esta argumentación de Post al señalar que la construcción de la capilla es anterior a la muerte del obispo don Pedro Pérez y que ésta se produjo en 1264 y no en 1262, con lo que se desvanece la coincidencia de fechas entre inscripción y óbito del obispo que tan sugerente le resultó a Post como posible indicio de que la fecha se refería a la fundación de la capilla. En refuerzo de esta idea está además el hecho de que en la inscripción figure el nombre del artista (introducido mediante una declaración de autoría más contundente que lo habitual: «FIZ YO»).

5) La inscripción, finalmente, se refiere claramente a la era 1300, año 1262. No cabe el argumento de la confusión de la era por el año. En primer lugar porque, como señalan Pérez Villanueva y Ballester Espí, difícilmente hubiera podido ser pasado por alto un error así²⁴. En segundo lugar, porque del estudio de los usos cronológicos salmantinos a través de la documentación se deduce la imposibilidad de que esto pudiera haber ocurrido en el año 1300. En la documentación salmantina se observa como hasta mediados de los años setenta del siglo XIII no es infrecuente la datación por el año, aunque suele aparecer en documentos redactados en latín e introducida por una fórmula compleja que rara vez se limita a la palabra «anno».

²¹ «Yo podría dar fe de que estas letras no parecen haber sido tocadas jamás. Podrán haber raspado la inscripción e imitado el estilo; haber rectificado pintando por el mismo procedimiento técnico. Por cualquier otro procedimiento lo hubiéramos conocido enseguida» (BALLESTER ESPÍ, Joaquín, *op. cit.*). Ballester Espí señala, por otra parte, lo absurdo de estas posibles manipulaciones «que a nada iban a conducir» si se tiene en cuenta el abandono en el que se encontraban estas pinturas murales.

²² El estudio de las fotografías y de los testimonios anteriores a esta intervención permite comprobar cómo, por ejemplo, antes de la misma el letrero que se encuentra junto a San Joaquín decía «IOACHIN» en lugar de «IOAQUIN». Este tipo de comprobaciones es fundamental en el caso de pinturas restauradas antes de los años noventa del siglo XX, ya que de la misma manera que en este caso no ha habido manipulaciones sustanciales en otros casos sí que se han producido intervenciones importantes (como ocurre, por ejemplo, en el caso de la inscripción de las pinturas murales contiguas sobre el tema del *Juicio Final*, restauradas también por Ballester Espí en 1950).

²³ GÓMEZ-MORENO, María Elena, *Mil joyas del arte español*, t. I, Barcelona, Instituto Gallach de Librería y Ediciones, 1947, lám. 327; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *op. cit.*, lám. 75.

²⁴ Un error de esta naturaleza sí parece haber ocurrido en el caso de las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor del Castillo de Arévalo (Ávila), pero el estado fragmentario de su inscripción no permite asegurar con rotundidad lo ocurrido (en cualquier caso parece que, advertido el error, se procedió de inmediato a su corrección).

Sin embargo, desde mediados de los años setenta del siglo XIII hasta los años ochenta del siglo XIV la datación por el año es absolutamente excepcional (se da sólo en cuatro casos en la documentación catedralicia) y, al margen de la excepción, aparece exclusivamente en documentos redactados en latín. Por lo tanto, en 1262 una inscripción hubiese podido ser datada por el año o, como de hecho se hizo, por la era, pero en 1300 hubiese sido prácticamente imposible que se datase por el año, máxime siendo una inscripción en castellano.

HACIA UN CORPUS DE LA PINTURA DE ESTILO GÓTICO LINEAL EN CASTILLA Y LEÓN

Junto a la redefinición del concepto de estilo gótico lineal basada en una reflexión historiográfica y en la revisión de la cronología, la elaboración de esta Tesis Doctoral supone, finalmente, la revisión del *corpus* de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León. Esta revisión ha de afectar, en primer lugar, a aquellas obras que se encuentran en los límites del estilo, tanto en su zona de contacto con la pintura románica como en su límite superior de renovación de las aportaciones de la pintura gótica. En uno y en otro caso esta revisión supondrá la inclusión o la exclusión justificada de determinadas obras de adscripción problemática realizada a la luz de la redefinición del concepto de estilo gótico lineal efectuada con anterioridad.

Esta revisión supondrá también la puesta en valor de conjuntos que, aunque conocidos desde hace tiempo, nunca han sido tratados con la importancia que merecen. Es el caso, por ejemplo, de las pinturas murales del convento de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid) o de las pinturas de la iglesia parroquial de Santa María de Riaza (Segovia). En Tordesillas se conservan pinturas murales en la Capilla Dorada y en la dependencia que fuera vestíbulo del palacio. Su estudio debe hacerse a la luz de las consideraciones de Ruiz Souza sobre la cronología y sobre la estructura del palacio²⁵. Las de la Capilla Dorada pertenecen a dos campañas separadas

entre sí por algunas décadas que parecen estar en relación con los cambios en la ubicación del acceso de la capilla. Destaca entre ellas la espléndida *Adoración de los Magos* que corresponde a la más antigua de las dos campañas (foto 2), la que presenta el mejor estado de conservación. Las del vestíbulo del palacio presentan, entre otros aspectos de interés, una inscripción fragmentaria en la que se puede leer una fecha, «(...) CCC OCHAENTA (...)» (foto 3), que parece referir estas pinturas murales a los años ochenta del siglo XIV en relación con el proceso de transformaciones del palacio en convento de clarisas. En Santa María de Riaza se descubrieron hace años unos fragmentos de pinturas sobre tabla que, además de un *Cristo Majestad*, integran un ciclo de la infancia y un ciclo de la pasión de Cristo (foto 4). La técnica y las características del soporte de estas pinturas denotan que pertenecieron a una armadura de madera, pero con una entidad y en una disposición que por el momento no es posible precisar y que trasciende las soluciones más habituales (lo que justifica su inclusión en el repertorio de esta Tesis Doctoral). Su estilo pone de manifiesto la existencia de ciertos contactos con la miniatura inglesa de la escuela de East Anglia y permite datarlas ca. 1330-1350²⁶.

del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid (Valladolid), núm. 2 (1925), págs. 25-30) seguido de escuetas referencias en libros y en artículos sobre Tordesillas de entre los que cabe destacar la contribución de ARA GIL, Clementina Julia y PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Antiguo partido judicial de Tordesillas (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, t. XI)*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1994 (2ª ed.), págs. 285, 294 y 522, figs. 329 y 331. La única obra de carácter general que se ocupa de ellas es ANDRÉS ORDAX, Salvador (coord.): *Castilla y León/1 (La España Gótica, vol. 9)*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1989, págs. 63 y 335. Las aportaciones de Ruiz Souza sobre el palacio: RUIZ SOUZA, Juan Carlos, «Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio: la relación entre Pedro I y Muhammad V», *Reales Sitios* (Madrid), núm. 130 (1996), págs. 32-40; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, «El patio del vergel del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas y la Alhambra de Granada. Reflexiones para su estudio», *Al-qantara* (Madrid), vol. XIX (1998), págs. 315-335; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, «La iglesia de Santa Clara de Tordesillas. Nuevas consideraciones para su estudio», *Reales Sitios* (Madrid), núm. 140 (1999), págs. 2-13.

²⁶ Sobre estas pinturas he tenido la ocasión de realizar una primera valoración en GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «9.10. -La Matanza de los Inocentes», en *Encrucijadas*, catálogo de la exposición (Astorga (León), 2000), Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 2000, págs. 144-146, donde recojo las escasas referencias bibliográficas anteriores.

²⁵ Sobre estas pinturas murales, aparte de una primera referencia de Lampérez sobre su descubrimiento, no existe más que un discutible intento de aproximación de Agapito y Revilla (AGAPITO Y REVILLA, Juan, «La pintura en Valladolid», *Boletín*

También es preciso incorporar al *corpus* de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León los descubrimientos producidos en los últimos años (alguno de ellos al hilo de esta investigación), o bien inéditos (foto 5) o bien que apenas han trascendido de publicaciones de ámbito local. Descubrimientos de esta naturaleza se han producido prácticamente en todas las provincias de la comunidad autónoma y, si a menudo estos descubrimientos no son de demasiada entidad y sirven simplemente para definir el tono medio y la difusión de la pintura de estilo gótico lineal, en ocasiones resultan realmente importantes, como ocurre en el caso de las pinturas murales descubiertas en la catedral vieja de Salamanca a finales de 1997.

Estas pinturas murales se localizaron en el brazo meridional del crucero. Corresponden a conjuntos pictóricos diversos, de diferente entidad y de diferente calidad, algunos de los cuales pertenecen a los sepulcros monumentales de esta zona (parte de cuya decoración pictórica se conoce desde el siglo XIX). Su cronología comprende desde el último cuarto del siglo XIII hasta, por lo menos, mediados del siglo XIV. La importancia de estas pinturas murales radica en la manera en que por su número y por sus características estilísticas e iconográficas vienen a confirmar la relevancia de Salamanca como uno de los centros fundamentales del estilo gótico lineal.

Desde el punto de vista estilístico, existe en estas pinturas murales una gran diversidad, pero quiero destacar una de ellas, la magnífica *Virgen de Misericordia* de los primeros años del siglo XIV que se encuentra en la parte alta del muro meridional (foto 6). Esta pintura nos ha proporcionado mediante una inscripción el nombre de un

nuevo artista: «(...) M (...) MATEOS LO FIZO». Dado el carácter fragmentario de la inscripción no es posible saber si Mateos es nombre o si es apellido y, en cualquier caso, su identidad (como la de Antón Sánchez de Segovia) no se corresponde con la de ninguno de los varios pintores documentados en Salamanca a lo largo de este período. Lo más interesante de su estilo, con el que también guardan relación las pinturas murales del inmediato sepulcro de don Alfonso Vidal († 1288 ó 1289), deán de Ávila y arcediano de Alba y de Salvatierra, es la manera en que asume algunos aspectos de la obra pionera de Antón Sánchez de Segovia, si bien sus figuras tienen una rotundidad casi geométrica que se aleja de la gracia de las del autor de las pinturas murales de la capilla de San Martín.

Desde el punto de vista iconográfico, destaca en estas pinturas murales la temprana presencia de temas relacionados con la pasión de Cristo que hacen hincapié en el patetismo y en la exhortación a los sentimientos, que habitualmente se consideran más característicos de finales de la Edad Media. Es el caso de la Virgen corredentora (y no mera intercesora) que aparece en la representación del *Juicio Final* del mencionado sepulcro de don Alfonso Vidal o del *Varón de Dolores* (Cristo de pie, dentro del sepulcro, rodeado por otros personajes) que aparece en la pintura funeraria de don Diego, arcediano de Ledesma, realizada algunos años después de su muerte, probablemente ca. 1330, que confirma, además, la presencia, en ocasiones cuestionada, de esta iconografía en las pinturas murales prácticamente rehechas en la restauración de 1950 del sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz († 1339) en la capilla de San Martín.



1.—Salamanca, catedral vieja: detalle de las pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia en la capilla de San Martín, 1262.



2.—Tordesillas (Valladolid), convento de Santa Clara:
detalle de la *Adoración de los Magos* en la Capilla Dorada.



3.—Tordesillas (Valladolid), convento de Santa Clara:
detalle de la inscripción en el vestíbulo del palacio.



4.—Santa María de Riaza (Segovia), iglesia parroquial:
detalle del *Ahorcamiento de Judas*, ca. 1330-1350.



5.—Salas de los Barrios (León), iglesia parroquial: *David*, detalle de las pinturas murales en el ábside de la iglesia (foto: Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León).



6.—Salamanca, catedral vieja: *Virgen de Misericordia* de Mateos, comienzos del siglo XIV.

La arquitectura de retablos en el barroco granadino. Perspectivas de investigación

JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ

El presente proyecto de investigación debe encuadrarse en el marco de la investigación y catalogación sistemática del patrimonio histórico-artístico para su tutela y valoración, garantizando así su conservación y accesibilidad. Elemento esencial en la cultura visual y religiosa de la época moderna, precisamente en el Barroco conoce un colosal desarrollo. Carente aún de un estudio completo y sistematizador del retablo granadino, resulta paradójica esta laguna historiográfica cuando representa un espléndido episodio artístico de la Granada moderna, con personalidad propia, a la vez que tema de innegable actualidad al formar parte de uno de los capítulos más particulares y definidores del arte hispano, el de la retablística, especialmente la barroca.

El desarrollo de este proyecto ha revelado interesantes vías de análisis, al margen del estudio individualizado de piezas, autores y estilos, cuyo examen, sin embargo, sigue siendo ineludible. Las únicas referencias en esta senda las ofrece Antonio Gallego Burín, insertadas en una visión global del arte granadino del Barroco¹, y un inicio de inventario de Carmen Ramos². Sobre la base de nuestro propio trabajo de campo, recientemente hemos

trazado la evolución estilística del retablo granadino en el siglo XVIII³. Sin embargo, la confortable seguridad del dato y la especulación estilística, aunque necesarias, no nos deben apartar de objetos de estudio de vital importancia. En este sentido, se quieren esbozar algunas de las principales líneas por las que en los últimos años se está orientando esta investigación.

UN GÉNERO DESCONOCIDO: LOS FRONTALES DE ALTAR Y SU RELACIÓN CON LOS RETABLOS

La contemplación y estudio de los retablos barrocos ha comportado el conocimiento y estudio de un género prácticamente desconocido hasta ahora, como el de los frontales de altar, de alta dignidad material y artística, y de estrecha relación con los retablos en cuanto a proporciones, materiales,

¹ GALLEGO BURÍN, Antonio, *El Barroco granadino*, Madrid, Academia de San Fernando, 1956.

² RAMOS FAJARDO, Carmen, *Elementos y evolución del retablo barroco granadino*, Universidad de Granada (Memoria de Licenciatura inédita), 1972, extractada en «Columnas y estípites en el retablo barroco granadino», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 16 (1984), págs. 241-264.

³ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, «Del Barroco avanzado al neoclasicismo en la retablística granadina del Setecientos. Apuntes para una monografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 29 (1998), págs. 89-106. Véanse también las referencias al retablo granadino en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993. Hemos tratado diversos aspectos sobre el retablo granadino en: «Artes y oficios artísticos en Granada a mediados del siglo XVIII», *Espacio, Tiempo y Forma* (Madrid), Serie VII (Historia del Arte), tomo 9 (1996), págs. 157-188; «Entre Barroco e Ilustración. Eusebio Valdés, arquitecto y escultor», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 30 (1999), págs. 121-146; *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*, Madrid, F.U.E., 2000.

decoración e iconografía. El asunto ha servido para desbrozar un complejo y poco conocido ámbito, el de la cantería artística, así como el de la producción de mobiliario litúrgico. Lo más común entre nosotros es, desde luego, el altar bajo un retablo, que en las capillas mayores se concibe como un gigantesco conjunto de paneles decorativos e iconográficos, dinamizado por la articulación de planos a través de columnas, estípites, pilastras, nichos y relieves. El altar parece minimizarse al adosarse al retablo y, sin embargo, éste se creó precisamente para poner especial énfasis en aquél.

Sus temas iconográficos armonizan con los de los retablos, permitiendo indagar en las principales devociones de la Edad Moderna y su pervivencia en el tiempo, a lo que se unen los símbolos alusivos a las órdenes religiosas, que ponen de manifiesto el carácter propagandístico y didáctico de las iniciativas artísticas de la época. Se completan con un espléndido desarrollo ornamental, cuya codificación proviene fundamentalmente de la retablística y de las decoraciones murales, que justifican la consideración de hiperdecoración del Barroco español. Pretende esencialmente la cualificación en sentido estético del medio en el que aparece, como reclamo del espectador y con la consideración ritual del ornamento como decoro. Una variante especialmente cotizada son los frontales en mármoles polícromos, de excepcional riqueza en el barroco andaluz. En los programas decorativos eclesiales los mármoles polícromos ocupan un puesto importante en retablos, tabernáculos o fachadas, pero también en los frontales de altar, que posibilitan la extensión de las obras en mármol a la práctica totalidad de los templos de la ciudad de Granada y a buena parte de las poblaciones de la provincia, fundamentalmente en aquellos núcleos de mayor entidad, pudiendo servir incluso estos frontales de mármol como índices para ponderar la importancia de ciertas localidades y comarcas. Por lo tanto, los antependios de mármoles ofrecen la auténtica dimensión de la extensión del uso de este material en nuestro barroco: suponen un alto porcentaje de las obras en mármol; justifican la abundancia de canteros y de talleres dedicados a estas piezas; finalmente, ratifican la pericia técnica de sus artífices y suponen experiencias decorativas fundamentales con respecto a obras de mayor envergadura, concretamente los retablos, de modo que permiten ahondar en el concepto unitario que de la de-

coración tienen los templos barrocos, singularmente al relacionar el diseño de estas piezas a conocidos arquitectos y retablistas (Granados de la Barrera, Bada, Hurtado Izquierdo, Fernández Raya, Blas Moreno), participando en conjuntos que constituyen una única experiencia decorativa y perceptiva. Su análisis abre excelentes perspectivas para el estudio de la cantería artística al servicio del mobiliario litúrgico, en una época en que éste conoce tan extraordinario desarrollo como durante el Barroco.

LA RENOVACIÓN DECORATIVA DEL SETECIENTOS

Ya conocíamos la renovación formal que sobre distintas orientaciones, bajo la huella profunda de Hurtado Izquierdo, emprende el retablo barroco en la Granada del Setecientos, pero también se ha podido verificar un importante proceso de renovación decorativa en los templos granadinos durante este siglo XVIII. En sustitución de piezas anteriores, la producción setecentista inunda literalmente los templos granadinos. Estos procesos de reddecoración, al hilo de nuevos gustos, renovando el ajado mobiliario recibido y completando en gran medida el existente —sobre todo en comarcas rurales—, son también demostrativos de una renovada actividad artística, que las más favorables condiciones socioeconómicas de este siglo permiten. Este fenómeno ya fue apuntado por Kubler en el campo arquitectónico, pero sin duda en el ámbito granadino resulta un índice mucho más revelador el de los retablos y, en general, la producción de piezas como frontales de altar, púlpitos e incluso imágenes de devoción.

Sin duda, el cambio de gusto y, en ocasiones, ciertos ejercicios de emulación determinaron un *aggiornamento* del mobiliario litúrgico, que en ocasiones puede resultar superfluo. Sólo así pueden explicarse casos como el del retablo mayor de la parroquia granadina de San Matías, realizado por Blas Antonio Moreno entre 1750 y 1752, para sustituir otro de hacía apenas un cuarto de siglo (1726), obra de Félix Rodríguez. En ocasiones, el mal estado de los retablos aconsejaba su sustitución, como es el caso del de la Virgen de la Antigua de la Catedral, realizado en 1589 por Diego de Navas (junto a Pablo de Rojas, Diego de Aranda y Pedro Raxis), al que sustituye el de Duque Corne-

jo (1716-1718), habiendo sufrido daños por colgaduras y altares efímeros durante las fiestas en honor de la imagen tardogótica de la Antigua. Por último, el caso del retablo mayor de la parroquia de San Ildefonso, creemos que ilustra el cambio de orientación estética. El retablo original, trazado por Ambrosio de Vico y ejecutado por Miguel Cano entre 1603 y 1605 (con pinturas y esculturas de Juan García Corrales y Bernabé de Gaviria), se sustituye por una imponente máquina barroca en 1720, quizás relacionada con Marcos Fernández Raya. Aunque alterado, el primitivo retablo aún luce en una capilla del lado de la Epístola, por lo que el cambio obedeció únicamente a nuevos intereses decorativos. Sánchez-Mesa, en efecto, ha resaltado su nuevo impacto espacial y visual: «todo el presbiterio se desarrolla en el retablo, que así domina totalmente todo el templo (...). La nave así, estrecha y larga, cubierta por el gran artesonado, es el espacio proporcionado para acentuar la monumentalidad y riqueza del retablo, que se resalta sobre la blancura de la cal y el tono oscuro del techo».

LOS CIRCUITOS DE RELACIÓN ARTÍSTICA: LA PROYECCIÓN DE LOS TALLERES GRANADINOS

Otro centro de atención lo ha constituido la investigación en espacios vecinos, como Jaén o Almería, que ha posibilitado comprobar la vitalidad y proyección de la producción retablística de los talleres granadinos casi hasta fines del siglo XVIII, y los circuitos de relación artística con estos medios. En este sentido cabe destacar que el encumbramiento artístico de Granada durante el Quinientos y el papel nuclear que le acompaña no se pierde durante el declive de la ciudad en las dos centurias siguientes, manteniendo su rango administrativo (Chancillería, Archidiócesis, Universidad, Capitanía General) y una importante producción artística, de calidad irregular. Por tanto, mantiene el prestigio de sus productos artísticos y se convierte en foco de atención en la Alta Andalucía como demuestra, tras el magisterio de Pablo de Rojas, el taller de Alonso de Mena, que surtirá a buena parte de Andalucía oriental no sólo de imágenes, sino también de retablos, afectando su influjo a zonas de Almería, Córdoba, Jaén o Murcia, en donde trabajarán discípulos de su ta-

ller como Juan Sánchez Cordobés o Cristóbal de Salazar. De este taller, elemento primordial será Cecilio López, cuñado de Mena y a la vez abuelo de José de Mora. Su trayectoria bastetana se expande a zonas limítrofes como Alcalá la Real, apareciendo en ambos núcleos otro granadino relacionado con Mena, Juan Bautista Balfagón, además del retablista Juan de Alfaro y de los doradores Juan Bautista de Alvarado, Lázaro Carrillo y Jusepe Bonete. De la zona norte, el taller accitano de Gabriel Freile de Guevara se proyecta a tierras cordobesas a través de su hijo Pedro durante la primera mitad del XVII. Para la segunda mitad del siglo, aún se mantiene esta expansión, precisamente entre las grandes dinastías de escultores granadinos: Pedro de Mena, tras laborar retablos en Granada, continuará haciendo lo mismo en Málaga a la que marcha en 1658, mientras que José de Mora, siguiendo a su padre Bernardo de Mora, con experiencia en trabajos de retablos en Baza junto a López, contratará uno junto al ensamblador Miguel Romero y al pintor Bocanegra para la Catedral de Jaén en 1671. Por último, José Matías Sánchez, tallista en la Catedral de Granada, acabará estableciéndose en las postrimerías de la centuria en tierras cordobesas, en donde participará en retablos junto a Leonardo Antonio de Castro y los Sánchez de Rueda, hermanos nacidos en Granada, quizás formados aquí y finalmente afincados en Priego, mientras Bernardo de Mora *el Joven* trabaja para retablos en Alcalá la Real y Cazorla ya en los inicios del Setecientos.

El siglo XVIII parece invertir esta tendencia y volver a convertir a Granada en núcleo atractivo para artistas foráneos. Se produce la llegada escalonada de artistas cordobeses, con Francisco Hurtado Izquierdo a la cabeza, al que seguirán entre otros José de Bada o Francisco José Guerrero, quizás granadino y laborante especialmente para la Orden Hospitalaria. Muy interesantes y poco desbrozadas aún son las relaciones con Murcia. Ya a fines del XVII Antonio Caro contrata el retablo de Orce (1675) y después Jerónimo Caballero, natural de Huéscar pero afincado en Lorca, inicia un interesante periplo que le lleva en primer lugar a su tierra natal (sillería coral de la Colegiata de Huéscar y quizás su retablo mayor y el de Puebla de Don Fadrique) y finalmente a la provincia de Córdoba, en un caso inédito de trashumancia ar-

tística. A éste se suma Mateo Sánchez de Eslava, también procedente del foco murciano, que fallece en Baza en 1706. Dos ejemplos más la ejemplifican de modo corregido y aumentado: Alfonso del Castillo, de origen incierto y que desde tierras aragonesas llega a Granada y, sobre todo, Pedro Duque Cornejo, el más importante artista de su época, de producción abundante y febril, que le lleva no sólo a Granada, sino también a Córdoba o a Jaén, además de Sevilla. Ello acredita que tanto el prestigio como el mecenazgo seguían haciendo de Granada un destino importante para los artistas, al tiempo que establece cauces de relación artística que ayudan a explicar determinados desarrollos formales. En ese sentido, creemos más perdurable de lo que se supone la huella de Duque Cornejo en la retablistica granadina.

Pero, al mismo tiempo, se conocen casos de «exportación» desde los talleres granadinos, lo que sirve para deducir la considerable vitalidad y papel nuclear que aún mantenía el foco artístico granadino, así como la intensa interrelación entre diversos núcleos como Jaén, Almería, Córdoba y Granada en este campo. La trayectoria vital de Blas Moreno así lo atestigua. Nacido en Abla (hoy provincia de Almería, pero entonces perteneciente al Obispado de Guadix) pasa su infancia en Granada y su juventud en Jaén, en donde probablemente se formó, para, de nuevo en Granada, trabajar en la Catedral de Jaén, en tierras granadinas y poblaciones almerienses, como Laujar de Andarax. Del mismo modo, de Marcos Fernández Raya conocemos su marcha a la Corte donde se pierde su rastro, mientras que el poco conocido retablista Francisco Vidaurre realiza el gran retablo mayor de la iglesia de Consolación en Alcalá la Real, en donde menudean los encargos a escultores y doradores granadinos. Los Alós y los Vergara, oriundos de la altiplanicie de la provincia, también se expandirán hacia tierras almerienses, el granadino Juan Serrano trabajará en Úbeda, mientras que la trayectoria profesional de Eusebio Valdés, granadino de nacimiento, laborante en Baza, en Almería y en poblaciones granadinas, ilustra un caso extremo de nomadismo. Con todos estos datos, se puede ponderar la vitalidad de los talleres de los retablistas granadinos, que aún en época de productos adocenados, mantienen una sostenida producción que rebasa con creces las necesidades locales.

EL FUNCIONAMIENTO DEL TALLER: ENDOGAMIA Y VERSATILIDAD PROFESIONAL

Por otra parte, la prospección documental permite ya empezar a definir diferentes sagas de retablistas o de oficios con este género relacionados en los diferentes núcleos artísticos de la provincia, como los Montoro y los Alós en la zona de Baza o ya en Granada los Mena, Mora, Cabello, Salmerón, Salinas, Villoslada o Saravia (estos últimos doradores). La constatación de estas sagas no es un dato menor, por más que habitual y esperado, ya que revela a la perfección el horizonte gremializado de estos oficios y explica la mecánica repetición de modelos de taller que tanto abundan en nuestra retablistica. En buena parte de los componentes de estos oficios encontramos simples ejecutores, en los que resulta complicado identificar perfiles de artista. Se comprueba igualmente que a estas dinastías se liga la práctica totalidad de los artífices, de modo que resultan oficios donde claramente impera la endogamia, en un horizonte profesional bastante estrecho. De hecho, las alianzas matrimoniales aseguraban el acceso y la proyección en la profesión, como ocurrió al escultor y retablista Bernardo de Mora, cuando al venir de Mallorca ingresa en la familia y en el taller de su suegro Cecilio López en Baza.

A la luz igualmente de la documentación, especialmente referida al funcionamiento de los talleres, procesos constructivos de los retablos, mecenazgo de los mismos y consideración social de sus artífices, se está profundizando en el sugestivo campo de la definición profesional de unos oficios afines en obras de gran complejidad técnica, como son los retablos. En efecto, estas piezas de arquitectura interior concitan la colaboración de un proyectista o arquitecto⁴, tallistas, ensambladores, escultores, doradores, policromadores, pintores y, en ocasiones, canteros o talladores e incrustadores de piedras duras. Precisamente muy demostrativas de

⁴ La indefinición de la profesión de arquitecto será una constante en el Barroco. La dicotomía entre los arquitectos prácticos y técnicos, y los arquitectos-artistas, que someten el trabajo de la cantería y la funcionalidad arquitectónica al diseño, en RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, «L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes», *Revue de l'Art* (París), 70 (1985), págs. 41-52.

esta complejidad técnica son las incrustaciones de piedras polícromas, que parecen recoger influencias italianas y tradiciones orientales para concluir en un oficio que casi puede considerarse un híbrido que participa de las técnicas de la carpintería, la escultura y la propia cantería. Es el trabajo de incrustación de piedras duras, minoritario frente a las labores de construcción, pero altamente caracterizador del Barroco granadino y andaluz.

Por tanto, la alta complejidad técnica obligaba a una factura en el horizonte de amplia colaboración de un taller con varias especialidades o de varios de diferentes oficios. Incluso, parece frecuente, por lo que se deduce de los ejemplos conocidos, la colaboración entre distintos talleres en el caso de acumulación de encargos, como ocurre en un retablo de la iglesia de la Veracruz de Alcalá (hoy en la de la Consolación de la misma ciudad), contratado en 1630 por el granadino Juan Alfaro, quien subcontrató con Cecilio López algunas partes delicadas de la talla.

En este sentido, se ha constatado la versatilidad de los artífices, que suelen dominar diferentes oficios, así como la falta de límites precisos entre los mismos en la trayectoria profesional de un mismo artífice. Abundando en esta idea, se puede constatar la ambigüedad de títulos como profesor de arquitectura, matemático, maestro de escultura, tallista o ensamblador, con frecuencia aplicados a un mismo artífice de retablos. Tanto los Mena como los Mora, afamados escultores del Seiscientos granadino, frecuentaron el género retablístico e incluso conocemos un retablo contratado por un pintor, Jerónimo de la Cárcel, en 1704 para la iglesia mayor de Motril, al que presumimos como tracista del retablo, corriendo la ejecución a cargo de un taller de ensambladores y tallistas, bajo su dirección.

Otros ejemplos ilustran esta imprecisión en la definición de los oficios. El presbítero Alfonso del Castillo fue maestro mayor de la Real Intendencia de Granada pero también acreditado artífice de retablos, con piezas tan señeras como las del crucero del convento de San Antón de Granada, además de la portada-retablo para la antigua iglesia de los jesuitas de la misma ciudad. En otro caso, en 1725 el retablista Isidro Fernández Navarro presentaba diseño para la solería del camarín de las Angustias de Granada. Ya en 1721 había contratado los retablos del crucero y capillas del mismo templo en calidad de «maestro de obras de arquitectura», lo

que prueba la consideración arquitectónica de que gozó el género retablístico. Para la elección del citado diseño de la solería, la Hermandad de la Virgen de las Angustias se valió del criterio del escultor y pintor José Risueño, quien, sin embargo, aparece citado como «arquitecto de los del primer nombre de esta ciudad», esto es, diseñador. Para la misma iglesia también trabajará en menesteres de arquitectura Blas Moreno, reputado retablista y maestro de escultura, según el Catastro de Ensenada. El terremoto de Lisboa (1755) ocasionó graves desperfectos en la cúpula, arcos torales y bóveda de la nave, apareciendo fracturas. La obra de reparación comenzó en 1759, según proyecto y diseño del citado Alfonso del Castillo, a quien incomprensiblemente sustituye a su muerte el citado Moreno. De hecho, el escultor y tracista de retablos se hizo cargo de la obra con el auxilio de un «maestro práctico que sea de su satisfacción», concluyendo en 1760. Parejo caso encontramos en la Catedral de Guadix, cuyo aparejador era el también maestro de tallistas Pedro Fernández Pachote, quien compaginaba su asistencia al arquitecto Cayón, fundamentalmente cubriendo sus ausencias, con parte de la talla de la sillería coral, comenzada en 1744. Del mismo modo, el retablista Francisco Vidaurre contrata el retablo de Alcalá la Real en calidad de maestro de arquitectura.

Queda patente, pues, lo complejo del panorama artístico granadino y, en especial, del ejercicio profesional de la arquitectura, híbrido entre el rigor de la práctica constructiva y la delectación en la libertad compositiva, inequívocamente proclive a lo decorativo. Esto hace que determinados géneros, como el del frontal de altar o el del retablo, se conviertan en bancos de pruebas, que a veces logran plasmarse también en soluciones monumentales. Aparece un campo indefinido que ocupa la figura del diseñador, bien distinta del artífice práctico o ejecutor, que con frecuencia da lugar a confusiones de autoría. Los criterios de unidad de diseño están patentes en conjuntos arquitectónicos completos, como los concebidos por Bada, por ejemplo.

Esta confusión o indefinición profesional obedece, por tanto, a que en un mismo campo de producción artística entran a trabajar artífices de diversa índole, cuya formación profesional, las más de las veces, nos resulta desconocida. De este modo, Marcos Fernández Raya, acreditado en la escultu-

ra y retablística, dirige un obrador de labra de mármoles, del que van a salir el trono o peana de la Virgen de las Angustias de Granada en 1734 y partes de su retablo y camarín. Precisamente, en el decurso profesional de este retablista, perfectamente acreditado como tracista de retablos, hallamos un conflicto referido a su competencia y honradez profesional, justamente en pugna con el otro gran decorador de la época y acreditado arquitecto, de la citada estirpe de canteros-arquitectos, José de Bada. Se trata de su intervención en el retablo mayor de la iglesia de las Angustias. Diversos informes le achacaron graves deficiencias en sus trazas para este retablo, fundamentalmente problemas de sustentación y solidez, esgrimiéndose un bosquejo que corregía estos defectos a cargo del citado Bada, aunque Fernández Raya logró contrarrestar esto con el aval de otros maestros competentes. Por último, el caso de Eusebio Valdés ilustra un sorprendente decurso profesional que le lleva a trabajar púlpitos y frontales de altar en Baza y Almería, retablos en

mármol en Nívar y dirigir obras arquitectónicas como en Iznalloz.

Por lo tanto, se ha podido describir la compleja casuística que presentan algunos de estos artífices en cuanto a su versatilidad profesional, que describe un horizonte gremial no tan cerrado como en otros lugares y que diversifica la producción artística de algunos de ellos, con interesantes implicaciones en el complejo mundo del diseño e inéditos fenómenos de promiscuidad tanto en lo proyectual como en la ejecución material.

Dejando en el tintero interesantes cuestiones como el mecenazgo y la financiación de estas piezas o aspectos técnicos y materiales, lo expuesto representa líneas de trabajo abiertas que esperan ser reveladoras a la hora de estudiar un campo tan sugestivo como importante de nuestro patrimonio. Su incidencia será más amplia por cuanto el núcleo granadino se revela como el más importante de Andalucía oriental, aun cuando carece todavía de un estudio global.

Los viajeros españoles de la Ilustración y la cultura artística veneciana

JOSÉ CARLOS MARTÍN GARCÍA

Uno de los capítulos a los que el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada ha dedicado cierta atención desde hace algunos años es el referente a la controvertida Ilustración española. Con la idea base de arrojar algo de luz sobre este terreno, aún desconocido en muchos de sus aspectos, planteamos la posibilidad de estudiar este período de nuestra historia del arte desde una perspectiva precisa: la de sus relaciones con la Ilustración italiana, teniendo en cuenta una serie de caracteres comunes que confirman la realidad de las llamadas «ilustraciones periféricas»¹.

Dentro de este planteamiento general dejamos de lado capítulos que gozan hoy de una amplia bibliografía como es el de las relaciones con Roma y Nápoles², para centrarnos en el caso veneciano.

El modo de aproximación al tema es el análisis de la visión de la cultura artística veneciana desde los libros de viaje, un género literario milenario que en el siglo XVIII experimentará un extraordinario desarrollo al calor de nuevas actitudes ante las diferentes realidades nacionales y de los recién impuestos valores de la experiencia en la percepción y la creación artísticas. Se pretende de este modo entroncar con otra línea de investigación centrada

en las relaciones entre arte y literatura que, según Esperanza Guillén, directora del proyecto, «suele ofrecer interesantes resultados a la investigación teórico-artística, al permitir constatar que las tendencias que definen el pensamiento estético en un momento histórico dado son comunes a las manifestaciones prácticas más diversas»³.

Concretamente los libros de viaje ofrecen amplias posibilidades, dado que conforman como género literario, un modo muy particular de fijación de la memoria que, durante la segunda mitad del siglo irá abriendo camino pasando desde la mera descripción de obras de arte, costumbres, etc. centrada siempre en lo anecdótico y con insistencia en el tópico, a un discurso más moderno en que la lectura del arte nos habla ya de una experiencia subjetiva no refinada con un conocimiento erudito, hijo de la Enciclopedia. En palabras de Haskell: «hay una objetividad analítica y descriptiva en los textos del setecientos que se desvanece lentamente y se transforma en la búsqueda de la emotividad individual del viajero»⁴.

Cada modo de abordar el género corresponde a un planteamiento concreto del viaje: mientras el primero quedaría más ligado a la tradición del peregrinaje, donde el encuentro con el arte está limi-

¹ HENARES CUÉLLAR, I. «Estetica e pittura in Spagna dal Barocco all'Illuminismo» en *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*. Venecia; Università Ca' Foscari; 1996; pág. 145.

² Ver pág. ej. LEÓN TELLO, F.J.; SANZ SANZ, M.V.; SORIANO PÉREZ VILLAMIL, M.E.; PÉREZ VILLANUEVA, J.; OLAECHEA, R.; LÓPEZ DE MENESES, A.; CÁNOVAS DEL CASTILLO, S.; SAMBRICIO, C.

³ GUILLÉN MARCOS, E. «La teoría del jardín paisajístico inglés en *Las afinidades electivas* de Goethe». *Cuadernos de Arte* de la Universidad de Granada, 27, (1996), págs. 121-132.

⁴ HASKELL, F. «Prefazione» en *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*. Milano, Skira, 1997, pág. 23.

tado a una función precisa, el segundo corresponde a una concepción más contemporánea, igualmente finalista, pero menos determinada, la del viaje de formación, materializado en el *Grand Tour*, sobre el que volveremos. Simplificando mucho los conceptos podemos decir que la aproximación a un polo o al otro del texto a analizar nos habla directamente de un proceso de ilustración más o menos desarrollado. Así, hemos querido aproximarlos a la problemática aún abierta de la Ilustración española desde los textos de los pocos viajeros que en la época dejaron constancia de su estancia en Venecia.

El *Grand Tour* se había convertido a fin de siglo casi en una institución entre las clases intelectuales europeas. Medio de comunicación entre realidades muy distintas, se planteó en un principio como aproximación de la cultura septentrional a la cultura mediterránea, provocando el movimiento hacia Italia de viajeros franceses, alemanes y anglosajones. Convertido en *accademia virtuale*⁵, el *Grand Tour* no se resuelve sólo en la experiencia personal de quien lo vive, sino que se convierte en un factor esencial en la transformación del gusto de los países de origen⁶. La historiografía ha prestado tradicionalmente más atención a todo lo referente al encuentro con la antigüedad, su relectura y aportación a la teoría y práctica artísticas de las diferentes naciones, habida cuenta que el principal interés de los viajeros era la búsqueda de los orígenes comunes de la civilización occidental. Aportando el factor material Francis Haskell afirma que «la posesión de antigüedades prestigiosas era la ambición mas obsesiva (también la más frustrante) de todos los viajeros extranjeros».

Sin embargo conviene señalar un aspecto, en principio obvio, pero que ha pasado desapercibido a muchos estudiosos del tema: la fragmentación secular de Italia ha creado realidades culturales diversas que no podemos reducir a un principio nacional, ya que poco tiene que ver la Venecia de la tradición gótica con la Nápoles de Vanvitelli. De

este modo, la experiencia del viajero que observa desde los ojos de su tradición nacional el arte italiano es diferente en cada zona, como diferentes sus intereses según el caso. En este sentido se ha intentado destacar la relación de estos viajeros con la creación artística contemporánea, y en general con los procesos de renovación cultural que tenían lugar en la Italia del siglo XVIII, con escasos resultados: la sombra de los siglos en que la península italiana era la madre del arte occidental (antigüedad y siglos XV-XVI) es alargada, por lo que la Italia de Vico, Cesare de Beccaria, Piranesi, Canova, Algarotti, la Italia del «despertar espiritual»⁷ que destaca Haskell queda enmudecida ante los ojos del viajero que, paradójicamente, junto a un proceso de ilustración, sufre también un proceso de reducción al estereotipo actual del turista. Es sin duda uno de los problemas abiertos en el estudio del fenómeno del *Grand Tour* la interacción entre los principales protagonistas de esta experiencia, y entre éstos y los italianos⁸.

Frente a la postura de Haskell, existe otra teoría que afirma la existencia de un serie de interdependencias entre la Ilustración en Alemania e Italia que concede a esta última algo más que el tradicional aspecto de aprendiz que la historiografía francesa ha querido destacar. Según Dipper la politización de las élites intelectuales tuvo lugar en Alemania a la luz de reediciones de Cesare de Beccaria, Pietro Verri, Filangeri, autores de un marcado carácter reformista que serían los encargados de introducir indirectamente en Alemania ideas referentes al reparto de poderes entre la clase culta. El hecho es, en cualquier caso, que entre Italia y Alemania existía una afinidad estructural y una posibilidad de comparación de la que se hicieron eco los intelectuales a partir de la década de 1770 a raíz de la presencia de viajeros alemanes que dejan reflejado en sus páginas un sentimiento anticatólico no reñido con un marcado filoitalianismo⁹. Esta filiación se podría entender común a todas las naciones de la Ilustración, dado que en la mayoría de ellas se impuso la institución del

⁵ BIGNAMINI, I. «Il Grand Tour: problemi aperti» en *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*. Milano. Skira. 1997. pág. 33.

⁶ DE SETA, C. «Grand Tour: il fascino dell'Italia nel XVIII secolo» en *Grand Tour: Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*. Milano, Skira, 1997, pág. 21.

⁷ HASKELL, F. *op. cit.*, pág. 13.

⁸ BIGNAMINI, I. *op. cit.*, pág. 33.

⁹ DIPPER, C. «L'Italia e l'Illuminismo italiano al tempo di Lessing» en *Da Vienna a Napoli. Il viaggio di Lessing in Italia*. Catálogo de la exposición. Nápoles, Electa, 1991, pág. 65.

Grand Tour y la admiración por Italia, pero lo cierto es que la nación de origen del viajero conlleva una serie de prejuicios grabados en la historiografía de cada país a la hora de afrontar (o ignorar) el tema de las ilustraciones periféricas. Así, hemos considerado importante citar el caso alemán, por cuanto está entre los escasos que consideran al pueblo italiano activo en el mundo cultural y es consciente de las aportaciones de éste al ideario ilustrado. En el fondo de este problema yace la consideración o ignorancia de la cultura contemporánea en los libros de viaje, de la que, como veremos, son partícipes los viajeros españoles.

Vista a rasgos generales la problemática del viaje a Italia y sus posibles aportaciones al estudio de la cultura artística de la Ilustración, entramos en la particularidad de nuestro estudio analizando los dos factores que lo conforman: Venecia y los viajeros ilustrados españoles.

La ya citada fragmentación de Italia y su progresiva polarización entre las norte-sur con el territorio pontificio cada vez más limitado, ha convertido a Venecia en una entidad extraña y aislada desde cualquier punto de vista: la peculiaridad de su topografía, su aislamiento, su régimen político estancado en el pasado y contrario a las reformas ilustradas contemporáneas, y sobre todo una tradición artística de caracteres muy particulares hacen de la *Serenissima* un lugar donde, a diferencia del resto de estaciones del *Grand Tour*, no se va tanto en busca de la antigüedad como del espectáculo teatral que supone un mundo en decadencia. No se busca en Venecia la poética de las ruinas que se busca en Paestum, el recuerdo de una civilización que ya no existe, sino su proceso de desaparición. En la visión de Venecia de los viajeros ilustrados comienzan así a aparecer conceptos que esporan hacia el Romanticismo, como es el interés por el Oriente, dado que desde la caída de Constantinopla, Venecia quedará como la ciudad culturalmente más oriental de Occidente.

La relación de Venecia con el setecientos europeo es compleja; según la postura de Manlio Dazzi, mientras el resto de Europa se interna en un proceso de ilustración a muy diversos niveles, la llegada a Venecia de los nuevos conceptos culturales tiene lugar en un modo muy particular: «tiene lugar la difusión de conceptos filosóficos en absoluto complejos, según los cuales todo existe y viene a la naturaleza para el bienestar del hombre que está en

su centro. Racionalismo y naturalismo, libertad de conciencia, ausencia de prejuicio moral, fe en la ciencia, cosmopolitismo, pacifismo universal, desaparición de la razón política y militar, liberalismo, ilustración, y después humanitarismo, filantropía, dan un color de vaporosidad optimista a la vida, especialmente cuando se reciben superficialmente como en Venecia»¹⁰. La precedente afirmación categórica: «*Venezia non è settecentesca*»¹¹ junto con el texto citado nos muestran la visión tradicional del XVIII veneciano: una realidad que no está a la altura del resto de ilustraciones, donde no ha trascendido todo el proceso que tenía lugar en Francia, Inglaterra y Alemania, sino de un modo superficial.

Visiones más modernas nos han hecho ver la particularidad de la Ilustración veneciana, en realidad la más sólida de Italia en lo referente a la cultura artística, si bien no a la vida política y social, dado que de la decadencia evidente de la República que verá su fin en 1797 pasará al control napoleónico y al austríaco que determinarán gran parte de su historia en adelante. Esta confusión de un momento de decadencia política con un momento de decadencia cultural ha sido el *leit motiv* de, en primer lugar, los libros de viajes de la mayor parte de europeos, y en segundo lugar de la historiografía durante mucho tiempo. Así comprobamos cómo el género del libro de viaje, con todas las limitaciones que conlleva, ha sido influyente no sólo en la creación del gusto nacional, sino también en el nacimiento de viejos prejuicios historiográficos. En el fondo de estas consideraciones está una idea, proveniente de la literatura artística del Renacimiento y el Barroco, según la cual en Venecia está el inicio de la decadencia de las Bellas Artes.

Actualmente cualquier estudio reconoce los valores de una ilustración plena a los creadores de una teoría del arte y de la arquitectura de evidente influencia. La aportación de Carlo Lodoli a la teoría de la arquitectura que le ha permitido la consideración de padre del racionalismo contrasta con esta tradicional visión de una Venecia en decadencia

¹⁰ DAZZI, M. «Venezia e il settecento» en *Letteratura e Arte Contemporanea* (separata). Venecia, Neri Pozza Editore, 1951, pág. 7.

¹¹ DAZZI, M. *op. cit.*, pág. 2.

que empieza a vivir del recuerdo de un pasado glorioso. Este extraordinario desarrollo de la teoría no es exclusivo de la arquitectura: baste citar la figura de Algarotti, convencido newtoniano (casi una exigencia del hombre ilustrado) y defensor de una idea tan moderna como la de la funcionalidad social de la pintura y la necesidad del pintor de ponerse al día, informarse, para ofrecer educación y entretenimiento, una idea cercana a planteamientos hogarthianos. Su posición clasiquizante no reñida con la convicción empírico-científica lo pone a la altura de los más altos avances que tenían lugar en Europa en materia de teoría del arte.

Si este era el clima intelectual de la Venecia dieciochesca se impone plantear de dónde viene la visión decaedente, negativa de la ciudad en la mayor parte de los libros de viaje. La base del problema está, en primer lugar, en el conocimiento superficial que supone una estancia de viaje, pero sobre todo en un fenómeno de desequilibrio entre teoría y práctica artística durante todo el transcurso del siglo. El hecho de que las propuestas de Algarotti y Lodoli tuvieran una influencia más fuerte en el exterior que en la propia Venecia nos habla ya de una inadecuación al propio medio. El gobierno de la República Veneciana, contraria como hemos apuntado al reformismo ilustrado (lo que supuso una de las razones de la desilusión y abandono de ideologías de muchos de los ilustrados italianos) en evidente decadencia y en el más absoluto anacronismo, queda retrasado en todo lo referente a la creación de instituciones, protección de intelectuales, edición de obras escritas, en definitiva el apoyo estatal a la creación artística que había ya alcanzado cotas altas en la Europa contemporánea. Podemos deducir entonces que Haskell no exagera al afirmar, en el texto citado anteriormente, que nada pudo hacer notar a los viajeros extranjeros este verdadero despertar espiritual que era común a muchos de los estados italianos.

El desequilibrio entre teoría y práctica artística es además producto del fenómeno del viaje a Italia.

Dos líneas son por las que corre la pintura veneziana del *settecento*: por un lado la continuación de la tradición pictórica veneciana al abrigo de encargos privados de nobles venecianos y de la *terraferma* (Piazzetta, Tiepolo) y por otro los innovadores que en muchos casos pasan de narradores de la sociedad muy en la línea de las propuestas algarottianas a productores de obras en se-

rie dirigidas al público extranjero que visita Venecia, entre los que podemos incluir (con muchas reservas por cuanto son autores difícilmente reductibles a un principio) a Canaletto, Longhi y Guardi. Se deduce que razones materiales limitaron el desarrollo de la rica teoría dieciochesca veneciana en el territorio lagunar, al menos al nivel en que se desarrollará en otros ámbitos más adelante. De este modo, los viajeros se aproximaban en la mayor parte de los casos sólo a la parte más superficial de su mundo cultural, y en muchos de los casos, como veremos con los españoles, obvian la existencia de un arte véneto más allá de la pintura del *ciquecento* y la arquitectura de Palladio.

Esbozado el primer factor, referente a la meta del viaje, nos queda el segundo factor que actúa en esta interacción: los viajeros ilustrados. Nos centramos en los viajeros españoles siguiendo la propuesta inicial de nuestro proyecto, sin descuidar las aportaciones de viajeros de diferentes naciones, para comprobar hasta qué punto la nación de origen condiciona la visión de una misma realidad, y de qué modo las aportaciones de estos viajeros no sólo han conformado una idea determinada sobre su arte sino también han actuado en la formación de la Italia contemporánea, siguiendo la afirmación de Cesare de Seta: «en el 'Grand Tour' Italia toma conciencia de sí misma»¹².

Las relaciones de tipo diplomático entre España y Venecia fueron fructíferas durante toda la Edad Moderna, y no se perderán en un momento en que la coyuntura internacional ha empujado a ambos estados a un segundo plano en Europa¹³. Las relaciones culturales, en cambio, no serán frecuentes, dado que el interés de los artistas españoles se focaliza en Nápoles y sobre todo en Roma, donde la presencia de la Academia de San Luca, meta de los pensionados españoles del XVIII en adelante, y del embajador Nicolás de Azara convierten a la ciudad eterna en caldo de cultivo de gran parte del arte español. Se rompen los lazos que unieron desde el punto artístico a Venecia con España durante la Edad Moderna: recordemos el paso de Velázquez por Venecia en sus viajes a Italia, don-

¹² DE SETA, C. «L'Italia nello specchio del Grand Tour» en *Storia d'Italia: Il paesaggio*. Turín, Einaudi, 1982, pág. 130.

¹³ Ver STIFFONI, G. «Venezia e Spagna nel Settecento nelle relazioni nei dispacci degli ambasciatori» en *Venezia e la Spagna*. Venecia, Banca Cattolica del Veneto, 1988.

de se ha querido ver el inicio de toda una tradición pictórica: «Si bien no existen pruebas que puedan confirmarlo, puede considerarse producto de una importación el establecimiento en la experiencia pictórica española de aquel 'pintar a borrones', esto es, una técnica muy similar a la tonal, introducida por Giorgione y puesta a punto en largas décadas de magisterio tizianesco»¹⁴.

No obstante esto, los muchos estudios sobre el viaje a Italia destacan que los españoles nunca se han hecho notar por su pasión por viajar¹⁵, de modo que la mayor parte de escritores españoles que hacen referencia a Venecia la desconocen, a pesar de que en un cierto momento llegara a convertirse en un auténtico *topos* literario. Por Venecia pasaron durante la Edad Moderna principalmente viajeros que responden al primer tipo de los citados al principio, es decir, peregrinos que, en su viaje a Tierra Santa, hacen una parada obligada en la que era la puerta de Oriente.

Este desconocimiento general se acusa, como se acusa la escasa tradición de la periegetica española en los dos únicos textos que nos han permitido establecer la relación planteada entre España y Venecia a través de los libros de viaje: las cartas que el jesuita español Juan Andrés escribió sobre su viaje a varias ciudades de la península¹⁶, y el *Viaje a Italia* Leandro Fernández de Moratín¹⁷.

La aportación al conocimiento de la cultura artística véneta de ambas obras es muy limitada, por cuanto caen en el tópico con frecuencia, lastrados aún de una forma de narrativa de viaje más arcaica, obvian la creación artística contemporánea quedándose así en la epidermis de la Venecia dieciochesca. Por otro lado, conviene destacar que, a fin de siglo, cuando se producen ambos textos, eran

muchos los libros de viajes ya editados; tenemos constancia de que Moratín utilizó el libro de La Lande¹⁸, de modo que en ocasiones los juicios no serán propios, y estarán tintados del pensamiento francés, padre del olvido de las ilustraciones periféricas.

Las cartas de Juan Andrés se encuentran en forma como en fondo a medio camino entre la tradición del peregrinaje y el libro de viaje ilustrado. La empresa que lleva a este jesuita español a Italia en 1785 (llegaría a Venecia en 1788) es la de escribir una historia general de la literatura. En el proceso escribe una serie de cartas familiares que, publicadas por su hermano algo más tarde, componen un completo libro de viaje donde encontramos algunas observaciones sobre Venecia que merecen ser destacadas.

La primera impresión del viajero ante Venecia es la de su carácter inefable, común a casi todos los textos que tratan de la ciudad lagunar: «por más que hayas oído hablar de Venecia, y por más descripciones que hayas leído de ella, no puedes haber formado la verdadera idea de su planta y construcción, ni la podrías formar ciertamente por más que yo me esforzase en presentarla a tu imaginación con dilatadas pinturas»¹⁹.

Frecuentemente la explicación de la impresión causada por la forma de la ciudad, por su peculiaridad impiden un análisis serio de sus formas, aspecto por otro lado lógico si consideramos que el fin de estos textos no era otro que el de una comunicación familiar.

Es característica su observación de las obras de arte dentro de un contexto popular, lo que podría considerarse una lastra del anecdotismo de la antigua concepción del libro de viaje o un cierto aspecto de modernidad prerromántica: «La plaza de San Pedro es una plaza muerta, digásmolo así y le falta lo mejor, que es el comercio y el bullicio de las gentes, y la alegría de la población (...). El bullicio de la gente, de que a todas horas está llena (la Plaza de San Marcos), y la calidad y exterior apariencia de tal gente, da un mayor realce a la belleza y magnificencia de aquella plaza»²⁰.

En Juan Andrés, como en Moratín, el credo

¹⁴ PUPPI, L. «'E fatta in un modo diverso alle altre terre': percezione ed esperienza della Serenissima nella cultura artistica europea» en *L'Europa e le Venezie*. Cittadella, Biblos, 1997, pág. 35.

¹⁵ MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, A. «Venezia vista da tre spagnoli: un drammaturgo, un giornalista, un saggista» (separata) en *Civiltà Veneziana* n.º 8; págs. 324-342, Venecia-Roma, 1961, pág. 324.

¹⁶ ANDRÉS, J. *Cartas familiares del Abate Juan Andrés a su hermano don Carlos Andrés dándole noticias del viaje que hizo a Venecia y otras ciudades de aquella república en el año 1788, publicadas por el mismo don Carlos*. Madrid, Sancho, 1790.

¹⁷ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. *Viaje a Italia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

¹⁸ LA LANDE, J.J. *Voyage d'un français en Italie fait dans les années 1765-1766*. Ginebra, 1790.

¹⁹ ANDRÉS, J., pág. 6.

²⁰ *Ibid.*, pág. 25.

clasicista es respetado hasta el último de sus principios, de modo que existe una crítica constante al carácter evidentemente ecléctico de la arquitectura veneciana, como a su tradición gótica. El palacio ducal «es un edificio vasto y majestuoso, de una arquitectura algo gótica pero que tiene nobleza y grandiosidad» mientras la basílica de San Marcos «no es gótica sino griega; pero griega de aquellos tiempos de ignorancia y mal gusto, no de los de Alejandro cuando florecían las nobles artes (...). Allí se encuentran preciosos monumentos de la arquitectura, escultura y diseño de los griegos de los siglos XI, XII y XIII, en que se echa de ver que no estaban mucho mejor que los latinos de aquellos tiempos.»²¹ No obstante, y como jesuita, su credo clasicista no es del laicismo de Moratín, sino que insiste en algunas obras de arte como expresión de «una devoción mal entendida, hartó común en Venecia»²².

Esta insistencia sobre la decadencia del mundo griego hace de él otro de los hijos de Paestum y de Winckelmann, para los que es difícil afrontar la realidad de un mundo que, si bien fue la cuna de la civilización occidental, hoy es un *totum revolutum* de Oriente y Occidente, del que Venecia, por la presencia de una importante comunidad griega y la tradición del bizantinismo, da una buena muestra: «entrar en aquella capilla, ver santos griegos, ornamentos griegos, liturgias griegas, pasar a sus escuelas y ver sus libros griegos, e imaginarme en suma en medio a la Grecia me llenaba el ánimo de ternura y suavidad; pero el hallar por otra parte tanta ignorancia, considerar la inmensa diferencia de los antiguos griegos a los que tenía presentes, me causaba suma aflicción, y casi me sacaba las lágrimas de los ojos»²³.

Termina sus comentarios referentes a la arquitectura con otro de los lugares comunes del pensamiento estético del setecientos: la referencia al «divino Palladio, que puede llamarse el Rafael de la arquitectura»²⁴, que fue en muchos casos la única meta de los viajeros ilustrados interesados en arquitectura, dado que sin él y su estela, Venecia habría quedado reducida, para un clasicista, a un

museo de los restos de las épocas menos deseables de la historia de la arquitectura.

No obstante, este carácter «maldito» del arte veneciano, esta peculiaridad insular que irrita los sentidos de los viajeros, como ocurriera a Goethe, no es exclusiva de la arquitectura, porque si por un lado ha sido la tierra de la mezcla de arquitectura gótica, bizantina y romana, por otro ha visto nacer también lo que fue para muchos el inicio de la decadencia de la pintura. Coincidiendo como veremos, con Moratín, Andrés concede la salvación sólo a Paolo Caliari, el Veronés, aún sin menospreciar a Tiziano o Tintoretto. No obstante su análisis de la pintura es somero, por lo que volveremos sobre ella con Moratín.

Carece por completo el texto de Juan Andrés de citas a autores contemporáneos. De este modo, firma tácitamente con tantos otros viajeros la sentencia de desaparición de la creación artística en la Venecia contemporánea.

Leandro Fernández de Moratín llegó a Italia en 1772 con una proyecto importante: mejorar la situación del teatro, una de las manifestaciones de la vida cultural del setecientos que más preocupaba a la política de Godoy, por el estado de decadencia en que amenazaba caer y por su importancia en la formación de una nación. La visita a Venecia era obligada para estudiar la obra de Goldoni, el renovador del teatro en Italia, y a ella dedicó una parte importante de su *Viaje a Italia*. Mucho más completo que la obra de Juan Andrés, el texto de Moratín se encuentra mucho más cercano a la periegetica moderna, tanto en forma como en fondo: un cierto talante crítico (aunque muy limitado), intereses más amplios que producen en ocasiones una cierta dispersión y falta de profundidad, la forma del libro de viaje contado a un interlocutor imaginario, son elementos que hablan de una cierta madurez del género paralela a un paulatino abandono de la tradición del libro de peregrinaje. Sin embargo, en lo referente a sus aportaciones al conocimiento de la Ilustración italiana es casi igualmente limitada.

En Moratín la visión de una ciudad que está al borde de la caída y cuyo interés estriba en la mezcla cultural que en ella tiene lugar, pero no en sus propios ciudadanos, es clara. En su libro está ya prefigurada la Venecia actual, la ciudad escenario que vive de un pasado grande pero carece de una creación propia. De nuevo se obvia cualquier au-

²¹ *Ibid.*, pág. 40.

²² *Ibid.*, pág. 88.

²³ *Ibid.*, pág. 155.

²⁴ *Ibid.*, pág. 113.

tor contemporáneo para volver sobre los clásicos lugares comunes. En el fondo de este hecho está quizás la formación francófila de Moratín y su uso de libros de viaje de franceses, como el citado de La Lande, y probablemente otros como el de Cochin, que en su libro *Voyage d'Italie* maltrata a Tiepolo y Piazzetta inaugurando así la que será una tendencia de negación de validez a la pintura veneciana de XVIII.

Desde su categórico «Venecia no es ciertamente la mejor de las repúblicas posibles»²⁵ inicial, que nos trae a la mente *Cándido* de Voltaire, hasta su despedida de la ciudad encontramos en sus comentarios la irritación que este lugar produce a la mente de un preceptista en el teatro y un winckelmanniano.

La influencia del pensamiento francés es visible desde sus planteamientos teatrales: «después del teatro francés, superior a todos los de Europa, ninguna nación ha cultivado la carrera trágica con más acierto que la italiana»²⁶. En el fondo se encuentra su credo clasicista traducido en preceptismo que pretende llevar a sus comentarios sobre el arte veneciano. En el caso de Moratín la crítica militante contra el barroco sustituye a la del arte medieval: «portadas tan extravagantes, tan recargadas de adornos inoportunos, pesados, ridículos, que manifiestan el olvido de los buenos principios y el desenfreno de la imaginación, que, apartándose de los preceptos, concibe sólo despropósitos»²⁷. No obstante, Moratín plantea siempre una crítica desde el reconocimiento de la propia ignorancia en la materia, lo que a veces se traduce en un discurso desprejuiciado y otras en una crítica vacía de contenido: «Si es lícito, cuando se ignoran los principios de un arte, exponer su propia opinión y juzgar por las sensaciones que uno recibe, diré que en los pintores de la escuela veneciana hallé gran fuerza de invención, gran movimiento en la composición de sus cuadros y mucho estudio de colorido y luces»²⁸. Es ésta evidentemente la opinión, más que desprejuiciada, ingenua, de un hombre de letras no exento de un cierto provincianismo que amenaza a la mayor parte de viajeros españoles, condenados al exilio de la cultura cosmopolita del XVIII.

La irritación producida por el arte veneciano a los ojos de un viajero clasicista se convierte en Moratín en una sensación que refleja una mayor madurez cultural y un cierto atisbo de modernidad: la necesidad de comprender las propias emociones ante obras que no responden a los preceptos: los Tintoretto del Palacio Ducal del que un día aprendiera Velázquez destacando «aquel desorden de imaginación que es tan común a este artífice, aquellas manchas con que solía oscurecer sus cuadros, aquellas medias tintas verdinegras, aquella falta de corrección en el dibujo, producida acaso por la destreza increíble con que pintaba»²⁹. La sensación contradictoria ante Tintoretto, en cualquier caso, no conseguirá alejarlo del tópico clasicista que obliga a juzgar y tomar partido por el Veronés: «el Tintoretto me pareció el más incorrecto y atrevido de todos ellos, unas veces confuso, otras negligente, otras ridículo, otras gracioso, y otras sublime. Tiziano, de menos imaginación, pero de más gusto y delicadeza, y el Veronés de fecunda fantasía, más correcto que el Tintoretto, inteligente en graduar las luces, noble en las cabezas y actitudes, único en las ropas, tal vez menos delicado que el Tiziano en el colorido de las partes, pero más feliz en el efecto general de sus cuadros (...). En caso de dar a alguno la preferencia, se la daría a Pablo Veronés»³⁰.

La postura estética de Moratín es evidentemente confusa. Es una postura moderna que desde el lastre de los preceptos empieza a dejar ver atisbos de modernidad. En realidad, a pesar de las desventajas producidas por la inexistencia de una tradición periegetica en España, su nacionalidad le permite estar a medio camino entre Francia e Inglaterra, y en cierto modo entre la cultura del clasicismo y la de un prerromanticismo, como muestra, en otros capítulos del *Viaje*, su preferencia por el jardín inglés. No obstante la ausencia de pasajes dedicados a la creación contemporánea lo aleja de los intereses de sus contemporáneos ingleses, que crearon todo un mercado internacional de obras de Guardi, Canaletto y los vedutistas, que, no obstante, nunca dejaría ver la totalidad de la realidad de la Ilustración veneciana.

²⁵ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *op. cit.*, pág. 152.

²⁶ *Ibid.*, pág. 156.

²⁷ *Ibid.*, pág. 164.

²⁸ *Ibid.*, pág. 170.

²⁹ *Ibid.*, pág. 166.

³⁰ *Ibid.*, pág. 170.

Estas obras que forman la corta historia de la periegética española en Venecia durante el siglo XVIII se encuentran lastradas por la función del viaje (ambos acuden a Italia a realizar una investigación en materia de literatura) lo que supone un cierto abandono, traducido en visión superficial, del resto de aspectos a tratar, en lugar de en una visión multidisciplinar de las obras. Puede plantearse si uno de los problemas de la Ilustración española fue la falta de una tradición enciclopédica, de una formación de ilustrados en ciencia y arte no desprejuiciados. A este respecto cabe la comparación con un libro de idéntico carácter a los anteriores, aunque anterior, el *Viaje a Italia* de Montesquieu. Para él el viaje presenta como una experiencia abierta, no finalista, donde existe un interés atento para cada fenómeno humano, desde Palladio a una fiesta religiosa local. Es el suyo el viaje de un hombre previo a la cultura de la Enciclopedia que presta tanto interés a la invención de una nueva

máquina como a una construcción gótica o un taller de cristal. Esta será en definitiva la mentalidad de los verdaderos ilustrados frente a la realidad del viaje, una mentalidad desprejuiciada y abierta a la interdisciplinariedad que rige la comprensión de la historia de la cultura a partir de entonces. Siguiendo de nuevo a De Seta: «Berkeley e Goethe, Evelyn e Lalande saben que el saber es uno, que arte y ciencia son inseparables»³¹.

Así, los textos de los viajeros españoles, con todas sus limitaciones, apoyaron inconscientemente la postura que niega el «despertar espiritual» italiano del Siglo de las Luces, donde está el germen de la imagen romántica de Venecia, origen de su muerte como realidad cultural activa.

³¹ DE SETA, C. «Grand Tour...», pág. 20.

Diplomacia, Arte y Cultura durante el reinado de los Reyes Católicos

JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA

Aunque en la actualidad existe una abundante producción teórica en torno al capítulo de la política y las relaciones internacionales durante el reinado de los Reyes Católicos que nos permite conocer a los principales hacedores y protagonistas que contribuyeron a la consolidación de la hegemonía hispánica en el seno de la política europea, resultaba ciertamente necesario llevar a cabo, y sobre todo desde el punto de vista de la cultura y la renovación artística, un estudio de carácter integrador que permitiese insertar esas relaciones diplomáticas y a aquellos que las llevaron a cabo, en un determinado contexto capaz de dar las claves de un periodo dominado por tanta efervescencia artística y literaria, como lo fue el tránsito desde el siglo XV al XVI. Podremos, de este modo, atraernos un peculiar modelo de interpretación tan válido como cualquier otro para explicar las extraordinarias transformaciones sufridas a lo largo de esas décadas. Esta convicción, avalada por algunos estudios realizados al respecto, comporta un análisis del contexto de esas relaciones diplomáticas entre España y las demás naciones europeas, especialmente Italia y Flandes, por cuanto de allí proceden las principales corrientes artísticas del momento. Precisa también analizar el propio funcionamiento y entresijos de esa política exterior sobre todo por cuanto puede explicar un poco el comportamiento de quienes estuvieron a la cabeza de aquella Diplomacia moderna. Ellos son los verdaderos protagonistas de nuestro estudio, y no desde la perspectiva individual y parcelaria que parece han recibido hasta ahora al haber interesado sólo

por el componente meramente político e institucional de su papel de embajador. Nosotros hemos querido pintar el retrato personal, familiar, profesional y cultural de cada uno de ellos, porque, aún y cuando sabemos que se trata de figuras enormemente diferentes unos de otros, globalmente, la reconstrucción del marco de sus vidas, unidas, podríamos decir bajo el común denominador de su función política y cultural, puede aportar valiosas claves que expliquen buena parte de las transformaciones artísticas que tienen lugar en esta época. Y es que en el seno de esas relaciones internacionales hallamos una auténtica floración de una peculiar élite social, formada esencialmente por aristócratas y prelados, capaces de poner en marcha una serie de experiencias culturales de enorme significado dentro de los principales movimientos inspiradores de aquella brillante etapa de la historia de la cultura europea, tendentes a conformar una imagen ejemplar del concepto de poder, magnificencia y prestigio en el seno de una sociedad embarcada en una redefinición de lo público a través del arte y de la cultura en general.

Para Garret Mattingly, uno de los más notables estudiosos de la política internacional europea de la época moderna, la Diplomacia, precisamente aquella que coincide con el proceso de definición y consolidación de los primeros modelos y ensayos estatales que se producen al final de la Edad Media, «tuvo su origen en el mismo periodo en que se inició el humanismo clásico en Italia, y en las mismas zonas geográficas, a saber: la Toscana y el valle del Po. Su primer florecimiento coincidió con

la década en que Massacio fijó en las paredes de la Capilla Brancacci un arte pictórico nuevo, y en que Brunelleschi dio comienzo al primer edificio renacentista italiano, el del claustro de Santa Croce. Su plenitud coincidió con el triunfo completo del pleno humanismo, del nuevo arte, bajo el mismo mecenazgo de Cosme de Médicis, de Francesco Sforza y del Papa Nicolás»¹. Aquí, como en otras muchas constataciones de signo parecido se encuentra la razón primera y última de nuestra elección investigadora a través de una línea que ya ha sido apuntada en otras ocasiones y, sin embargo, capaz todavía de seguir aportando sendas completamente novedosas e interesantes en torno a la cuestión que subyace en el fondo de toda esta argumentación, es decir, arrojar toda la luz que sea posible para alcanzar a comprender un poco más el extraordinario capítulo de nuestro Renacimiento, no pocas veces negado por la historiografía tradicional, mal comprendido y limitado por algunos y considerado dependiente del paradigma itálico por muchos, no reconociendo, por consiguiente, su extraordinario valor, su carácter esencial y su sentido originario. Este convencimiento se convierte, pues, en el punto de partida de una intensa labor de documentación, pensamiento y reflexión surgida al amparo de unas cuántas pinceladas encontradas aquí y allá, en todo caso decisivas por cuanto nos han servido para crear y configurar una determinada metodología cuyas analogías con lo que podemos hallar en otros trabajos salidos desde el seno de quienes confirman el valor de la historia de la cultura por encima de otra cualquier consideración parcelaria o individualista, la convierte en una muestra más de su autoridad a la hora de responder a las cuestiones surgidas en un determinado momento histórico de la Humanidad.

La Diplomacia que se convierte en el marco y escenario, a la vez, de una serie de fenómenos de mecenazgo, comitencia y renovación artística y cultural, presenta una concepción específica, inseparable de una determinada contextualización política, económica, social y hasta espiritual que sólo podía desarrollarse durante el Renacimiento. Superada ya aquella consideración exclusivamente ar-

tística o literaria, la Diplomacia del Renacimiento ocupa un lugar de notable importancia, porque será entonces cuando adquieran su sentido más moderno el conjunto de reglas e intereses que rigen y actúan en el juego de una naciones con otras. Precisamente en España, o dicho con mayor propiedad, en aquel conglomerado y multinacional conjunto de reinos que entonces formaban el territorio peninsular, ahora bajo el poder conjunto de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, cuya inicial unión matrimonial habrá de ser también dinástica hasta convertirse, andando el tiempo, en imperial cuando el azar y la fortuna lo hizo caer todo en manos de Carlos V, en aquella España, pues, aparecen muy tempranamente los primeros síntomas de lo que Fernando de la Vega definía como una *feliz revolución*, que «se estaba operando casi al mismo tiempo en los estados más importantes de Europa por los últimos años del siglo XV y principios del XVI. Francia, Inglaterra, los Estados Pontificios, Venecia, España, se levantan como por encanto y casi al mismo tiempo llenas de robustez, de actividad, y dispuestas a emplear en más ancha esfera las fuerzas que hasta entonces habían consumido estérilmente en prepararse y conseguir una organización social definitiva... Al recorrer las diversas fases que presenta la humanidad en el desarrollo de su civilización rara vez ofrece la historia moderna una época en que la eterna ley del progreso se desenvuelva más clara y razonada en su principio, más fecunda y uniforme en sus resultados»².

Esa realidad histórica y política que se manifiesta y materializa durante el reinado de los Reyes Católicos ha sido el paisaje que en su vertiente artística y cultural ha ocupado una parte fundamental de nuestro trabajo. Y ello, especialmente, porque creemos fue entonces cuándo se dan unas circunstancias esenciales tanto desde ese punto de vista de la historia de los estilos artísticos y modos culturales como desde lo que se refiere a la historia de las instituciones, uno de cuyos instrumentos más eficaces pasó por la puesta en marcha de unos específicos mecanismos de representación y distinción hegemónica, tal y como son los que se desprenden

¹ MATTINGLY, Garret, *La Diplomacia del Renacimiento*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970, pág. 101.

² VERA, Fernando de la, «Origen de la diplomacia moderna», *Revista de España, de Indias y del Extranjero* (Madrid), V (1946), pág. 70.

de la política diplomática que desplegaron los monarcas. «Los Reyes Católicos... diseñaron la nueva política de relaciones europeas de la Monarquía unida dinásticamente, con tal fuerza que sus líneas maestras permanecieron vigentes durante 200 años, mientras que, desde el exterior, comenzaba a percibirse claramente a España como ámbito político y no sólo como realidad geo-histórica»³. Muchos fueron los factores de esa situación de prestigio, sobresaliendo entre ellos las grandes empresas llevadas a cabo de fronteras hacia dentro tales como la conquista del Reino de Granada y las operaciones derivadas de una eficaz política de centralización, y de cara al exterior el extraordinario episodio del descubrimiento de América y su participación activa y decisiva en todo cuanto tuvo que ver con su papel en el marco de las relaciones internacionales, aspecto éste último que se ha convertido en el principal referente de nuestra investigación, en tanto que serán ellas el escenario donde entran en juego una serie de fenómenos cuya relación con la actividad promotora y difusora del arte y la cultura de aquel tiempo ha quedado ya bastante demostrada. Esa es la idea básica que parece recorrer todas y cada una de las páginas que hemos dedicado a este tema, dando pleno sentido a la política internacional española y a su principal ejecutor, el rey Fernando el Católico, considerado como el verdadero creador de la Diplomacia moderna en España, la cual llevó a cabo una actualización de sus funciones y una redefinición de sus pautas de comportamiento, proyectándose a través de una serie de fenómenos de enorme trascendencia política, social, cultural y artística.

En todo caso, sin embargo, habría de corresponder a los agentes de aquella Diplomacia moderna, todas las operaciones y gestiones que no sólo políticamente sino también culturalmente dan sentido y esencia a todo aquello que encierra el brillante capítulo de nuestro Renacimiento, pues ese Renacimiento que renueva las estructuras políticas y el sistema de relaciones entre los países europeos conoce en el terreno de las Artes uno de los capí-

tulos más extraordinarios de la Historia de la Cultura Occidental. Y es que, como afirma Miguel Ángel Ochoa, «la Diplomacia, que lleva en sí movilidad viajera y curiosidad universal, no puede ser ajena a una de las condiciones inherentes al viajar de las personas cultas: la captación primero y la transmisión después de las formas culturales por doquiera se produzcan y se hallen. Las alas de los pies de Mercurio, el patrono de los Embajadores, son veloces transmisoras de creaciones humanas de uno u otro lugar y ejercen con ello un notorio influjo en la difusión de los estilos y en los hallazgos de la cultura»⁴. Radica aquí y en su constatación y afirmación original la importancia que hemos querido dar, por un lado, a los artífices de aquella política internacional y, por otro lado, a la definición en su seno de unos determinados lenguajes artísticos y culturales reconociendo buena parte y conjuntamente los mismos itinerarios que en esa misma época atravesaban los equipajes de los más elevados miembros de la diplomática hispánica. En uno y otro caso hemos podido encontrar los indicios que parecen demostrar tácitamente aquello que ya venía planeando desde el principio de nuestro trabajo. La Diplomacia representa el vehículo más apropiado en el trasvase de ideas, usos, personas y obras que se produce desde unas sociedades a otras, y en ese trasvase, el embajador que después de haber pasado un cierto periodo de tiempo fuera de su patria cumpliendo con las obligaciones que el cargo le deparaba, a su regreso, difícilmente podía obviar todo aquello cuanto había constituido parte esencial de su experiencia cotidiana. Y si durante su estancia en una corte extranjera habría hecho lo posible por rodearse de lo que le recordase su lugar de procedencia, cuando se marchaba de allí, no renunciaría tampoco a volver sin que entre sus pertenencias no se hubiese dejado un lugar a las nuevas formas del pensamiento, el arte y la cultura de una época tan rica en matices y conquistas como esta que estamos describiendo. Cuando esa específica situación no se materializaba de una forma física, mediante cuadros, piezas escultóricas, o a veces con la de algún que otro artista dispuesto a

³ LADERO QUESADA, Miguel Ángel, «El proyecto político de los Reyes Católicos», en *Reyes y Mecenaz. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Ministerio de Cultura, 1992, págs. 79-80.

⁴ OCHOA BRUN, Miguel Ángel, *Historia de la Diplomacia Española*, vol. IV, Madrid, Biblioteca de Diplomática Española y Ministerio de Asuntos Exteriores, 1995, pág. 536.

seguir a quien le habría hecho ya algunos encargos, lo podía hacer también desde el punto de vista mental, quedando en cada caso convencido del valor y la autoridad de los modelos y planteamientos que podían haber sido experimentados. Gracias a esos intercambios, en principio políticos, pero también culturales y artísticos que se producen al amparo de las relaciones diplomáticas en el inicio de la Edad Moderna, se definen las estructuras y mecanismos que posibilitarán, en concreto para el caso español, la creación de las bases necesarias que permitieron el triunfo del Renacimiento en su significación política, literaria, artística y mental.

De signo parecido es la conclusión obtenida en relación con las formas y elementos expresivos que se desprenden de la actividad diplomática. La política internacional puesta en funcionamiento por los Reyes Católicos permitió el contacto de sus principales gestores con los centros culturales europeos más importantes, de donde habría de derivar, esencialmente, una gran influencia en la articulación de los diversos mecanismos y fenómenos que rodean las distintas experiencias artísticas y culturales que se materializan en buena parte de aquella incipiente monarquía en los albores del mundo moderno. Las embajadas no fueron únicamente el aparato representativo y político de un determinado concepto de poder, lo fueron también el del lugar donde ocupan un sitio primordial una serie de intercambios capaces de configurar la compleja realidad cultural de aquella época. Podemos afirmar que será en el seno de aquella política internacional donde se desarrolla con mayor dinamismo el debate que tan intensamente se manifestó en el tránsito desde el mundo medieval al moderno renacentista. Esa intensidad estriba en las posibilidades que tuvieron los embajadores de poder participar de las principales opciones que entonces tenían vigencia. Ese debate habría de quedar establecido entre la plena aceptación de los modelos procedentes de Flandes, perfectamente incorporados en la mentalidad de un sector verdaderamente amplio de la sociedad española con posibilidad de ejercer una cierta labor de mecenazgo y patrocinio, y por otro lado, la actitud netamente contrapuesta, reconocedora del valor y la eficacia del paradigma italiano del Renacimiento. El arte flamenco fue, por lo menos durante una parte importante del reinado de los Reyes Católicos, una opción decisiva sobre todo entre aquellos que ade-

más cuentan con una determinada estancia en alguna de las cortes del norte europeo. El triunfo final, sin embargo, estaba destinado a los abanderados del clasicismo, representantes de una realidad artística al principio enfrentada y más tarde hasta cierto punto armonizada con las propuestas que hasta entonces habían definido el panorama artístico y cultural de buena parte de los reinos peninsulares. El resultado será la comprobación eficaz y continua de la puesta en marcha de una serie de actitudes que van desde la aceptación de los modelos de la tradición hispano-flamenca, aquella que más ampliamente estaba aceptada entre los medios artísticos y sociales de España, hasta las posturas de un marcado carácter renovador que encuentra en aquel renacer al mundo clásico que se inicia en las ciudades y principados italianos desde el Trecento la alternativa a los programas y empresas artísticas que hasta entonces se habían resuelto conforme dictaban las normas y reglas de una concepción netamente goticista. Ni una ni otra estaban destinadas a ocupar, por lo menos en el marco que circunscribe nuestro estudio, la supremacía, pudiéndose hablar mejor de una tendencia a la armonía, la síntesis y el equilibrio entre ambas, de donde habrá de partir, precisamente, el valor y la riqueza de nuestro Renacimiento. «En efecto —nos dice Azcárate al plantear el tránsito de Castilla al Renacimiento— el punto medio, el que ha de configurar justamente nuestro Renacimiento, va a ser el que, de forma análoga a como ocurre en amplios sectores influidos por el pensamiento erasmista, siente el deseo y la necesidad de incorporar los elementos nuevos al viejo espíritu, manteniendo, en suma, la tradición hispánica y medieval revestida con formas nuevas que, al fin, también representan una nueva concepción del mundo»⁵. Hemos podido constatar que en el seno de la Diplomacia de la época de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, e incluso de los primeros años de la etapa carolina, en sus rasgos fundamentales, y por lo que se refiere a los contenidos e implicaciones artísticas y culturales que se relacionan con ella, se

⁵ AZCÁRATE, José María, «Castilla en el tránsito al Renacimiento», en *España en las crisis del arte europeo* (Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1968, págs. 133.

entrevé una posición que se encuentra a medio camino entre la tradición y la modernidad, especialmente efectiva cuando se analiza pormenorizadamente a los principales agentes de aquella. La Diplomacia española como se constata cualquiera que sea el punto de mira desde el que se aborde la cuestión del arte y la cultura en España en el marco de aquel escenario sociopolítico, ofrece esa misma realidad rica y contradictoria, oscilando ente el gusto por lo flamenco o, mejor dicho, por aquella interpretación hispana del arte de Flandes, y el afán de renovación que significaban los modelos italianos del Renacimiento, aún cuando en la mayoría de los casos se verifica el mismo espíritu de tránsito que parece presidir todas las otras interesantes cuestiones que aparecen en esta misma época. Aquí, particularmente, radica la excepcionalidad del tema que hemos elegido y de la trayectoria que le hemos intentado dar en todo momento, que no es otra que la constatación de las particulares circunstancias que hemos querido ver en un momento concreto de la historia de la cultura y del pensamiento español durante el Renacimiento. José Antonio Maravall, en este sentido, no hace sino confirmar ese mismo carácter esencial, al decir, «lo cierto es que una estructura histórica encierra siempre una tan múltiple variedad de elementos que para entenderla hay que conservar en su ajustada conexión lo nuevo y lo heredado. Ello explica algo que ha confundido a más de un historiador del Renacimiento: la mezcla de elementos renacentistas y tradicionales, reservando... el primer nombre para las novedades del tiempo. Esa mezcla... da lugar al insuperable carácter bifronte de las personalidades consideradas como más representativas del momento y que no por ese dejan de serlo»⁶. Posiblemente por ello, cuando nos decidimos a estudiar las figuras más representativas de la Diplomacia de la Monarquía Católica, su disparidad e incluso la falta de una trayectoria homogénea y definida en muchos casos a la hora de expresar sus gustos y preferencias, lejos de provocar un cierto desánimo, sirvió, por el contrario, de incentivo por

cuanto podríamos encontrar en ellos un interesante campo donde poder manifestar ese carácter tan particular de la cultura hispánica que se desarrolla desde las últimas décadas del siglo XV hasta el primer cuarto del siglo XVI, momento en el que podría confirmarse la supremacía de un clasicismo, heredero y continuador de los no menos brillantes capítulos del humanismo renacentista que se había iniciado en Italia. La validez de esta metodología, y en concreto para el escenario y el paisaje artístico que centra nuestro trabajo, ya ha sido confirmada por estudios anteriores, profundamente interesados en descomponer la realidad histórica y cultural española en una serie de esferas multidisciplinarias, capaces de arrojar una luz más eficaz que nos permitirá comprender el complejo episodio de nuestro Renacimiento, de donde deviene una justa valoración de todo aquello que tiene que ver con sus inicios, su desarrollo y presencia en el marco del reinado de los Reyes Católicos y los inicios de la casa de Austria en España.

Esa constatación la hemos hecho tomando en cuenta que todo cuanto pudiéramos decir había de tener una base lo suficientemente clara y definida sobre la que poder levantar una determinada argumentación de la que ya han quedado expresadas aquí sus líneas generales. Esa base la da, en nuestro caso, un conjunto de obras expresivas de una peculiar forma de entender el objeto artístico y de un privativo modo de manifestar las nuevas nociones de poder y representación que forman parte también del espíritu de aquella época. Llegados a este punto, y con la intención de otorgar la validez precisa que nuestro estudio ha pretendido, hemos creído necesario acometer la tarea de rastrear las posibles huellas de aquella actividad diplomática que tan estrechos contactos políticos estableció entre los distintos centros europeos y que no menores habrían de ser desde el punto de vista de una cada vez mayor sensibilidad artística y cultural entre los nobles y prelados que durante algún momento de su vida desempeñaron labores de representación política. La Diplomacia, y especialmente la que se desarrolló en torno a la corona castellana y aragonesa en tiempos de los Reyes Católicos, fue una particular auspiciadora de mecenazgos, llegando hasta nosotros un extraordinario elenco de obras capaces de dar justificación a todas las afirmaciones que hemos venido realizando. Esto no hace sino confirmar esa perfecta simbiosis entre

⁶ MARAVALL, José Antonio, *Estudios de Historia del Pensamiento Español: La época del Renacimiento* (Serie Segunda), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, págs. 40-41.

Diplomacia y Cultura, en ningún momento casual sino únicamente como resultado de las especificidades de ambas realidades, mucho más explícitas que en cualquiera otra de las esferas que estudian asuntos relacionados con la actividad artística de nuestro Renacimiento.

El resultado de esa particular labor de promoción y mecenazgo que parece tener un desarrollo paralelo al de la propia historia de la política internacional y las relaciones diplomáticas, queda traducido en un interesante conjunto de piezas, de formato diverso y heterogéneo, tremendamente expresivas de una determinada mentalidad característica del marco de aquella sociedad de finales del siglo XV y principios del siglo XVI, en las que a la vez, se están cofigurando unos modelos de organización política, de jerarquización social y de actitudes culturales que marcan el tránsito desde la mentalidad tradicionalmente medieval hacia otra capitaneada por el espíritu de la modernidad, renovación y progreso que representa, en todos los sentidos, el resultado de los distintos ensayos políticos, sociales y culturales que se producen en el seno de los estados europeos de la Historia Moderna. Se traduce todo ello en la materialización de unas determinadas preferencias estéticas, ejercidas por un determinado grupo, el de los embajadores, que más posibilidades tuvieron de emprender y favorecer la renovación que característicamente, se relaciona con la llegada del Renacimiento, ya fuese éste en su sentido más tradicional y aceptado, es decir, el del redescubrimiento de la cultura clasicista y anticuaria o, por el contrario, el que representaban los talleres y centros artísticos de los Países Bajos, convertido también mucho tiempo antes, en paradigma y opción perfectamente válida frente a los modelos y soluciones procedentes de Italia.

No podemos concluir sino con las palabras que

Ochoa Brun ha afirmado en relación con ese proceso político, artístico y cultural que sirve de referente a un extraordinario conjunto de fenómenos y procesos tremendamente enriquecedores de la historia de la cultura hispana en los albores de la Modernidad. En ese particular momento, cuyas premisas ya han sido puestas de manifiesto, «la diplomacia renacentista, llegada también ella a un momento de apogeo en su historia, supo hacerse intérprete de las ideas y de las formas de su tiempo y transmitir las y difundirlas en virtud de la movilidad internacional que constituye precisamente su medio natural. Y ello ya sea porque los soberanos quisieron escoger para las tareas de la representación exterior a preclaros ingenios de su época, ya sea porque, a la inversa, fueron los funcionarios quienes se contagiaron de la atmósfera universal de cultura en sus recorridos viajeros por Europa»⁷. Estamos de acuerdo, por tanto, que como en Italia y otros lugares de Europa, en España, aquella monarquía multinacional y preestatal que coincide con el reinado de los Reyes Católicos, y en las décadas que marcan el tránsito desde el siglo XV al XVI, asistimos a un periodo extraordinariamente importante en el que se va a librar uno de los debates de mayor trascendencia en cuanto que de él habría de surgir el paradigma que triunfará durante todo el Quinientos. En ese debate hemos podido consignar el elevado peso de la Diplomacia, y, por consiguiente, insistimos una vez más, su valor como modelo explicativo y comprensivo de una situación tan rica y compleja.

⁷ OCHOA BRUN, Miguel Ángel, «La Diplomacia Española y el Renacimiento», en *Diplomacia y Humanismo*, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1989, págs. 60-61.

La pintura andaluza del siglo XIX y su repercusión en el mercado del Arte: 1990-2000

AGUSTÍN MARTÍNEZ PELÁEZ

Desde los primeros momentos de mi vinculación al mundo del arte, me ha llamado la atención la forma en que los anticuarios, galeristas, tasadores de las salas de subastas, conservadores y anticuarios determinan el valor de las obras de arte, producido tanto a través de intercambio por un precio en el mercado o no. Unas veces, son los propios artistas los que fijan su cotización; otras los tasadores e incluso, en otras, cualquier académico experto o un anticuario con experiencia, determinan a cuánto debe venderse la obra de un artista.

En este sentido, han sido muy curiosas sus reflexiones a la hora de pedirles a cada uno diferentes razones por las cuales se inclinan por uno u otro precio en una obra, según los casos; el más llamativo personalmente fue el del tasador de sala de subastas, pues prejuzgaba o no consideraba, según le interesase, la demanda del mercado. Está claro, todos ellos me dieron apreciaciones subjetivas, para cualquier valoración; afortunadamente, gracias a sus contra-tasaciones, se puede establecer una media que beneficia al comprador ante su elección, aunque desgraciadamente, no siempre están presentes tantos expertos cuando un individuo se decide a comprar cualquier objeto de arte.

La idea fundamental de este trabajo parte de varias lagunas que pienso, existen en la Historia del Arte local, —Granada—, y regional —Andalucía—, comenzando por el escaso tiempo que se le dedica en la enseñanza media al siglo XIX español para terminar en la ausencia más absoluta, hasta hace escasamente dos años, al menos en Granada, de asig-

naturas en la licenciatura de Historia del Arte sobre mercado del arte.

De este modo, mi primera decisión fue tajante y consistía en abarcar cronológica y matemáticamente un siglo, que tras la investigación me he dado cuenta, que como todos los demás, ni tiene su comienzo en 1800 ni su fin en 1900. A pesar de todo, el resultado final se ha aproximado bastante en ese sentido, aunque dista mucho de otros puntos que a continuación describiré y que pretendía desarrollar a la largo del análisis de las obras que encontrara. Así pues, queda cubierto el período desde 1808 a 1900, con pinturas y artistas granadinos, de forma precisa, introduciéndome en los años finales del siglo XVIII y en los iniciales del XX, de manera esporádica y excepcional. Estas excepciones, especialmente las referidas al siglo XVIII, vienen determinadas por la escasez de pintores de ese período con obras subastadas; existen varias razones que apoyan este argumento tales como, siendo muy tajante, la inexistencia de las mismas. Están documentados sobradamente artistas de la talla de Fernando Marín Chaves o su discípulo Antonio Jurado, así como Francisco Enríquez García, por lo que no sería tan fácil su desclasificación u omisión en el estudio global.

Más excluyente resultaría la «casualidad» de no haberse subastado ningún lote entre la década motivo de estudio de estas personalidades, —locales o nacionales— bien por escasez de su obra como por el exiguo interés manifestado por las casas de subastas.

De igual modo, pudo haber alguno y para peor

desdicha del dueño de la obra, o propio artista, no se remató pieza alguna en las subastas reseñadas. Bien es cierto que podría abrir aquí un paréntesis-debate o capítulo acerca de la consideración cronológica de estas pinturas, su técnica y su estilo «dieciochesco» o «moderno», pero huyendo de la conflictividad en los detalles, que no del debate, me ratifico de nuevo en el fundamento básico que me ha llevado al presente estudio, la cronología de obras y artistas predeterminados subastados en una década concreta.

No obstante, existe un matiz fundamental íntimamente relacionado con el omnipresente capítulo de las modas y que no puedo omitir. Durante los años noventa, las subastas han antepuesto unos «gustos» particulares —bien por propia iniciativa, bien por lotes particulares entregados— cronológicos a otros; me refiero a la magna importancia que ha adquirido el arte contemporáneo, con amplia sección en cada catálogo de subasta, frente a la pintura de los siglos XVII y XVIII, especialmente y subrayo estas dos centurias porque la denominada pintura antigua, considerada hasta finales del siglo XVI, se mantiene y se apuesta por ella incluso en las portadas y secciones más sobresalientes de catálogos y exposiciones previas a las subastas. Y quiero dejar patente igualmente en este apartado, que considero partiendo de la base, no tener ningún prejuicio en cuanto mercancía deba tener una casa de subastas, al contrario, no comparto la opinión con quienes puedan afirmar que sólo se subastan objetos antiguos o predisponerse a ello mismo; casa de subastas, quede claro, no es en todo caso, anticuario.

En cualquier caso, queda patente, documentado y demostrado que durante la década de los años noventa del siglo XX, no es predominante e incluso nada interesante para las casas de subastas nacionales y las seleccionadas internacionales, la pintura granadina realizada por artistas cuyo principal corpus artístico se desarrolla en el siglo XVIII, pero que mueren en las primeras décadas del XIX, produciendo hasta su muerte.

El segundo punto, que dista de las primeras pretensiones y objetivos de la investigación es más una sorpresa negativa que una justificación; trata de las mujeres artistas y de su nula representación en este trabajo, no por ninguna razón misógina, sino porque en realidad, y estadísticamente comprobado, no se ha subastado ni una sola obra de mujeres gra-

nadinas del siglo XIX en los años motivo de estudio de dicha investigación. Descalificando desde mi perspectiva por tanto, la labor de la crítica, tanto del siglo XIX como la del XX, responsable directa de la desaparición de valores que fueron desde el punto de vista de la calidad excelentes y que hoy en día influirían en el mercado del arte, me hubiera gustado haber dedicado un capítulo completo a la evolución de las obras de artistas granadinas tan sobresalientes como Isabel Adreu Dampierre, Estela Aranega y Delgado, María Luisa Arnauda Novet, Concepción Fernández Contreras, Isabel Fernández Garrido o Concepción González Alfaro, por citar sólo una mínima parte de las recogidas por María Dolores Santos¹ en su tesis doctoral, que aunque breve en cada una de sus biografías, son el único ejemplo en la bibliografía más actual sobre este campo de la Historia del Arte granadino.

Considero pues, fundamental, imprescindible y muy necesario, un estudio serio en este sentido y desde este punto de vista, sin pretensión de caer en la adulación o intentar hacer pensar que por «modas» igualmente, se dedica un apartado al tema de la mujer en la pintura. En verdad, puedo asegurar que lagunas de tipo ideológico o político, escasamente cubrirán alguna vez demasiadas páginas en mis escritos. El análisis, desde la objetividad en su más estricto sentido acepta excepcionales enfrentamientos de opiniones, según mi criterio.

En lo tangible, en lo evidente, en lo palpable, las conclusiones suelen comportarse algo más unánimemente. Partiendo de esta premisa, no puedo, por objetividad, plasmar las conjeturas que me fluyen, cada vez más aglomeradas, en lo que en principio sería un capítulo, en unos pocos párrafos dedicados a subrayar la enorme laguna artística y a analizar la escasez de pintoras en la historia de la pintura en general, el desinterés demostrado por la crítica del momento hacia la pintura realizada por mujeres y consecuentemente, multiplicada la gravedad del asunto por rechazar en muchos casos o desprestigiar en otros tantos, las casas de subastas, lotes de una variedad temática sorprendente, por el mero hecho de estar firmados por mujeres.

Por otro lado, me marcaba dentro de los obje-

¹ Su tesis doctoral ha sido recientemente leída, pero aún no está publicada y versa sobre la vida de los artistas granadinos del siglo XIX y su estrecha relación con su sociedad del momento.

tivos, una delimitación en relación a las técnicas utilizadas por los artistas, así como diferentes denominaciones que, más que ayudarme a dar una visión primera clara de la evolución del mercado en Granada, me iba a llevar a una redacción mucho más amplia, basada en la comparación y matización de multitud de puntos, que considero más oportunos para investigaciones aún más profundas, como una tesis doctoral.

Me refiero con ello, que la investigación se centra exclusivamente en pintura, en cuanto a técnica a valorar, englobando en ella igualmente sólo el óleo, la acuarela, el guache y el pastel. Y en cuanto a personas que la realizan, solamente a pintores individuales, excluyéndose los grupos, escuelas, tendencias, maestros, atribuciones, etc.

Hoy en día los medios de comunicación se preocupan solamente por el precio de una obra de arte en un momento determinado o de cuáles son los cuadros más caros de la historia; pero no efectúan un trabajo de investigación más profundo. Estos datos concretos facilitados generalmente por el periodista son los que retiene el gran público. Para acabar con este fenómeno es necesario efectuar diferentes estudios de un tema tan complejo como es el del mercado artístico para saber cómo funciona y con qué mecanismos cuenta, para poder comprender la realidad que hoy se vive en relación con el arte.

Este estudio lo inicié convencido de que, en no pocos momentos, me encontraría con graves dificultades entre las que cabría destacar la escasez de bibliografía. Partiendo de la consulta efectuada en torno a numerosas obras, pero en las cuales las referencias al mercado artístico eran mínimas, he tenido que desarrollar mi propio método de trabajo. Junto a este problema surgieron, a medida que iba investigando, otros vinculados al «mundo cerrado» en el cual se desenvuelve mi estudio.

La dificultad que plantea el introducirse en un medio cerrado, se ve incrementada por la hostilidad que los medios artísticos ponen hacia un proyecto sociológico —de estudio de mercado— que es percibido como una empresa que incluso podría llegar a denominar de «profanación». Todo el esfuerzo de búsqueda de información choca, no sólo con la regla del silencio, sino con un creciente miedo al tema fiscal.

Si a estas premisas añado que no existe ningún estudio de este tipo realizado en Granada, el obs-

táculo se acrecienta, ya que no tenía ninguna guía a seguir y a la cual referirme, por lo que pienso que esta investigación puede ser el impulso para ampliar caminos con respecto al tema del mercado del arte local; el arte y su seria unión con el mercado, pienso que es un vínculo informativo que ya no puede quedar excluido de la lectura de la Historia del Arte.

El trabajo de investigación lo he dividido en tres grandes bloques independientes y complementarios a la vez, de modo que uno aclara e introduce al siguiente siguiendo un desarrollo uniforme desde lo general a lo particular.

En el primer capítulo, de introducción, se justifica, por un lado, el motivo de la elaboración de dicho trabajo, los puntos que se analizan, por qué esos y no otros, la cronología, las causas y consecuencias de los mismos, así como la metodología utilizada para el estudio, análisis y posterior redacción del trabajo y las fuentes utilizadas o en las que me he apoyado para que la investigación saliese adelante. El segundo punto que me cuestiono en la introducción es que se refiere al contenido de la mencionada investigación; es decir, el párrafo que se está leyendo en este momento. En él pretendo, de forma analítica, desmembrar los capítulos generales y enumerarlos para darlos a conocer antes de su inmediata profundización.

El segundo capítulo, de investigación generalizada, analiza fundamentalmente dos puntos que, si bien sirven igualmente de introducción al punto final, aportan datos imprescindibles a la hora de valorar, estudiar y analizar las obras que expongo como principales argumentos en el capítulo tercero. El primero de ellos es el referido al estado de la cuestión actual del mercado del arte en España y su repercusión en el de Granada a través de varios escritos de autores consagrados a nivel nacional sobre el tema en cuanto a aspectos económicos, sociológicos y artísticos. Es muy necesario para comprender la evolución del mercado local, su aportación a nivel nacional y su diagnóstico para el futuro.

El segundo punto profundiza en todos los aspectos relacionados con el mercado del arte en relación concreta con las casas de subastas, escogidas entre el público, en cuanto a los diversos agentes del mercado, como las más transparentes en sus funciones laborales y económicas. Se deja pues al margen la apasionante función que desarrollan ga-

lerías, marchantes o anticuarios para una posterior y más amplia investigación que espero poder culminar en mi propia tesis doctoral.

El tercer capítulo es el más original. No tengo referencia alguna de que exista un estudio parecido en Granada e incluso en Andalucía, ya que después del rastreo bibliográfico pertinente y previo a la investigación, sólo he encontrado tratados biográficos, compendios de artistas o catálogos de sus obras, pero nunca relacionando éstas con un posible valor en el mercado.

El capítulo está dividido en cuatro partes bien diferenciadas, siendo las tres primeras de ellas las que realmente ocupan un destacado papel en el tema. Las etapas son cronológicas y engloban desde los inicios del siglo XIX hasta las postrimerías del mismo y una pequeña incursión en el XX. Cada una de ellas está a su vez dividida en dos partes en las que se analizan, por un lado, datos referentes a la vida del artista y, por otro, la descripción, análisis y valoración de las obras expuestas de cada uno de los autores que se recogen. Por último, se describe, pero no se comenta, el listado bibliográfico de obras que he consultado para tener referencias de estudios similares, en lo posible, al que se presenta a continuación.

SUBASTAS: CASAS E HISTORIA

Refiriéndome, por supuesto y en todo momento al caso español, parto en este pequeño análisis de la evolución histórica de las casas de subastas desde un abanico un poco más amplio cronológicamente para que sea, a la vez, más fácilmente entendible.

Entre los años 1968 y 1970, la actividad artística tenía por estrecho escenario tres salas de arte, algunas casas regionales y los centros oficiales; en cuanto a la iniciativa privada, existían setenta galerías. Este desastre pudo venir dado por la raquítica capacidad adquisitiva, en los más amplios sectores de nuestra sociedad. Castedo Moya² cita en uno de sus artículos a Francisco Bergasa, quien escribía en el periódico *ABC*, explicando la situación

de la siguiente manera: «Tal fenómeno (el de la escasa curiosidad artística) puede explicarse perfectamente en función de tres constantes nítidamente definidas. Por un lado, la ausencia de dinero. Por otro, la escasa formación del español, que sólo en sectores minoritarios —marchantes, coleccionistas y estudiosos—, vivía su magnífica realidad. Y, finalmente, por falta de una burguesía con capacidad de inversión...

Hacía falta que nuestro poder adquisitivo se aliase al aditivo de un cauce de generalización del mundo artístico. Un cauce que no fuera el tenderete del anticuario, por el que siempre hemos sentido un inexplicable temor de engaño o fraude, ni el de la galería de arte, cuya efectividad y misión exacta sólo ahora comenzamos a comprender».

Causa directa del cambio que se avecinaba vendría, sin duda, de la mano del trasvase de capitales que del campo iban a pasar a la ciudad, y cuyo flujo tuvo dos efectos muy importantes: por un lado, la multiplicación de los puestos de trabajo en los sectores industriales y de servicios, y por otro, la realización de una radical transformación de los hábitos de consumo e inversión, que si antes eran necesariamente agrarios, ahora son preferentemente urbanos. Del fatalismo y la austeridad en el consumo se pasó a la moda, el deseo de lujo y la idea por un cambio constante.

En otro orden de cosas, y también durante estos años, se produce una intensificación de los medios de comunicación, cosa que hasta hace poco era de total falta, produciendo que muchos desaprensivos se aprovecharan para pagar ínfimas cantidades a propietarios de obras, tan llenos de necesidad de dinero como faltos de información y de canales normales de venta de su patrimonio artístico. Por su lado, el Estado siempre pendiente, tenía como hasta ahora, un mes para ir pensando si ejercerá o no los derechos de tanteo que legalmente le corresponden.

El fenómeno de las subastas de entonces abarca dos territorios bastante delimitados: el primero, el más extenso, comprende todo aquello que, a lo largo de la historia, ya ha sido creado por los artistas de otros tiempos y por los que, alcanzada una madurez generalmente admitida, y diríamos «catalogada», todavía siguen vivos.

El segundo territorio, menos extenso pero también interesante, se debe a los que mediante la experiencia atrevida, el esfuerzo investigador diario

² CASTEDO MOYA, Julián. *Cinco años de subastas en Durán (1969-1974)*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1994, págs. 11-12.

y generalmente mal recompensado y la búsqueda de unas nuevas vías, mantienen encendida la llama de lo artístico, convirtiéndole en testigo, y aún en guía de los condicionamientos sociales de cada momento. Castedo³ pensaba en su artículo de 1974 que no era muy arriesgado afirmar que el peculiar mundo de las subastas estaba, casi siempre, mucho más relacionado con la amplia parcela mencionada primero; personalmente, después de haber revisado la evolución de las subastas en España, no me atrevo a compartir la afirmación de Castedo; solamente añadiré que en la actualidad, éstas se han convertido en un ente bastante heterogéneo y que, a pesar de todo, lo económico no dejará de ocupar un lugar, aunque no sea necesariamente el central, en el fenómeno artístico, como lo ocupa en otros campos del acontecer humano.

Y como el tema económico es indisoluble del mercado del arte, quiero aportar mi opinión acerca de la pregunta que más se hacen críticos y escritores de forma continuada en torno a si es o no exacto afirmar que el dinero suele desviarse de forma machacona e interesada por obras carentes de mérito o valor.

Sin salirme del caso español, creo que, efectivamente, determinados pintores han alcanzado, de modo sistemático, golosas cotizaciones, pero, ¿han supuesto esos precios en algún momento una revalorización artística de tales firmas o, incluso, una simple reconsideración estética sobre el lugar que ocupaban?

Para mí la respuesta es claramente no. No es pues aventurado afirmar la muy escasa, por no decir nula, influencia de las subastas de arte en el dominio de lo puramente estético. Afortunadamente, el arte rechaza, por esencia, criterios de medición propios de otras actividades humanas y evita, no en todos los casos como a mí me gustaría, de este modo, posibles manipulaciones. Ahora bien, por lo que a subastas respecta, debe decirse que es sumamente raro el que un artista envíe una obra directamente desde su estudio, —refiriéndome exclusivamente al arte contemporáneo— a una de estas salas. En la gran mayoría de los casos, los autores de los trabajos que se subastan han fallecido, o son firmas ya maduras, aunque puedan ser discutidas por los que las adquirieron en su día.

Pero, antes de desglosar de forma analítica y un tanto económica la evolución en los últimos años de las subastas en España, voy a retrotraerme desde mi condición de historiador que no de economista, hasta lo más primitivo en busca del origen primario de este fenómeno de compra y venta.

Históricamente, el mercado del arte, según Enrique Farriols⁴ recoge de la obra de George Savage, *The Market in Art*, Londres, 1969, debe reconocerse como la segunda profesión más antigua del mundo. Floreció en Sumeria hace más de dos mil doscientos años y era objeto principal del comercio fenicio.

Homero y Plinio trataron ya este tema en sus obras. Los fenicios fueron, al parecer, también los primeros en hacer falsificaciones de obras de arte. Se han encontrado en Italia tazas de plata de artesanía fenicia pero hechas al estilo egipcio —sin duda para atender la demanda local—, y es que aún hoy en día, en el negocio de las obras de arte las falsificaciones constituyen un inconveniente inherente.

El primer mercado del arte que está bien documentado es el de la Roma Imperial, donde se celebraban frecuentes subastas a las que acudían los emperadores. Los métodos de puja y adjudicación eran los mismos que los utilizados hoy en día. Suetonio se refiere a una subasta del primer siglo de nuestra era en la que se vendieron las propiedades de Cayo Julio César Augusto Germánico (Calígula); el emperador indicó al subastador que tomara como pujas las cabezadas de un senador adormilado presente en la sesión. Al parecer, los tratables en obras de arte eran muy numerosos y se agrupaban en un mismo barrio, tal como sucede hoy. Las obras de arte eran muy buscadas, reuniéndose en colecciones. Plinio dedicó amplios comentarios a la descripción de obras de arte de toda clase de las colecciones romanas, facilitando gran número de ejemplos de precios pagados, algunas veces, muy altos. El coleccionista advenedizo está representado por la descripción de las propiedades de Trimalchio dada por Petronio. Han pasado a la Historia por sus colecciones y por su gusto refinado al formarlas, entre sus otras varias facetas, Julio César y Marco Agripa.

Es imposible estimar en forma fideligna los pre-

³ *Ibidem*, págs. 18-19.

⁴ FARRIOLS VIADER, Enrique. *La inversión en las obras de arte. estudio cuantitativo de la comercialización de las obras de arte*. Barcelona: Universidad, 1980, pág. 92.

cios de la época en términos monetarios actuales, pero por referencia a datos conocidos, tales como salarios pagados a los oficiales, el valor de las haciendas, los aranceles para pleitos, etc., los precios que se pagaban son, al parecer, muy similares a los que se pagan en nuestros días una vez efectuada la oportuna equivalencia, por objetos similares.

George Savage⁵ comenta al respecto que no es muy aventurado comparar el valor del sestercio de la época imperial a los actuales seis peniques. Sobre tal base, la equivalencia de quince libras esterlinas por onza pagada por plata vieja no es excesivo comparándolo con los precios actuales.

La existencia del mercado del arte ha dependido fundamentalmente de un sistema monetario eficiente y de la circulación de una cantidad suficiente de moneda. La idea de una economía monetaria empezó a avivarse en Florencia hacia el año mil, cuando la prosperidad de la ciudad tentó a reyes y príncipes a enviar dinero allí para su salvaguarda.

El restablecimiento del mercado del arte fue de la mano de la creciente prosperidad del comercio florentino y muchos bancos incluyeron entre sus actividades la del comercio del arte. Ahora, terminando el siglo XX, muchos bancos tienen su propia colección de arte y se realizan numerosas operaciones de cambio o débito por medio de obras de arte, aunque hay que tener presente igualmente que no ocurría lo mismo años atrás cuando los banqueros españoles dejaron escapar la oportunidad de la colección Planduria.

Ha quedado constancia de que se aceptaban obras de arte como garantía contra préstamos así como que banqueros y comerciantes patrocinaban a los artistas. Los Médicis, los más grandes protectores de los artistas de su época, fueron banqueros y hombres de negocios mucho antes de alcanzar la aristocracia y convertirse en príncipes de la Iglesia. La enorme influencia del Cercano y Lejano Oriente en toda clase de manifestaciones artísticas europeas fue uno de los frutos del comercio con Oriente. Venecia fue el principal *entrepôt* del comercio con el Este, hasta que los portugueses abrieron las rutas marítimas con la India y China en 1498.

La dinastía de los Fugger, comerciantes y ban-

queros alemanes, jugó un importante papel en la entronización del Renacimiento en el Norte de Europa. Jacob Fugger (El Rico, 1459-1526) adquirió por cuenta del emperador Maximiliano I obras de arte, adquiriendo asimismo una gran cantidad para él mismo. Raymond Fugger (fallecido en 1535) fue el primer coleccionista alemán de antigüedades clásicas. Hans Fugger llenó un castillo con obras de arte adquiridas a partir de 1556. El mercado del arte tuvo gran auge en la primera mitad del siglo XVIII, lo que permitió la formación de colecciones notables. Carlos I de Inglaterra tenía una colección formada por mil cuatrocientas pinturas y cuatrocientas esculturas; cuando se dispersó la colección, fue adquirida, en su mayor parte, por un banquero de origen alemán, Jabach, el cual poseía una de las mejores colecciones de arte en París.

El cardenal Richelieu adquirió gran número de obras de arte y el cardenal Mazarín, heredero del genio financiero italiano, fue, además de un gran coleccionista, un importante comerciante en arte. Luis XIV, inspirado por Fouquet y por Colbert, utilizó el arte como un signo visible de la gloria de Francia. A tal fin se creó un taller para la producción de obras de arte de toda clase bajo el nombre de *Manufacture Royale des Meubles de la Couronne*.

Los talleres ya existentes recibieron diversas subvenciones, y en el siglo XVIII, los banqueros franceses dándose cuenta de la poca fiabilidad de la moneda, fijaron su atención en las obras de arte, las cuales, ya entonces, estaban libres de las consecuencias de la inflación y de los colapsos económicos.

Con la Revolución Industrial aparecieron los primeros objetos de arte hechos a máquina. Es precisamente en este momento cuando queda anulada la definición tradicional de que «una antigüedad es todo objeto decorativo hecho a mano que tenga mas de cien años», ya que no podrían quedar incluidos todos aquellos objetos hechos a máquina que empezaron a proliferar hacia 1850. En nuestros días casi todo el mercado del arte gira un poco en torno al mercado londinense que es un claro exponente de la tendencia alcista que se registra en este tipo de inversión. Inglaterra cuenta con el mayor mercado de arte de Europa y probablemente del mundo, seguida de París, aunque debido a la firmeza de la moneda, el coste de los gastos de venta en cada país y la correspondiente política fiscal,

⁵ SAVAGE, George. *The Market in Art*. Londres: The Institute of economics affairs, 1969.

haga que el mercado artístico se haya multiplicado hacia puntos de venta distantes como Nueva York, Zurich, Ginebra, Montecarlo o Hong Kong, si bien son «sucursales» de las dos firmas más prestigiosas de Londres.

La principal característica del mercado londinense es, sin embargo, su transparencia y madurez, donde se valora por igual un óleo que un dibujo o una acuarela; en España, aunque el tema llevaría a una larga discusión, en general, aún se valoran un tanto por encima las obras realizadas al óleo sobre las elaboradas en cualquier otra técnica, refiriéndose mayoritariamente al mercado de subastas o de anticuarios.

Según Milagros Torres López⁶, en cierta medida, Rembrandt representa el primer artista que ya no depende del mecenazgo de la corte o de la aristocracia, sino que vende sus productos en el mercado. A partir de él, la relación entre obra de arte y dinero va siendo cada vez más evidente. En Amsterdam, los banqueros invertían enormes cantidades de dinero en obras de arte y sus hijos y nietos recogieron la cosecha durante el siglo XVIII, al venderlos de nuevo a los *curieux* de Francia e Inglaterra. Es en el siglo XVII en el que se generalizaron las ventas de obras de arte en tiendas; tan sólo se han de recordar las tiendas pintadas por Teniers y Brueghel: *Tienda y obrador*. Ello indica que el artista no sólo trabajaba por encargo para un cliente, sino que realizaba obras que tenía en su establecimiento para la venta al público. Sin embargo, la venta directa no estaba bien vista. Se consideraba en general, que el negocio de comerciar con el arte era decadente y humillante para el propio arte.

En Francia los fundadores de la Real Academia habían querido eliminar de las artes plásticas el carácter comercial, por lo que prohibieron a los miembros de la misma tener tienda, exhibir sus obras en escaparates y requerir a la clientela, como hacían en la calle Saint-Denis los pintores y los iluminadores. Lo mismo sucedía en España, donde el vender suponía entrar en el mundo mercantil, lo cual se consideraba impropio de un artista; incluso para defender a Velázquez cuando, en 1659, pretendía ser investido con el hábito de Ca-

ballero de la Orden de Santiago, a la cual sólo podían pertenecer miembros de la nobleza, Francisco de Cabrera argumentó que el pintor no tuvo nunca tienda, ni obrador, ni ha vendido pinturas⁷.

A pesar de todo, sin lugar a dudas, había ya en el ambiente entendidos que pasaban su vida disfrutando con el ajetreo de la compra y venta de obras de arte. En el siglo XVII, junto a este apoyo al mercado de arte, la figura del comerciante fue tomando peso, aunque se dedicaran casi exclusivamente a los artistas jóvenes y desconocidos, —esto lo vivió directamente José de Ribera al llegar a Roma—.

Junto a la figura del comerciante, la extensión gradual de las exposiciones fue otra forma de acercar el público al artista y con ello de propiciar las ventas. A las exposiciones no sólo acudían ricos aristócratas, burgueses u hombres de la Iglesia, sino que poco a poco, un público más plural fue accediendo a la obra de arte, no a la del artista consagrado, pero sí a la de jóvenes artistas que necesitaban de estos pequeños compradores para poder seguir con su trabajo.

Con la Revolución Francesa, además de lo ya referido, se quebraron las estructuras tradicionales del mecenazgo en las clases superiores y en la Iglesia. La administración, el estado llano y la nueva burguesía fueron los herederos de los antiguos mecenas. El artista quedó aislado de su relación natural y personal con el cliente. Surgió como una necesidad de mercado el intermediario, cuya figura se había visto esbozada en el comerciante de arte que ya había aparecido en el siglo anterior. El arte se hizo objeto de consumo, de comercio y las obras empezaron a valer lo que alguien estuviese dispuesto a pagar por ellas, creándose así el mercado artístico como lo conocemos ahora; es decir, que en lugar de satisfacer el gusto del patrono, el artista tiene que satisfacer el gusto del público.

Ya en el siglo XIX, en el cual se registra una actividad inusitada en el área de las compraventas artísticas, las galerías, museos y colecciones se expanden por Europa y América, y la secular institución del patronato, ejercida básicamente por la aristocracia, cede su lugar a unos compradores cuya dedicación económica se enmarca dentro de un nuevo capitalismo. Apareció la necesidad de las expo-

⁶ TORRES LÓPEZ, Milagros. *El mercado del arte de vanguardia en Barcelona de 1960 a 1970*. Barcelona: Universidad, 1993, pág. 71.

⁷ *Ibidem*, pág. 72.

siciones como nueva forma de venta y de contacto de la obra artística con el público; exposiciones tanto propiciadas por el Estado como por particulares. Todo ello suscitó un nuevo tipo de marchante y de coleccionista.

En estos momentos —finales de 1999—, la obra de arte pasa directamente al consumidor. Ni existe gremio, ni cliente que se interponga en la iniciativa del artista. Se trata por tanto, de una economía artística de mercado. Este nuevo sistema supone para los artistas su transformación en auténticos profesionales libres, —referido exclusivamente al arte contemporáneo—. Se realiza y produce un mercado especializado gracias a las galerías y los marchantes, —referido esto al arte contemporáneo o de antigüedades—. Es el siglo más beneficioso para el arte contemporáneo ya que se encuentra inmerso en un contexto sin precedentes: el de la comercialización de las obras de arte. Todo este complejo mecanismo de galerías, exposiciones, luchas de tendencias, críticos, museos, premios, etc., actúa sobre el mercado del arte y en éste se utilizan los más modernos sistemas de publicidad y de estudio de mercado con todas las características de un mercado industrial, y un fenómeno de presión sobre los precios, la lucha por el sostén de estos precios y las inflaciones o deflaciones existentes. La rápida alza de la cotización de las obras de artistas modernos han convertido la mercadería artística en una de las más codiciadas por los especuladores.

Sin embargo, Torres López⁸, haciendo un alarde a la objetividad, comenta en su tesis que «también hay que tener presente, que toda obra de arte es única e irremplazable y que, a pesar de todas las manipulaciones económicas que se puedan producir, la «calidad» de la obra termina por desempeñar un papel importante en su valor económico. Cualesquiera sean las vicisitudes del mercado, la pintura siempre sale triunfante y la obra de arte, ofrecida en los museos para que todos la contemplen, está más allá de la economía». Personalmente no creo tanto en la objetividad por lo que me cuesta muchísimo creer que su afirmación sea cierta sin ningún tipo de matizaciones por su parte. Yo parto de la idea de que nadie es más que nadie, en relación a críticos de arte, conocedores o especialistas, en muchos casos, sobre todo en museos, pro-

puestos por ideologías que no por sabiduría. No son imparciales, ni críticos con ellos mismos, ni mucho menos, objetivos, aunque creo que es la misma sociedad, tan sumisa y tan poco participativa la que los ha hecho estar como en un estadio superior a cualquier investigador o curioso que se acerca a contemplar una obra de arte, peor aún, en cuanto se atreve a opinar de la misma.

Quiero, llegado al punto de la actualidad, plasmar un recorrido brevísimo en torno a la historia del mercado del arte en España, ya que, por muchas causas que no me voy a detener ahora en subrayar, pero que todos podemos tener en mente ya que son comunes a la historia general de este país, lo convierten en un estado peculiar, ni mejor ni peor que el resto, ni más avanzado o retrasado que los demás.

Su historia es muy diferente a la internacional. Tomando como inicio el siglo XVIII, la característica global que los diferencia es que en España existía un mayor y más valioso patrimonio que en el resto de Europa. Pero en el siglo XIX se produce un cambio radical, salvo en la Casa Real, donde se concentra gran parte del patrimonio dando lugar, por ejemplo, al Museo del Prado, donde se entrega el coleccionismo público al Estado.

A partir de 1958, el Estado normaliza el cambio de divisas, dándose el primer paso para la creación del mercado moderno en España. Entre los años 1960 y 1970 se produce un boom económico y el mercado se amplía, por lo que los precios, muchas veces, se disparan al alza repercutiendo en consecuencias como el comienzo del interés coleccionista, la recuperación de artistas perdidos de la llamada Escuela de París y el origen del primer movimiento enriquecedor para el patrimonio después de dos siglos.

Desde 1970, en especial 1973, se produce una depresión económica, se estabilizan los precios e incluso se reducen. Con las depresiones económicas, desaparecen los especuladores del arte y sólo sobreviven los coleccionistas provocando una racionalización sana del mercado, por la experiencia de éstos.

De esta forma, en el año 1978 se producen dos consecuencias graves para este mercado; por un lado, la Reforma Fiscal, y por otro, el intento de aplicar, por parte del Ministerio de Cultura una ley del año 1933 sobre Patrimonio Histórico Artístico. La Reforma fiscal suprimió la evaluación glo-

⁸ *Ibid.*, págs. 76-77.

bal y aplicó a las obras de arte, por primera vez en la historia, el impuesto de lujo por declaración directa fijado en el 26% del precio de venta para antigüedades y el 22% para obras de arte con una antigüedad menor a cien años; quedaban exentas obras de artista vivos, en el caso que fuesen ellos los propios vendedores. De este modo, un gran número de obras pasaron a la clandestinidad.

En 1985 se promulgó una nueva ley de Patrimonio Histórico Español donde se contemplaba la posibilidad del pago de algunos impuestos con obras de arte, especialmente el de sucesiones. Se liberalizó tímidamente el mercado y se mantuvo a favor del Estado el control de la exportación. Un año más tarde, se suprime el impuesto de lujo por el impuesto sobre el valor añadido —IVA—. De este modo, quedaba España, en el tema de la fiscalidad directa de obras de arte, a nivel de Europa, salvo en las importaciones que seguían sujetas al IVA del 12%, en aquellos años, sobre su valor total (en la actualidad ese valor es del 16%). Gracias a ello, se ha ido produciendo un renacimiento bastante fuerte del mercado del arte en España, en especial, en la pintura moderna y contemporánea.

De manera muy esquemática, desde 1984 a 1993, la historia de las subastas en España, puede resumirse en los siguientes puntos:

En 1984 se produce un crecimiento moderado; la pintura antigua es más valiosa para aficionados y coleccionistas, tendencia que se mantiene hasta 1985.

En 1986, por primera vez, un cuadro supera los cincuenta millones de pesetas; un Goya, y muy cerca se quedó un Miró. Comienzan a encontrarse numerosos artistas españoles de los siglos XIX y XX. La pintura antigua inicia un oscurecimiento del que tardará en salir. Entre 1987 y 1988 se forjará un lento, pero seguro crecimiento. Los años 1989 y 1990 serán los más brillantes del mercado del arte en España; Miró alcanza los trescientos cuarenta millones con su obra *pintura mural para Joaquín Gomis*.

En 1990 comienza a emerger de nuevo la pintura antigua. Sorolla se confirma como el valor más importante de su época. También sigue en auge la pintura contemporánea, sobre todo la abstracción, representada fundamentalmente por Tapies y Millares. En 1991, la recesión del mercado aparece de forma anticipada en el sector del

arte, cayendo las ventas al 50%, sobre todo en los lotes millonarios.

En 1993, a pesar de la crisis, el volumen del dinero manejado en este mercado es el mismo que en los dos años anteriores; desaparece por completo el lote millonario y tanto en este año como en los otros dos, las máximas pujas son para el arte antiguo, en especial, la pintura —este hecho ocurre curiosamente siempre en los años de crisis—.

El final del año marca la sensación del final de la crisis gracias a la influencia del mercado internacional, con tendencia al alza, lo que no quiere decir que se llegue a las cotas de 1989-90, sino a un lento pero progresivo caminar a la estabilidad del mercado con revalorizaciones más moderadas y lejos de la especulación tan feroz que tuvo lugar entonces.

Para el mercado de finales de 1995, el concepto de crisis desapareció por completo, haciéndose palpable la total recuperación a comienzos de 1997 donde las pujas de las salas de subastas españolas, significó no sólo la confirmación de la tendencia al alza, presente ya dos años atrás, sino que fue un reflejo de la euforia que comenzaba a aparecer en los diversos sectores de la economía española. Se entraba así en una situación de normalidad en la que, salvo catástrofe, la estabilidad debía presidir el mercado en un próximo futuro, aunque dicha estabilidad se sostuviese sobre unos cimientos muy distintos a los de épocas anteriores. Desaparecidos los lotes súper millonarios en este año, la recuperación de las ventas debía apoyarse, tanto en la cantidad de lotes como en un lote millonario de dimensiones. En el análisis sectorial la pintura del XIX supuso el 21'9% de las ventas con 28 lotes. El mes de abril confirmaba la buena marcha de las subastas comenzada a inicios del año, lográndose un nuevo récord, no superado desde 1991 y que supuso un impresionante índice de crecimiento sobre el año anterior del 72%. Pero el mes siguiente no se iba a quedar ahí; las ventas del mes de mayo significaron el mayor volumen de ventas alcanzado incluso en los momentos de mayor expansión del año 1990.

Los datos concretos de los lotes vendidos ese mes confirmaron las tendencias anunciadas en el mes de abril y reforzaron la impresión de que es conveniente estar atento a una posible evolución de las condiciones del mercado. En cuanto al análisis sectorial, la pintura del XIX supuso un 33%, con 33 lotes.

Es un momento muy importante para una temática particular en el amplio abanico de la pintura; se trata de la revalorización que adquiere entre los años 1995 y 1997 el paisaje de los denominados artistas paisajistas del 98. No hay duda, echando un vistazo a los listados de subastas de los dos años anteriores a 1997, se puede comprobar que casi todos los paisajistas comprendidos entre 1880 y 1920 se revalorizaron mucho; pero, las subidas no afectaron a todas las pinturas por igual. Los paisajes con figuras ocuparían la cúspide de la pirámide inversionista.

Hoy en día, el paisaje puro continúa siendo un género muy poco apreciado por la mayoría de los coleccionistas, de donde personalmente deduzco dos tipos de apuestas posibles: para los que no quieren invertir cantidades importantes, recomendarles la compra de paisajes sin figuras humanas; para los que quisieran conseguir una pintura representativa, con reevaluaciones a medio plazo, lo mejor sería que invirtiesen en paisajes con figuras. Con respecto a los artistas locales granadinos, he de advertir que ninguno es digno de mención en cualquiera de los artículos publicados en esas fechas e incluso en resúmenes estadísticos y/o temáticos. Sin embargo, ese año supone, además de la estabilización económica, el retorno de la pintura del siglo XIX. Prueba de ello es que en el mes de octubre se aportaron varios datos de interés en el desarrollo de las subastas en España: el primero de ellos, el éxito de las pujas especializadas, que ofrecieron realmente objetos extraordinarios; el segundo, el paulatino renacimiento de la pintura del XIX, incluso de la estética «preciosista»⁹.

Es importante destacar que entre los lotes millonarios de la subasta de la colección Alonso Fierro, la pintura del siglo XIX alcanzó unos niveles explosivos de antes de la crisis. Los precios logrados por este tipo de pintura, ciertamente, se movieron en un ámbito no supervalorado como anteriormente, sino dentro de unos límites más razonables. Su futuro se veía vinculado a unos niveles de rentabilidad razonables siempre que éstos permaneciesen lejos de corrientes especulativas.

Efectivamente, para octubre de 1998, era necesaria una matización en los progresivos buenos re-

sultados cosechados hasta entonces por la pintura del siglo XIX. Se produce una menor oferta para ella debido fundamentalmente al ciclo bajo de una de las salas que más la cultivaba, así como a la presencia de buenos lotes de los otros segmentos, dando como consecuencia un vaivén entre el equilibrio de las diversas épocas de la pintura, que por otra parte, significa más de las tres cuartas partes del resultado global de las ventas en subastas, sobre todo si durante ese mes no existe una destacada oferta en joyas, segmento que por su valor añadido modifica en parte esos resultados. En el análisis sectorial, la pintura del XIX supuso entonces un 17'4% con 23 lotes subastados.

Esta apreciación me hace retornar a los planteamientos iniciales de mi investigación, en el sentido de la cotización que puede alcanzar una determinada obra, temática o técnica de un artista, y es que el precio que alcanza una obra de arte, considerada individualmente o dentro del conjunto de la producción de un pintor, depende de muchas circunstancias y es difícil llegar a establecer criterios de comportamiento coherentes que sirvan de información para la toma de decisiones a los coleccionistas, inversores o posibles vendedores interesados en el artista o en alguna obra concreta. Existen diversos índices —como el de *Sotheby's*, el del banco americano de inversiones *Salomon Brothers*, el que publica el *Daily Telegraph*, el *Art 100 Index* o la propia Guía de Precios de Antiquaria—, que proporcionan información (general o sobre la tendencia) del comportamiento en el mercado de las obras de arte y, más concretamente, del precio de mercado de la pintura ya sea en una subasta o en una transacción directa en galerías o a través de marchantes de arte.

Obviamente, el artista de dicha obra es un factor determinante en el nivel de la cotización de toda su obra. Pero aun dentro de la obra de un mismo pintor, existen cuadros mejor o peor cotizados en función del impacto estético, tamaño del lienzo, técnica, estilo y época en que surgió la obra. Asimismo, una misma obra puede alcanzar distintos precios en diferentes épocas según la coyuntura del mercado, la moda, así como la presencia en el mercado de determinados coleccionistas o inversores.

De cualquier modo, y sin entrar en matizaciones con respecto a la pintura del siglo XIX, cabe destacar en la evolución de las subastas en España, que 1998 comienza con unos resultados positivos

⁹ LÓPEZ, Javier. «Retorna la pintura del XIX». *Galería Antiquaria*. Madrid, diciembre de 1997, pág. 96.

históricos, debido, en esencia, a la conjunción de intereses entre la iniciativa de la oferta y a la apatía de la demanda. En cualquier sector, la bonanza del mercado nace de este entendimiento entre los deseos del comprador y la capacidad del vendedor de dar respuesta a ellos. A la situación de la demanda, que al final del año anterior se le notaba una consolidada tendencia hacia el crecimiento sostenido, acude ahora el dinero de forma fluida.

La oferta sigue manteniendo, como en ese momento, un proceso de adaptación que aún puede tardar algún tiempo en darse por terminada. Es precisamente esta situación la que ha producido esta eclosión a destiempo del mercado. La aparición de una nueva sala de subasta, con una oferta de buen nivel, y la realización de otra puja especializada bastaron para multiplicar casi por cuatro los resultados de febrero con respecto al año anterior.

Por su parte, la pintura del XIX, sigue teniendo un papel preponderante a lo largo de los seis primeros meses del año, con un volumen de más de un tercio del total de las pujas, pero la fuerza que van adquiriendo las vanguardias históricas y artistas de reconocido prestigio actual, vivos aún, comienza a inquietar a ciertos especialistas y coleccionistas sobre la pintura dieciochesca que parece volver varias décadas atrás tanto en su intención de compra como en el valor de sus obras, a cambio de la subida espectacular del arte contemporáneo y de principios de este siglo que está a punto de finalizar.

Pienso que es importante hacer aquí una breve reseña acerca de otros hechos que se producen en torno al mercado del arte, y en especial en momentos históricos como el de estos cuatro últimos años —de 1995 a 1999—, cuando el volumen económico se incrementa y extiende a todos los sectores sociales generando productividad a todos los profesionales del sector; me refiero al movimiento generado por la importación y exportación de arte y antigüedades en estos años, y cuyos resultados inciden directamente en el funcionamiento positivo o negativo del volumen del mercado y en su calidad.

El comienzo de la nueva década, a partir de 1990, coincidió con la consolidación del mercado del arte y antigüedades, entendiéndose ya no sólo como un hecho cultural sino como el acceso a un bien de inversión. Sin embargo, el saldo de la balanza comercial de objetos de arte denominados de

colección y antigüedad durante el año que queda establecido como el de pleno asentamiento para estas funciones comerciales, 1997, —entre los meses de enero y diciembre—, fue negativo por un importe de seis millones ciento ochenta y nueve mil trescientas cuarenta y ocho pesetas. Este saldo es el resultado de unas exportaciones valoradas en cinco millones novecientas ochenta y cinco mil novecientas cincuenta y ocho pesetas y de unas importaciones de doce millones ciento setenta y cinco mil trescientas seis pesetas; el primer análisis puede concretarse en que ambas variables pierden valor, siendo más acusado el de las exportaciones.

Por partidas, la única que ha obtenido un saldo positivo es la correspondiente a la clasificación de obras originales de estatuaría o escultura, de cualquier materia, por un valor de doscientas cuarenta y ocho mil novecientas cuarenta y nueve pesetas. El resto de partidas presenta un saldo negativo siendo el mayor el correspondiente al clasificado como cuadros, pinturas y dibujos hechos totalmente a mano.

En el apartado de los principales países clientes y proveedores del sector de las antigüedades, se detallan, por partidas arancelarias, los principales países exportadores e importadores de obra de arte y antigüedades durante el año. A nivel global, se puede observar que los países donde más se exporta son Italia y Francia. Estados Unidos e Italia son los principales suministradores del sector. La partida de la clasificación cuadros, pinturas y dibujos es la más importante en cuanto al volumen de intercambios comerciales.

El principal destinatario fue Italia, seguido de Francia y Portugal. Hungría que era el principal país de destino de las obras de arte y antigüedades en 1996, no aparece en los diez primeros puestos de destinatarios desde el año 1997 a 1999. En cuanto a los países origen de las transacciones, Estados Unidos, principalmente, Italia y Suiza, superan al resto.

Para ir terminando este epígrafe, y como conclusión al mismo, quiero puntualizar, que si bien se siguen escuchando rumores entre los más pesimistas profesionales —especialmente de las antigüedades—, del mercado del arte de que la crisis producida entre los años 1993 y 1995 planea aún sobre sus negocios, se trata exclusivamente de actos de disimulados complejos de víctimas para mantener precios en sus artículos, tratar de que no

le regateen sus clientes y aumentar el volumen capital de su negocio, ya que las estadísticas, que si bien en la mayoría de los casos tienden a la baja, aportan para los años 1997, 1998 y 1999 una continuada alza en todos los sectores de ventas realizadas a través de pública subasta en España durante estos períodos, e incluso nuevos récords con respecto al año 1990 que es el punto de referencia en cuanto a máximos históricos en este tipo de mercado. Así por ejemplo, lo demuestra en uno de sus artículos Javier López¹⁰: «La referencia más importante de la evolución de las subastas en España continúa siendo el año 1990. Dicho año mantiene el récord de ventas, aunque parece que el presente superará las cifras de entonces.

El mercado se mueve ahora en un mayor número de lotes medianamente millonarios más que en pocas pujas espectaculares. Por otro lado, retomando la primera de las variables de la situación actual, los lotes millonarios se reparten ahora entre más diversidad de salas, mientras que entonces se concentraban prácticamente en una sola de ellas. Este último dato se corrobora con el hecho de que en los cuatro meses del año han sido cuatro las subastas que han superado los doscientos cincuenta millones de pesetas y que prácticamente todas las salas han vendido ya un lote por encima de los diez millones».

Otro ejemplo que ilustra la tendencia eufórica que se vive en estos años, 1998 y 1999, puede ser este otro fragmento de un artículo del autor anteriormente mencionado y que se refiere a los últimos meses del año 1998: «...Las positivas impresiones que ofrecían los datos de las subastas de arte y antigüedades en España quedaron confirmadas en el mes de mayo. Profundizando, esta consolidación del mercado se debe a la desaparición, en los meses siguientes, del lote supermillonario, siendo sustituido por la presencia de mayor número de lotes medianamente millonarios.

Durante los cinco primeros meses fueron quinientos dieciocho los lotes que alcanzaron o superaron el millón de pesetas, obteniendo entre ellos una cifra cercana al 50% del total de las ventas. Este

dato deja bien a las claras qué tipo de mercado tiene lugar en este país, pero puede matizarse aún más si observamos la distribución de estos lotes millonarios en razón de su importe. Desglosando los segmentos en una rápida visión vemos que la pintura ocupa más del 70% del total, siendo la de nuestro siglo la que mayor protagonismo adquiere, aunque conviene aclarar que en este epígrafe se incluyen todas la estéticas, desde algunas obras de inspiración claramente dieciochesca hasta la abstracción y figuración contemporánea. Los otros epígrafes de pintura mantienen una notable presencia, aunque, y posteriormente queda más claro, más en cuanto a volumen de venta que a número de lotes».

Por último solamente reflejar, en un fragmento de la entrevista¹¹ realizada a la directora de la última casa de subastas implantada en Madrid, Castellana 150, la confirmación de la idea expresada párrafos más arriba con respecto a la excelente línea ascendente en cuanto a resultados positivos en el sector, y donde las críticas negativas, creo, o son excepcionales o son producto de maniobras comerciales a favor de las que las apoyan: «...Nuestra ubicación ha resultado fundamental para captar una clientela distinta,...no descartamos la proyección internacional. Los problemas con los que se enfrenta este sector son la existencia de excelentes falsificadores, por lo que cuando hay dudas razonables, nosotros nunca hablamos de atribuciones, sino que utilizamos la terminología Escuela de..., en el mejor de los casos. Estimo que las piezas que te ofrecen, antes de subastarlas, deben ser estudiadas exhaustivamente, y si es preciso posponer su venta, debe hacerse. La prudencia es una gran consejera en este tipo de negocios para los que resulta muy importante la credibilidad. La plantilla de Castellana 150 la componen 'veintitantas personas', pero además se completa con expertos y asesores externos especializados. El tema de los expertizajes es muy complicado, muy espinoso y nosotros también debemos mejorarlo».

¹⁰ LÓPEZ, Javier. «El mejor mes de abril». *Galería Antiquaria*. Madrid, junio de 1998, pág. 104.

¹¹ GARCÍA-OSUNA, Carlos. «Conversación con Maribel Cásillas, directora de Castellana 150». *Guadalimar*, enero-marzo de 1999, págs. 37-37.

La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de las Baleares (1844-1987)

JOSÉ MORATA SOCÍAS

INTRODUCCIÓN

Las Comisiones Provinciales de Monumentos se crean por una Real Orden de 2 de abril de 1844 siguiendo el modelo establecido en Francia únicamente cuatro años antes. La Comisión de Baleares, como las restantes, estaba formada por cinco miembros y sus funciones, recogidas en la mencionada R.O., se concretan en los siguientes puntos:

1.º Realizar un listado de los monumentos y obras dignas de conservarse.

2.º Reunir los libros, códices, documentos cuadros y otros objetos, pertenecientes al Estado que estuvieran diseminados por la provincia.

3.º Rehabilitar los panteones de reyes y personajes célebres.

4.º Cuidar de los museos y bibliotecas provinciales.

5.º Crear Archivos con manuscritos códices y monumentos.

6.º Formar catálogos descripciones y dibujos de los monumentos de los edificios y objetos que no se pudiesen conservar.

7.º Proponer al Gobierno cuanto se crea conveniente para la consecución de sus propios fines y suministrarle las informaciones que éste le pida.

El proyecto que se presenta investiga la historia de este organismo en las Islas Baleares desde su fundación hasta su disolución, en 1987, con la asunción de sus competencias, que habían quedado menguadas con el paso de los años, por parte de la administración autonómica de las Islas Baleares. A lo largo de esta dilatada trayectoria se sucederán

distintos cambios en sus objetivos y composición pero, siempre, como se recoge en las Actas del 22 de junio de 1954: «se encargará de velar por la conservación y defensa de los edificios pertenecientes al tesoro Artístico de la Nación».

OBJETIVOS

El objetivo global es trazar la historia de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de las Baleares desde 1844 a 1987.

Los objetivos concretos del trabajo dependen, en parte, de la propia dinámica del desarrollo de la investigación, pero siempre incluyen los siguientes aspectos:

* Constatar las variaciones en la composición de los miembros de la Comisión para destacar la labor altruista de muchos y el desinterés de otros e, incluso, recoger las posturas que traslucen una voluntad de control sobre lo construido.

* Analizar la situación de las Comisiones al inicio y al final de una larga cadena de trámites burocráticos y reseñar la imposibilidad de una actuación ejecutiva sobre los asuntos que denunciaba.

* Examinar el problema de los recursos económicos y relacionarlo con la limitación ejecutiva antes citada, lo que provoca una forzada decisión sobre las prioridades de lo que se considera posible conservar.

* Considerar los logros y las actuaciones meritorias para resaltar las causas y los procesos que permitieron conservar una parte importante del patrimonio artístico.

* Averiguar los fracasos para constatar las dificultades e incapacidades encontradas en el cumplimiento de su función.

* Estudiar la justificación axiológica aducida para la selección de sus objetivos e, incluso, cuando sea posible, los criterios de restauración adoptados en algunas de sus iniciativas.

Objetivo coyuntural, pero no menos importante, es aprovechar la sección V de este Congreso para confrontar con otros investigadores interesados en el tema las peculiaridades de este tipo de trabajo con la intención de compartir las estrategias y aprovechar las experiencias que nos permitan conformar un conocimiento más amplio de la historia del patrimonio monumental de nuestro país.

INTERÉS DEL PROYECTO

La historia de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Baleares refleja la relación de una sociedad con su patrimonio. Todas las grandezas y sus limitaciones aparecen a lo largo del siglo y medio de su trayectoria.

Ejemplos de entrega abnegada, como la del ilustre polígrafo J. M.^a Quadrado que, después de cuarenta años de esfuerzos, logra salvar el claustro gótico de San Francisco, se pueden contraponer a actitudes claramente vandálicas que demuestran una incultura notable.

Detrás de cada uno de los gestos de la Comisión se vislumbran las tensiones propias de la sociedad contemporánea. La idea del progreso se esgrime, tanto en el siglo XIX como en el siglo XX, como justificadora de la destrucción patrimonial y la especulación inmobiliaria promueve cambios urbanísticos que suponen pérdidas notables en el patrimonio arquitectónico.

Sólo como producto de egoísmos personales, frente a los que no pudo hacer nada la Comisión, se puede explicar la venta realizada en los últimos años del siglo XIX a la Glyptoteca de Copenhague de las piezas más valiosas de la colección formada en Italia por el ilustrado cardenal Despuig.

Y también las limitaciones de la Comisión de Monumentos quedan de manifiesto por el hecho de que no pudiera evitar, en 1912, la destrucción, por una brigada del Ayuntamiento de Palma, de un Monumento Nacional como la puerta de Santa Margarita, la antigua Bab al-Kahl del

recinto árabe.

Todos estos hechos y otros muchos más se reflejan en las páginas de las Actas de la Comisión, hasta el punto que podemos entrever las causas del desánimo cuando se ve superada por las circunstancias lo que a veces provoca su desaparición por muchos años. Pero siempre vuelve a aparecer para desarrollar su limitada pero enérgica labor.

El interés de todas estas vicisitudes deriva del que debemos tener por nuestra propia historia. Pero hay más, por encima de los casos concretos anclados en su tiempo, a menudo vemos como se repiten las estrategias de destrucción, los criterios de restauración y los argumentos a favor y en contra. Se ha afirmado que toda la problemática del patrimonio refleja unos criterios que, por redundantes, casi podemos considerar como metahistóricos. En este sentido, entiendo que siendo cada uno de los casos concretos insustituible y único, también frecuentemente nos muestra un esquema de comportamientos que suele repetirse con machacona insistencia a lo largo de los años. Por ello la experiencia del pasado es ejemplar para el futuro.

Finalmente existe otro aspecto que, en mi opinión es fundamental para completar los posibles beneficios del Proyecto que se presenta: como historiador del arte considero que el estudio científico e histórico del patrimonio es una parte inseparable de mi trabajo que, además, conlleva la intención de extender a un número cada vez más amplio de personas el conocimiento de los problemas que se derivan de él.

VIABILIDAD DEL PROYECTO

La viabilidad del proyecto se apoya en el conocimiento de la existencia de una documentación muy rica en los siguientes archivos:

* Archivo de la Real Academia de San Fernando. Especialmente útil para la época más oscura de la Comisión de las Baleares (1844-1860).

* Archivo de Real Academia de la Historia. Interesante porque se conservan los documentos de la Comisión Mixta Central.

* Archivo Central de la Administración (Alcalá de Henares). Útil para la documentación procedente de los ministerios implicados.

* Archivo de la sección de Historia del C.S.I.C. de Madrid. Porque custodia el único Catálogo de

Monumentos realizado en las Baleares (todavía inédito).

* Archivo de la Diputación de Barcelona. Posee la documentación del arquitecto de la 4.^a zona del Patrimonio del cual dependían las Islas Baleares en los años veinte de este siglo.

* Archivo del Consell Insular de Mallorca (antiguo Archivo de la Diputación). Se hallan en él las Actas de la Comisión desde 1860 a 1987 que se daban por perdidas. Sólo después de unas pesquisas realizadas por el que suscribe se localizó su paradero y pudieron pasar al Archivo mencionado. Desgraciadamente el resto de la documentación ha desaparecido.

METODOLOGÍA

La metodología empleada tiende a adaptarse a las características del tema. La complejidad de la historia de la Comisión de Monumentos de las Baleares, como la de otros organismos dedicados a la protección del patrimonio, presenta múltiples vertientes que van desde la historia institucional hasta la historia del arte, sin dejar de implicar cuestiones de tipo social y político. No obstante, en este caso, los aspectos relacionados con la realidad artística adquieren un especial protagonismo.

Por tanto, sin detrimento de esta última consideración, se utiliza una metodología ecléctica que procura adaptarse a cada uno de los diversos aspectos que presenta el tema para extraer de la documentación el máximo de informaciones significativas. Finalmente todos los datos, obtenidos a través de estas aproximaciones, deberán ser cohesionados en una redacción final que los unificará bajo la visión propia de un historiador del arte.

La planificación de los trabajos se estructura en tres fases que corresponden, aproximadamente, a los tres años previstos de duración del proyecto.

1.^a Fase.—Recogida del material documental en los Archivos de la Real Academia de San Fernando y de la Real Academia de la Historia donde se custodian los fondos de la Comisión Central de Monumentos y la derivada de los escritos de la Provincial. También investigación en los archivos locales, principalmente en el Archivo del Consell Insular que custodia las Actas de la Comisión.

2.^a Fase.—Recogida del material documental en el Archivo de la Administración Central de Alcalá

de Henares; en la sección de Historia del C.S.I.C. de Madrid y en Archivo de la Diputación de Barcelona. En este último se halla la documentación del arquitecto de la 4.^a zona del Patrimonio del cual dependían las Islas Baleares. También se continuará la investigación en los archivos provinciales.

3.^a Fase.—Finalización de la recogida de documentación, ordenación del material y redacción del trabajo de cara a la publicación. Depósito de los materiales debidamente ordenados en la Biblioteca de la UIB.

DIFUSIÓN DEL TRABAJO

No debo dejar de recordar el carácter didáctico que, en mi opinión, deben tener los resultados de toda investigación que se refiera al patrimonio. Entiendo que la historia de la Comisión de Monumentos puede iluminar muchos aspectos de la conflictiva situación actual. Por ello me ha parecido conveniente estructurar la divulgación de los resultados mediante cuatro instrumentos: a) Publicación de una Memoria-Resumen; b) Divulgaciones puntuales en Congresos, Coloquios y Conferencias; c) Depósito de las fotocopias realizadas debidamente clasificadas. d) Depósito del material fotográfico

a) Publicación de la Memoria-Resumen. Me planteo la necesidad de divulgar los resultados de la investigación mediante un sistema tradicional impreso. Naturalmente se podría realizar a través de sistemas multimedia o CD's, pero ello elevaría el presupuesto de gastos y, por otra parte, no tengo la certeza de que fueran más efectivos que la solución propuesta. Por lo tanto me parece adecuada una publicación que aprovechará al máximo los procesos de autoedición favorecida por el tratamiento informático de los textos y la imprenta rápida. También debo señalar que ello no implica ningún desdoro, pues la austeridad no está reñida con la dignidad y la corrección. De este modo se pueden reducir al máximo los costes sin menoscabo de una utilidad evidente.

b) Divulgaciones puntuales en Congresos, Coloquios y Conferencias. Durante la realización del Proyecto se presentarán aspectos parciales que reflejen el desarrollo de la investigación en reuniones científicas.

c) Depósito en la Biblioteca General de la Universidad de las fotocopias realizadas. Como ya se

ha indicado el hecho de acudir a los Archivos fuera de la provincia, implica la realización de fotocopias. Entiendo que, procediendo de un trabajo subvencionado, es interesante que este material revierta a la comunidad universitaria. Para ello únicamente es necesario elaborar una clasificación, unos índices y proceder a una encuadernación sencilla. De este modo se facilita la futura consulta de un material que, siendo fungible pasa a convertirse en una fuente permanente para estudios posteriores sobre la documentación generada durante la elaboración del proyecto.

d) El depósito de la reproducción del material fotográfico inédito en el archivo del Departamento de Historia del Arte puede convertirse también en una fuente más a la hora de abordar algunos estudios sobre los monumentos de nuestra comunidad. Ello se puede realizar sin ningún coste adicional y también supone la reversión de la inversión realizada.

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA ESPECÍFICA

No es éste el lugar apropiado para referirse a la bibliografía de carácter teórico o general por ser suficientemente conocida y extensa. Sin embar-

go, por lo que atañe a la específica de las Baleares es conveniente señalar que es escasa, lo que, sin duda, resalta el aspecto original e inédito de la investigación que se presenta. A continuación se reseñan prácticamente todas las publicaciones sobre el tema incluyendo las realizadas por el que suscribe:

Antecedentes relativos a la Puerta de Santa Margarita de la ciudad de Palma remitidos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Baleares, Palma, 1908.

Por el decoro artístico de Palma, Lliga d'amics del'Art, Palma, 1926.

DURÁN PASTOR, Miguel, «Parlament de D..., President de la S.A.L. a l'acte inaugural del Congrés a la Sala capitular de la Seu de Mallorca», en *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 46, 1990, págs. 1-28.

MORATA SOCIAS, José, «Consideraciones generales sobre la pérdida del patrimonio monumental y urbanístico» en, *Actes del III Congrés: El nostre patrimoni cultural: el patrimoni tucat (1836-1994)*, Societat Arqueològica Lul·liana, Palma de Mallorca, 1995, págs. 239-252.

MORATA SOCIAS, José, «La Comisión de Monumentos en las Baleares (1927-1954)», en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Universidad de Granada. Granada, 2000 (en prensa).

PÉREZ MARTÍNEZ, Lorenzo, *Quadrado defensor de los monumentos nacionales de Mallorca*, Palma, s/f.

SALVÁ, Jaime, «Quadrado defensor de los monumentos de Mallorca», en *Mayurqa*, 3-4, 1970, págs. 245-256.

La difícil conciliación de la vida conventual con el espacio urbano: el caso de las Bernardas Recoletas en la Granada Moderna

YOLANDA VICTORIA OLMEDO SÁNCHEZ

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio pretende plantear algunas de las dificultades que debieron de afrontar, para salvaguardar la clausura, las órdenes regulares femeninas en la Granada Moderna. En un momento en el que la urbe queda marcada diariamente por lo sagrado —factor que llega incluso a regir la configuración de su espacio—, la situación de algunos conventos no fue la más idónea para el retiro espiritual, debido a la inadecuada adaptación de sus edificios. A este respecto, y como ejemplo de una realidad bastante generalizada, nos detendremos en el análisis de un caso concreto: las vicisitudes pedecidas por las Bernardas Recoletas a finales del siglo XVII, hasta que definitivamente quedasen establecidas en la Carrera del Darro. En la azarosa historia de las religiosas del Cister, encontramos el reflejo de cómo la vida conventual no siempre estuvo regida por el orden y el silencio, al ser éstos perturbados por el entorno urbanístico circundante.

2. GRANADA: PROTOTIPO DE CIUDAD-CONVENTO

El perfil urbano de la Granada Moderna estuvo subrayado por el predominio de iglesias, capillas, oratorios y ermitas, así como por numerosos monasterios y conventos. Tales edificios venían a ser los pilares sustentadores de la religiosidad de la época; una religiosidad que marcaba el transcurso cotidiano de los habitantes. Cada uno de estos resortes tuvo su propia función en la vida de la ciudad.

Si las iglesias parroquiales regían y demarcaban las distintas colaciones en las que se distribuía la población, la presencia de conventos y monasterios no sólo se hacía notar por el tañido de sus campanas anunciando el rezo. Pese al retraimiento de lo mundano el clero regular ejercía mayor influencia que el secular, siendo sus sedes verdaderos focos de atracción poblacional.

Granada respondía perfectamente al concepto de ciudad-convento por la existencia de gran cantidad de fundaciones regulares, llegando algunas de ellas a impulsar el nacimiento de nuevos barrios. Las circunstancias históricas desencadenadas tras la conquista cristiana, hicieron que en el transcurso del siglo XVI la capital granadina fuese adquiriendo un valor simbólico del cual quedaría muy beneficiada. Ello explica la masiva llegada de órdenes conventuales, iniciándose un proceso que se prolongaría durante la siguiente centuria.

A lo largo del Seiscientos numerosos conventos y monasterios contribuyen al crecimiento de la ciudad. Puede hablarse incluso de la existencia de verdaderas competencias entre unas órdenes y otras, a la hora de conseguir asentamiento en los espacios urbanos más favorables y poblados. Esto era debido a que muchas vivían de las limosnas que recibían de la población, especialmente las comunidades femeninas a quienes les resultaba más difícil mantenerse económicamente. Instalándose algunas en zonas de expansión, otras lo hacen en la antigua medina musulmana. Coincidiendo también con la tónica general de la época, fueron muchos los conventos situados en los arrabales que

intentan trasladarse al casco, agravando el agudo problema de espacio que pesaba sobre aquellas pequeñas pero densas aglomeraciones¹.

Un hecho bastante común en Granada, fue el auspicio prestado por la monarquía y la nobleza tanto al clero secular como al regular. Algunas fundaciones conventuales fueron posibles con aportaciones que permitieron sufragar el alzamiento de sus edificios; otras, mediante la cesión de casas por parte de familias nobiliarias o acaudaladas. En realidad, no había testamento en el siglo XVI que no contuviera una manda, aunque fuera modesta, para la obra de su parroquia o de algún convento, tendencia que perduró hasta el siglo XVII en el que se aprecia una disminución en el ritmo de las construcciones religiosas². Esta actitud, frecuente desde principios del Quinientos, es especialmente significativa en las comunidades femeninas granadinas. Dado el pasado medieval de la ciudad, muchos de los inmuebles donados para conventos son antiguas casas musulmanas o de origen morisco, adquiriendo estos cenobios un singular aspecto. Merecen citarse algunos ejemplos: la casa morisca del monasterio de monjas jerónimas de Santa Paula; el palacio nazarí de la Daralhorra, residencia de la madre de Boabdil en el Albaicín, que quedó incluido en el convento de franciscanas de Santa Isabel la Real; o la casa nazarí del convento de dominicas de Santa Catalina de Zafra, en la Carrera del Darro, próximo al lugar en donde se establecerían finalmente las bernardas recoletas³.

El alojamiento de monjas en casas pertenecientes a la corona o a la nobleza confiere una disposición anárquica a la estructura conventual. A este respecto, no compartimos del todo con Bonet Correa la afirmación de que tal configuración sea propia de los conventos más antiguos, presentando ya los edificios de los siglos XVII y XVIII una planta

más organizada⁴. En nuestra opinión, durante estas centurias la irregularidad espacial seguirá afectando a los conventos femeninos de Granada. Habiendo concluido a mediados del Seiscientos las principales etapas en las que se realizan las fundaciones religiosas, las que se efectúen a partir de entonces son más bien pobres, estableciéndose en lugares menos favorables y contando con edificios menos monumentales⁵.

Algunas órdenes instaladas en principio gracias a este tipo de donaciones, con el tiempo pudieron cambiar de residencia construyendo nuevos edificios; en cambio otras, dotadas de menos bienes, no tuvieron ocasión de acometer tal empresa. Esta circunstancia, afectó más a las comunidades femeninas al serles más difícil sufragar los gastos para su mantenimiento, no estando exentas incluso de verdaderas penurias económicas. Exceptuando algunos conventos de real patronato, reservados para mujeres de alta nobleza, enriquecidos con donaciones y las cuantiosas dotes de las profesantes, la mayoría se caracterizaban por la escasez de recursos, estando limitados a limosnas, dotes y productos de pequeños trabajos manuales, que no eran suficientes para librar a las monjas de la pobreza⁶.

En Granada, fueron muchos los conventos de monjas emplazados en edificios domésticos. Estos habitáculos iban quedando pequeños al aumentar la comunidad, dado el frecuente ingreso de mujeres en clausura durante esta época. Optando en ocasiones por el traslado a casas de mayor tamaño, que no tardaban en presentar los mismos problemas, se trató también de buscar solución con la adquisición de edificios colindantes. De tales ampliaciones resultaban dependencias conventuales

¹ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII* (bibliografía y reseñas por Antonio Luis Cortés Peña), t. II, Granada, Universidad de Granada, 1992, edición facsímil, pág. 77.

² CORTÉS PEÑA, Antonio Luis y VINCENT, Bernard, *Historia de Granada. La época moderna siglos XVI, XVII y XVIII*, t. III, Granada, Editorial Don Quijote, 1986, 1.ª edición, pág. 207.

³ Respecto a este tema y en concreto al último ejemplo citado, resulta de gran interés el estudio de ALMAGRO GORBEA, Antonio y ORIHUELA UZAL, Antonio, *La casa nazarí de Zafra*, Luis Fermín Capitán Vallvey (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1997.

⁴ Cfr. BONET CORREA, Antonio, «Los conventos de monjas en el Barroco andaluz», en *El Barroco en Andalucía* (Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba sobre el Barroco en Andalucía), Manuel PÉREZ DEL ROSAL (dir.) y (ed.), t. I, Córdoba, Universidad de Córdoba-Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1984, pág. 236. Este estudio también está publicado en el t. III de la misma colección, 1986, págs. 37-41.

⁵ Cfr. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*, Granada, Universidad de Granada-Excma. Diputación Provincial de Granada, 1989, págs. 94 y 95.

⁶ GUERRERO LATORRE, Ana Clara, JULIÁ DÍAZ, Santos, TORRES BALLESTEROS, Sagrario, *Historia económica y social moderna y contemporánea de España*, t. I, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, 4.ª edición, pág. 46.

carentes de una distribución ordenada. Si bien las construcciones monjiles se simplificaban al ubicarse en plena ciudad, el espacio interno de las mismas se hacía igualmente irregular y destartado. La principal consecuencia de todo ello era la falta de privacidad y aislamiento, requeridos para la vida contemplativa. Por ello, las visitas efectuadas por los preladados a los conventos eran un buen momento para dejar notar las quejas y hacer patente el descontento ante tales situaciones⁷.

Conventos como el de Jesús y María de capuchinas, del Corpus Christi de agustinas recoletas, de Nuestra Señora de la Encarnación de carmelitas calzadas o el de bernardas recoletas, en el que nos centraremos a continuación, padecieron inconvenientes de este tipo⁸. Por tanto, la armonía y el silencio eran frecuentemente alterados en el marco vital de los cenobios granadinos.

3. DEL CAMPO DE LOS MÁRTIRES A LA CALLE DE LOS GOMÉREZ

El monasterio de San Bernardo tuvo su origen en la zona alta de la Antequeruela, en dos beaterios situados junto al convento de los Mártires de carmelitas descalzos: el de las Madres Potencianas y el de las Melchoras. El primero había sido fundado en 1560 por doña Potenciana de Jesús, habiendo sido dirigido en sus inicios por San Juan de la Cruz bajo la regla del Carmelo; el segundo, que tenía por título San José del Monte, fue fundado por Melchora de los Reyes y Beatriz de la Encarnación. La extinción de este último en 1677, condujo a la fusión de sus restos con el de las Potencianas.

En 1682 doña Mariana de la Torre y Esparza elevaba el beaterio a la orden del Cister. En la trans-

formación del mismo en convento claustral, bajo la regla de San Benito, intervino también doña María de Herrera y Pareja con la donación de sus bienes. Aceptada la fundación por el Arzobispado granadino, se procedió a solicitar a fray Alonso de Santo Tomás, obispo de Málaga, la presencia de religiosas del convento malagueño de Santa Ana, con el fin de organizar la nueva comunidad. De este modo, en 1683 llegaban a Granada tres monjas procedentes de este convento cisterciense: las madres Antonia de San Bernardo, Andrea María de la Encarnación y Claudia Juana de la Asunción, estas dos últimas hijas del escultor Pedro de Mena. Primeramente, fue designada para abadesa la madre Antonia de San Bernardo quien, falleciendo seis meses después, sería sustituida en el cargo por la madre Andrea de la Encarnación⁹.

La comunidad se estableció en la capilla de San Onofre, situada en el tramo izquierdo de la calle de los Gómez, perteneciente a la collación de Santa Ana. Dicha capilla disponía de una modesta portada de piedra, rematada por una hornacina con alto relieve del santo titular, y había sido erigida en 1546 en la casa que perteneciera a don Juan de la Torre y Mendoza, conquistador de Granada y señor de Vélez Benaudalla¹⁰. El edificio formaba

⁷ LORENZO PINAR, Francisco Javier, «Vida conventual femenina en la Zamora del siglo XVIII» en *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen* (II Reunión Científica. Asociación Española de Historia Moderna), León Carlos ÁLVAREZ SANTALÓ y Carmen CREMADES GRINÁN (eds.), vol. II, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pág. 311.

⁸ En 1724 el convento de capuchinas padecía graves inconvenientes por la inadecuada adaptación de sus dependencias. A.C.E.Gr. Leg. 48 (F), núm. 11, capuchinas, año 1724. La falta de aislamiento afectó igualmente a las carmelitas calzadas a mediados del Setecientos. A.C.E.Gr. Leg. 45, núm. 22, carmelitas calzadas, año 1745.

⁹ Para el origen de la fundación y su conversión en convento cisterciense véanse las siguientes fuentes: BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco, *Historia eclesiástica de Granada. Principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada* (prólogo por Ignacio Henares Cuéllar), Granada, Universidad de Granada-Editorial Don Quijote, 1989 (edición facsímil del original de 1638), fs. 263 y 263 vto. HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco, *Anales de Granada. Descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646* (estudio preliminar por Pedro Gan Giménez, índice por Luis Moreno Garzón), t. I, Granada, Universidad de Granada-Excmo. Ayuntamiento de Granada, 1987 (edición facsímil de la edición preparada según el manuscrito original de 1646 por Antonio Marín Ocete en 1934), pág. 251. CHICA BENAVIDES, Antonio de la, *Gacetilla curiosa o semanero granadino noticioso y útil para el bien común, 1764-1765*, Granada, Impredisur, 1992 (edición reproducida), Papel XX, pls. 1 y 2. GÓMEZ GARCÍA, M.^a Carmen, *Mujer y clausura. Conventos cistercienses en la Málaga Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga y Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, 1997, págs. 66 y 67.

¹⁰ GALLEGO BURÍN, Antonio, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad* (edición actualizada y prólogo por Francisco Javier Gallego Roca), Granada, Editorial Comares, 1987, 6.^a Edición, pág. 324. Como señala el autor de esta guía, el relieve de la capilla de San Onofre fue atribuido sin fundamento a Diego de Siloe, tratándose tal vez de una obra de Nicolao de Corte.

parte del conjunto de residencias nobiliarias existentes en esta colación, si bien no era de las más ricas. Este último aspecto lo hacía más válido para la función a la que se destinaba, teniendo en cuenta la preferencia de la orden cisterciense por las construcciones sencillas y desprovistas de ornamentación, acordes con el rigor y la sobriedad que debían presidir la vida de oración.

No obstante, las religiosas permanecerían en este lugar sólo hasta 1694¹¹. La casa era pequeña y carecía del aislamiento necesario para preservar la clausura, siendo éste el factor más preocupante. El convento se encontraba lindando con una de aquellas «bizarras posadas para cavalleros pleiteantes»¹² existentes en la calle de los Gómez. No hoy que olvidar, que esta vía era una de las más concurridas de la ciudad al ubicarse junto a plaza Nueva, sirviendo de conexión entre este ámbito y el recinto militar de la Alhambra.

En septiembre de 1693 Juan de Frías, fiscal general del Arzobispado, daba cuenta de cómo la casa que ocupaban las monjas del Cister en la cuesta de Gómez no se hallaba en las condiciones más idóneas para mantener la clausura¹³. La falta de privacidad del convento afectaba fundamentalmente al patio que servía de lavadero; en él se abrían tres ventanas de la posada, desde las que se divisaban las dependencias monjiles y por las que solían asomarse los huéspedes. Las conversaciones de éstos, salpicadas con frecuencia de palabras licenciosas, rompían la paz y el recogimiento exigidos por la regla de San Benito. La mundanización se había apoderado, por tanto, de este refugio sagrado quebrantando el silencio conventual.

Sin embargo, éste no era el único problema que afectaba a las religiosas. Contra ellas existía además un pleito abierto por Lucas de Herrera y su esposa Mariana Ramírez de Puebla, dueños por aquel entonces de la casa en la que se hallaban establecidas¹⁴. Éstos exigían el inmediato desalojo del inmueble, así como el pago de los alquileres correspondientes al tiempo en que las bernardas lo habían ocupado; pago que sumaba una elevada cantidad. Al parecer, las monjas habían incumplido

una sentencia del Real Consejo de Castilla que, a pedimiento de los dueños, las obligaba a abandonar la casa en el plazo de seis meses. Ante tales circunstancias, fue dictada otra sentencia para que en tan sólo veinte días cumpliesen con la resolución adoptada por la primera.

Con el fin de solventar el conflicto, Juan de Frías solicitaría permiso al arzobispo Martín de Ascargorta para obtener más información sobre la situación en la que se encontraban las religiosas. De este modo, contando con su autorización, presentó el testimonio de varios testigos conocedores de los problemas que afectaban a la comunidad¹⁵:

El dieciséis de septiembre de 1693 prestaba declaración José Vélez, presbítero de la parroquia de San Matías, que como confesor de las bernardas había entrado en varias ocasiones al convento. En sus visitas al mismo, había visto como desde las ventanas de la posada se divisaban las habitaciones y los claustros de las monjas, asomándose por ellas con frecuencia algunas personas. Junto a este inconveniente había otros, como el que presentaban las oficinas del convento. Estas dependencias se encontraban situadas debajo de un cuarto de la posada, existiendo en uno de sus techos un agujero por donde también podía registrarse la clausura. En relación a este asunto, José Vélez había oído quejarse a las religiosas de que con frecuencia se habían asustado por las noches al oír hablar a los huéspedes de la posada, creyendo que las voces procedían del interior del mismo convento. Conociendo además el pleito abierto contra la comunidad, opinaba que ésta debía de mudar su residencia a otro lugar, para evitar los perjuicios que podían derivarse de lo acordado por el Real Consejo.

Al día siguiente presentaba su testimonio Juan de Rueda Alcántara, maestro mayor de las obras de la Alhambra, quien un año antes había accedido a las dependencias de las bernardas en compañía de Francisco Sánchez Salazar, visitador de los conventos de monjas¹⁶. Este testigo pudo re-

¹⁵ *Ídem*. fs. 2-5 vto.

¹⁶ Las únicas personas a las que se les permitía la entrada, además del personal de servicio doméstico, eran los visitadores, los confesores, médicos y oficiales necesarios para las reparaciones, los cuales siempre iban acompañados de la abadesa y de la portera de la escalera quien tocaba una campana anunciando la presencia de extraños. LORENZO PINAR, Francisco Javier, *op. cit.*, pág. 309.

¹¹ A.C.E.Gr. Leg. 41 (F), San Bernardo, núm. 7, año 1694.

¹² HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco, *ob. cit.*, t. I, pág. 28.

¹³ *Doc. cit.*, f. 1.

¹⁴ *Ídem*.

conocer entonces las estancias situadas debajo de los cuartos de la posada, así como las ventanas por las que se registraba la clausura. Este último inconveniente tenían difícil solución. Dada la disposición que presentaban las ventanas, si se cerraban quedarían privadas de luz las habitaciones de la posada. Tampoco resultaba efectivo colocar en las mismas unas tablas, pues los huéspedes optarían por abrir en ellas agujeros y con los temporales la madera terminaría por pudrirse. Por tanto, Juan de Rueda era asimismo partidario de que la comunidad cambiase de residencia, ya que así quedaría también libre de las acusaciones recibidas por los dueños de la casa.

El dieciocho de septiembre declaraba Francisco Blas, racionero de la Catedral, quien igualmente había asistido un año antes con Francisco Sánchez Salazar al convento del Cister, ante las quejas expresadas por la comunidad. Junto a las deficiencias mencionadas por José Vélez y Juan de Rueda, este testigo manifestó la existencia de otros problemas: uno afectaba al corral de las monjas, cercado por los tabiques de las pequeñas casas con las que lindaba el convento por la parte trasera. Estos tabiques presentaban agujeros al haberles sido arrancados numerosos ladrillos; incluso uno de ellos se encontraba totalmente desmoronado, facilitando así el acceso a la clausura. Habiendo subido posteriormente a los corredores altos del edificio, tuvo ocasión de comprobar cómo éstos se divisaban desde las casas contiguas, no pudiendo pasar las religiosas por ellos sin ser vistas. Además, los tejados y desvanes de dichas casas se encontraban tan próximos a los del convento, que posibilitaban la entrada al mismo. Francisco Blas afirmaba también que de no haber sido las bernardas tan observantes de su regla, hubieran prevaricado ante tantas palabras indecentes y papeles arrojados por los huéspedes al convento; papeles que sin ser leídos las monjas habían tirado a la letrina.

Tal y como se desprende de este último testimonio, la falta de aislamiento no había dado lugar a ningún motivo de relajación entre las integrantes de la comunidad. A este respecto, hay recordar que durante esta época los casos de transgresión de las normas impuestas por la clausura estaban motivados, en parte, por el hecho de que muchas mujeres ingresaban no por vocación sino por necesidad, con la intención de conseguir un acomodo social. Por ello, la vida que se llevaba en muchos

conventos no evocaba sino vagamente el recogimiento y la penitencia¹⁷.

4. EN BUSCA DE MEJOR EMPLAZAMIENTO PARA EL RETIRO ESPIRITUAL

Conforme con la información suministrada, el arzobispo ordenaría a Melchor de Aguirre y a Francisco Gutiérrez, maestros mayores de cantería y carpintería de la Catedral, el reconocimiento de las casas que la comunidad poseía junto al convento de los Mártires¹⁸. Tal vez reparándolas y adecentándolas pudiesen utilizarse nuevamente. Al parecer, durante el Arzobispado de Alonso Bernardo de los Ríos, antes de que las monjas pasasen a la cuesta de Gómez, se intentó labrar en este lugar iglesia y dependencias para convento. Se llegó incluso a hacer planta, si bien las obras no se concluyeron al evaluarse en la elevada cantidad de veinte mil ducados. Existía, por tanto, la posibilidad de efectuar la construcción siguiendo dicha planta que se encontraba en disposición de Melchor de Aguirre. No obstante, los gastos se incrementarían considerablemente por diversos motivos:

El cuerpo de la iglesia se encontraba abierto tanto por la fachada como por el frente de la capilla mayor. Por la parte inferior del templo, se precisarían labrar unas estancias para el servicio de la misma y para oficinas; ello encarecería las obras ante la necesidad de colocar unos estribos muy fuertes. Tanto éstos como las habitaciones habrían de servir de entibos a la iglesia, al estar toda la planta situada en la ladera de un cerro. Asimismo, era necesario levantar paredes muy gruesas con cimientos muy profundos, con el fin de asegurar la construcción.

De lo expuesto se deduce que el sitio era bastante accidentado para labrar en él. Ambos maestros opinaban también, que estas casas resultaban pequeñas e incómodas para albergar el convento; además, se hallaban muy deterioradas al haber sido construidas con materiales de escasa calidad. Quedaba así descartado el traslado al Campo de los

¹⁷ DEFORNEAUX, Marcellin, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro* (traducción por Ricardo Cano Gavina), Barcelona, Editorial Arcos Vergara, 1983, 2.ª edición, pág. 108.

¹⁸ Doc. cit., fs. 6 vto.-7 vto.

Mártires, proponiendo Juan de Frías la instalación de las monjas en las casas que éstas poseían en la Carrera del Darro¹⁹. Disponiendo de un oratorio, en ellas habían residido doña Mariana de la Torre y doña María de Herrera años atrás, antes de que la comunidad se acogiera a la regla del Cister²⁰.

El emplazamiento era inmejorable, dado el prestigio del que gozaba este entorno en la Granada Moderna. En las proximidades del Albaicín, barrio que durante el transcurso del Seiscientos fue despoblándose, la Carrera del Darro adquiere en cambio un gran vigor. Abierta junto a la ribera del este río frente al paisaje de la Alhambra, se erige en una de las calles de más renombre de la ciudad. Poblada de casas solariegas, muchas de ellas eran residencias de nobles y funcionarios de la Real Chancillería, ubicada en la cercana plaza Nueva. Asimismo, esta vía servía de acceso al Paseo de los Tristes —espacio destinado al ocio en el extremo septentrional de la ciudad—, así como al conjunto ritual y celebrativo del Sacromonte.

Las casas que a partir de entonces pasarían a ser la nueva sede de las monjas del Cister se encontraban frente a la parroquial de San Pedro y San Pablo. Posiblemente, ante la falta de recursos económicos, las monjas se vieran obligadas a arrendarlas en los últimos años. Así al menos lo creemos, pues en ellas vivía entonces Pedro Diamante, alcalde del crimen y caballero de la orden de Montesa, que por orden del arzobispo habría de desocuparlas inmediatamente²¹.

El once de octubre, Melchor de Aguirre y Francisco Gutiérrez reconocían tales posesiones²². Ambos volvían a coincidir en que éstas resultaban pequeñas para acoger a toda la comunidad. No obstante, existía la posibilidad de ampliarlas con el tiempo, añadiéndoles las casas lindantes por la parte trasera. En principio podían reformarse algunas estancias para disponer la iglesia, conforme a lo siguiente:

Los suelos del cuarto que servía de caballerizas se rebajarían al nivel de la calle. El testero de dicho cuarto se reservaría para colocar el altar ma-

yor, instalando el coro en la habitación inmediata, o bien en el portal de la casa. La sacristía quedaría emplazada a espaldas del altar mayor y la portería dando a la calleja lateral de acceso a San Juan de los Reyes. El resto de las oficinas se dispondrían en el lugar más conveniente, tasándose toda la obra en treinta mil reales.

Las siguientes noticias sobre este asunto nos llevan al veintidós de junio de 1694²³. En esta fecha Rodrigo Marín, canónigo de la Catedral y visitador de conventos de monjas, daba cuenta de la desocupación de la casa por el inquilino y mandaba la ejecución de un segundo reconocimiento, al carecer las monjas de la cantidad necesaria para adaptar el inmueble a la clausura. Al día siguiente, acudían a la Carrera del Darro Melchor de Aguirre y el alarife Juan de la Torre²⁴. Éstos acordaron en disponer la iglesia, el coro y la sacristía para que el convento contase con lo más preciso. Asimismo, con el fin de asegurar el recato, decidieron tapar las ventanas y quitar las rejas, dejando tan sólo la luz que fuere necesaria para los cuartos altos. La ejecución de estas obras costaría seis mil reales. Rodrigo Marín concedería en principio dos mil reales, entregándolos a Juan de Contreras, administrador de las rentas de las monjas. Los cuatro mil reales restantes serían otorgados más adelante.

Concluidas las obras más urgentes, el siete de septiembre Rodrigo Marín informaba que habiendo visitado las casas de la Carrera del Darro, éstas se hallaban en condiciones para ser habitadas por las bernardas²⁵. Dos días después, Martín de Ascargorta aprobaba el traslado de la comunidad a su nuevo domicilio:

«... por el pleito pendiente de pedimento de don Lucas de Herrera y doña Mariana Ramires, su muger, sobre que dichas religiosas desocupen dicha casa y los cortos medios que dichas religiosas tienen para pagarlas y que es de grande utilidad el dejarlas por no poderlas pagar y que en sus casas junto a dicha parrochia de señor San Pedro está ya dispuesta la iglesia, coro, clausura y todo lo demás que por aora se a podido prebenir para la abitación de dichas religiosas y donde estarán con mayor

¹⁹ *Ídem*. fs. 8 y 8 vto.

²⁰ A.C.E.Gr. Leg. 41 (F), San Bernardo, núm. 13, año 1680, f. 3 vto.

²¹ Doc. cit., fs. 8 vto. y 9.

²² *Ídem*. fs. 9 vto.-10 vto.

²³ *Ídem*. fs. 11-12.

²⁴ *Ídem*. fs. 12 vto. y 13.

²⁵ *Ídem*. f. 14.

dezençia y recojimiento..., mandó (el arzobispo) para que se puedan mudar a dichas sus casas y para ello daba y dió comisión a dicho su visitador para que con asistencia de el Prouisor y Vicario General de este Arzobispado y de los demás ministros de la audiencia de Su Señoría Yllustrísima que sean necesarios, mude dichas relijiosas a las dichas casas suyas disponiendo se lleben en los coches que bastaren, cerradas las cortinas a la ora que sea más acomodada y de menos rexistro de los vezinos de esta ciudad, mañana diez del corriente, y estando en sus casas les ponga la clausura que deuen guardar y cierran las puertas, dejándolo todo en la forma más conbeniente al serbiço de Dios...»²⁶.

Tal y como expresa este testimonio, el pletio que pesaba sobre las bernardas recoletas había quedado pendiente. Siendo ésta la última referencia que sobre este asunto volvemos a encontrar en el documento consultado, suponemos que el arzobispo debió intervenir en el conflicto con la intención de proteger a la comunidad. La última sentencia dictada por el Real Consejo de Castilla, por la cual las monjas del Cister debían abandonar en veinte días la casa de la cuesta de Gómez, probablemente no se aplicó al decidirse su traslado a otro emplazamiento. La fuente documental no alude más a este tema, por lo que desconocemos cuál fue la resolución adoptada para el pago de los alquileres que las bernardas debían a Lucas de Herrera y Mariana Ramírez, dueños del referido inmueble. Pensamos que el Arzobispado asumiría igualmente dicha deuda, ante las carencias económicas de las religiosas.

5. LAS BERNARDAS EN LA CARRERA DEL DARRO

Consagrando el templo conventual a San Ildefonso, las monjas del Cister quedarían ya consolidadas en este emplazamiento, razón por la cual en 1695 regresaban al monasterio malagueño de Santa Ana, las religiosas que doce años antes se trasladasen a Granada para efectuar la fundación²⁷. A partir de entonces, las bernardas recoletas habrían de convivir, e incluso competir, con los conventos de clausura existentes en este entorno: Las dominicas de Santa Catalina de Zafra, que desde principios del siglo XVI venían ocupando un lugar privilegiado frente a San Pedro y San Pablo; el convento de la Concepción de terciarias franciscanas, muy próximo al anterior; o el ya desaparecido convento de la Victoria de mínimos franciscanos, que estuvo situado junto al Paseo de los Tristes.

Respecto al edificio conventual, construido con gran sobriedad conforme al espíritu cisterciense, no sería concluido hasta principios del siglo XIX, quedando en el mismo escasos restos anteriores a esta fecha. La construcción corrió a cargo de Juan Puchol, maestro mayor de las obras del Arzobispado, culminando José Contreras la iglesia²⁸.

²⁶ *Ídem*, f. 14 vto.

²⁷ GÓMEZ GARCÍA, M.^a Carmen, *op. cit.*, págs. 66 y 67. Esta autora recoge en su estudio dicha escritura, con fecha de 3 de septiembre de 1695, conservada en el Archivo Histórico Provincial de Málaga.

²⁸ GALLEGU BURÍN, Antonio, *ob. cit.*, pág. 352. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada* (prólogo por José Manuel Gómez-Moreno Calera) t. I, Granada, Universidad de Granada-Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 1994, (2.^a edición facsímil del original, Imprenta Indalencio Ventura, 1892), pág. 426.

El retrato político en México en la primera mitad del siglo XIX

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA

El proyecto de la presente tesis doctoral se enmarca dentro de un proyecto I+D: «La construcción de la imagen del héroe en España y México: 1808-1847», financiado por el Ministerio de Cultura y Ciencia y la Generalitat Valenciana, cuyos investigadores principales son el doctor en Historia Manuel Chust Calero y el doctor en Historia del Arte Víctor Mínguez Cornellés, ambos profesores titulares de la Universitat Jaume I de Castellón. El proyecto de tesis sobre «El retrato político en México en la primera mitad del siglo XIX» cuenta también con el apoyo institucional, en este caso en forma de una Beca de Formación de Profesorado Universitario concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia. Se trata de un proyecto interdisciplinar que pretende analizar el retrato público y privado de carácter político en México bajo los últimos años del virreinato, el imperio de Iturbide y la nueva república, bajo enfoques metodológicos propios de las disciplinas de la Historia Contemporánea y la Historia del Arte. Quiero destacar así mismo que esta tesis ofrece una clara continuidad con la que fue mi tesis de licenciatura, centrada en el análisis del retrato político virreinal en México, que ha sido defendida este año en la Universitat Jaume I.

Durante la primera mitad del siglo XIX se produce en Nueva España un proceso de independencia que dará lugar a la creación del Estado Nacional mexicano. Trescientos años de gobierno español sobre el territorio mexicano llegarán a su fin, como consecuencia de una serie de acontecimientos ocurridos tanto en el territorio mexicano como

fuera de él que cambiarán radicalmente la sociedad del Antiguo Régimen. La Revolución Francesa y la Independencia de las colonias inglesas de Norteamérica crearán una nueva sociedad y un nuevo individuo que servirán de modelo a los próceres de la independencia mexicana.

Surgirá la idea de la independencia mexicana del gobierno español de aquellos primeros ilustrados mexicanos, como fray Julián Garcés que sostuvo por primera vez la igualdad intelectual y espiritual de los indios. Todo este proceso estuvo fuertemente influenciado por los acontecimientos que ocurrían en la península, que fueron los desencadenantes del descontento. Pero la independencia mexicana no fue posible sin la confrontación bélica entre el ejército realista, organizado y más numeroso, y el ejército de los insurgentes, caótico y con fluctuaciones. De entre este ejército surgirán una serie de jefes militares, algunos de ellos sin formación militar, como el cura Hidalgo, que sin embargo ostentará luego el grado de generalísimo y se hará representar con toda la simbología que rodea a esta alta designación. Otros nombres destacarán notablemente en el proceso de la independencia mexicana y en el devenir histórico posterior de esta primera mitad del siglo XIX: Allende, Aldama, Morelos e Iturbide. Éste último llegó incluso a adoptar el protocolo establecido para la dignidad imperial.

Éstos héroes y protagonistas de la independencia mexicana reflejarán su imagen y tratarán de exaltar en sus retratos las virtudes que la nueva sociedad reclama: el heroísmo, el patriotismo, los valores de la Ilustración. Las artes plásticas: pintura,

escultura, grabado, litografía, serán el soporte de estos retratos, pero también la poesía nos ofrecerá en odas dedicadas la imagen del héroe.

El proyecto de tesis comienza con una introducción que nos dará las claves para conocer el proceso histórico de la independencia de México y su posterior desarrollo hasta el final de la primera mitad del siglo XIX. Todo este proceso lo ponemos en relación y lo comparamos con el devenir histórico español del mismo período, con el que está inevitablemente conectado, así como con el europeo y americano. Se destacará en este análisis la figura de aquellos intelectuales, militares, políticos, revolucionarios o simplemente líderes populares que tomaron parte en la independencia.

Al igual que nos introducimos en la historia mexicana de la primera mitad del siglo XIX, también abordamos las corrientes artísticas que se desarrollan en el mencionado período. Así mismo estudiamos las influencias de otras corrientes artísticas en el arte mexicano, como las que provienen de Europa y en concreto de España, para ver en qué medida dejan su influencia en el arte mexicano. Prestamos también atención a aquellos artistas viajeros que se trasladarán a México, como Juan Federico Waldeck, Frederick Catherwood, Daniel Thomas Egerton, Juan Mauricio Rugendas, Carlos Nebel. Estudiamos igualmente a los principales artistas de la época, como Ximeno y Planes, Manuel Tolsá, Pedro Patiño Ixtolinque, Rodríguez Alconedo, F. Eduardo Tresguerras, Plegrín Clavé, Monroy, Salomón Pina, Juan Cordero, Hermenegildo Bustos... poniendo especial énfasis en aquellos que más cultivaron la retratística.

Se analiza también el papel de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, fundada a finales del siglo XVIII, y que sirvió de vía de penetración de las corrientes artísticas europeas y españolas, ya que muchos artistas españoles fueron allí para dirigirla y enseñar. No podemos obviar tampoco la introducción de nuevas técnicas artísticas, como fueron la litografía, introducida en México por el artista viajero Claudio Linati de Prevost, y la fotografía, que tantas consecuencias tendrá en el género retratístico.

Otro de los capítulos de la investigación está centrado en el análisis del retrato en general, y del retrato político y la representación del poder en particular a lo largo de la historia. Posteriormente se centrará este análisis del retrato político, en aquel

que se realizará en el período de investigación, es decir, el retrato en la primera mitad del siglo XIX. Un retrato, que será la imagen física, pero también psicológica de la nueva burguesía y de aquellas figuras dignas de persistir históricamente por su heroísmo y su capacidad de atraer a las masas. Un momento histórico en el que existe un afán individual de protagonismo, de egocentrismo y de permanencia tras la muerte con el desarrollo de la mentalidad romántica. Las personalidades se retrataban en actitudes nobles y altivas, como modelo a seguir. Así, la retratística empezó a ofrecernos imágenes de generales de los ejércitos victoriosos y a políticos como directores de la sociedad, que simbolizaban la imagen del héroe.

Por ello nos encontramos en un momento en que el retrato, tanto pictórico como escultórico, cobra importancia. Analizamos las características y los elementos del retrato político: el personaje, la vestimenta, la pose, la gestualidad, el mobiliario, los elementos iconográficos, los cortinajes y los fondos. Se comparan estas características y elementos con aquellos que aparecían en el retrato político de la época anterior, es decir, del Antiguo Régimen, protagonizado en su mayoría por las series de retratos de virreyes novohispanos. Con ello se pretende ver en qué medida se toman elementos del retrato de la época anterior o en qué tratan de diferenciarse con el fin de plasmar a una nueva sociedad, unos nuevos valores, una nueva ideología.

Se aborda la posible evolución del retrato político, es decir, si los retratados cambian el modo de ser representados al tiempo que evoluciona el proceso histórico que se está produciendo en esta primera mitad de siglo tan cambiante, y cómo los acontecimientos históricos que suceden influyen en dicho género pictórico. Pero también cómo evoluciona la representación de un mismo personaje en su evolución vital, tanto su ascensión política, militar o social, como a la inversa.

Los personajes en los que se centra el análisis serán todos aquellos relevantes en la mencionada época, desde el rey, la reina, los héroes, los militares, los políticos, los legisladores, los intelectuales, los burgueses, y qué modelos seguían al representarse: modelos clásicos, indígenas, románticos, así como la simbología que utilizan para comunicarnos algo sobre su personalidad, su vida, sus logros, heroicidades... Retratos que se recopilarán en un catálogo final, y que se localizarán en diferentes fuentes

y materiales gráficos y documentales: prensa, pintura, escultura, grabado, dibujo y litografías.

La metodología, como se ha visto, se caracteriza por la interdisciplinariedad, ya que el tema se abordará desde la historia de la cultura, pues se tratarán de situar estos retratos dentro de su contex-

to histórico y social, y se analizará su papel en la sociedad como modelo a seguir por los ciudadanos, necesitados de nuevos personajes en quien verse reflejados y aglutinados, dadas las diferencias sociales, económicas y etnográficas de la sociedad mexicana del siglo XIX.

Recursos para la investigación en la era de la cibernética: presentación de un glosario onomántico hipertextual sobre conceptos y términos de la teoría y crítica artística

NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA

El objetivo de esta comunicación es la presentación de un proyecto de investigación en el campo de las artes visuales, cuyo fin último es la construcción de un glosario onomántico hipertextual de carácter cibernético sobre conceptos y términos de la teoría y crítica artística. Son dos los factores que explican dicho proyecto: por una parte, la necesidad, múltiples veces manifestada, de centrar la atención sobre los problemas terminológicos y conceptuales que actualmente tiene planteados nuestro propio campo de especialidad, consecuencia de una terminología semánticamente muy densa y de unas categorías cognoscitivas que son objeto frecuente de reinterpretaciones y redefiniciones. Por otra parte, la indispensable puesta al día de los recursos que propician el desarrollo epistemológico de las disciplinas nos exige la oportuna adecuación y aprovechamiento de las posibilidades inherentes a una poderosa herramienta de comunicación e interrelación como es el mundo internáutico; no hacerlo, sería cerrar los ojos al futuro. Creemos que el tipo de glosario propuesto puede constituirse en un instrumento capaz de aunar y dar respuesta a ambas necesidades.

Asimismo, este tipo de glosario hay que entenderlo como una de las aplicaciones del modelo de análisis terminológico-conceptual que también proponemos como necesario para el efectivo desenvolvimiento de la disciplina, sobre todo en su vertiente teórica y crítica.

Una primera versión de dicho glosario, cuya finalidad es la de funcionar a modo de ejemplo metodológico, se encuentra ya situada en la Red

(<http://www2.hawaii.edu/~fredr/glosario.htm>), y es el producto de las investigaciones llevadas a cabo conjuntamente con el profesor F. W. Riggs (<http://www2.hawaii.edu/~fredr/welcome.htm>), en la Universidad de Hawaii (USA), quien ha sido el promotor de la metodología onomántica en la que éste se fundamenta.

1. ¿QUÉ ES UN GLOSARIO ONOMÁNTICO HIPERTEXTUAL? BREVE DESCRIPCIÓN

Lo que distingue a este tipo de glosario de los productos lexicográficos o terminográficos que actualmente podemos encontrar en el mercado —tanto bibliográfico, informático como cibernético— es la perspectiva desde la que está construido: la onomántica, y su condición hipertextual, característica esta última que lo liga de manera inherente a los recursos de la Web.

1a. *El paradigma onomántico*¹. El paradigma

¹ Sobre las características de este paradigma y la construcción de glosarios onománticos, véase: RIGGS, F. W., «COCTA-Glossaries: the ana-semantic perspective», en RIGGS, F. W. (ed.), *The CONTA Conference: Proceedings of the Conference on Conceptual and Terminological Analysis in the Social Sciences*, Frankfurt, Indeks Verlag, 1982, págs. 234-276; RIGGS, F. W. (ed.), *Ethnicity. INTERCOCTA Glossary. Concepts and Terms Used in Ethnicity Research*. Pilot Edition. Paris, International Social Science Council, Committee on Conceptual and Terminological Analysis. International Conceptual Encyclopedia for the Social Sciences, 1985; RIGGS, F. W., *The INTERCOCTA*

onomántico fue ideado y desarrollado por F. W. Riggs para solventar los problemas terminológicos y conceptuales propios y específicos de las disciplinas sociales y humanísticas, una vez comprobada la inadecuación de los métodos aplicados por la Terminología «clásica»², los cuales, si bien son efectivos para las ciencias y las técnicas propiamente dichas, resultan inviables en otros dominios del conocimiento. En líneas generales, se trata de una metodología onomasiológica en la que el foco de atención lo constituyen las ideas y conceptos presentes en el discurso, centrándose en su análisis y

en la búsqueda y enumeración de los términos que son susceptibles de representarlos³.

De acuerdo con esta orientación, los objetivos de un glosario onomántico son:

— desde el punto de vista conceptual: la identificación de los conceptos e ideas que van apareciendo a lo largo del proceso de investigación artística; su descripción adecuada, determinando características propias y específicas; y el establecimiento de sus límites, atribuyéndoles un lugar dentro de una estructura conceptual construida al efecto;

— desde el punto de vista terminológico: la enumeración de los términos utilizados por los especialistas para su designación; y, en el caso de que éstos resulten demasiado equívocos debido a sus diversos significados, la proposición de otras unidades terminológicas que puedan ser utilizadas con menor ambigüedad en contexto.

Ahora bien, con esta proposición de términos, la onomántica no busca fines prescriptivos, sino que se define, precisamente —y en oposición a lo que ha sido la tendencia general de la Terminología «clásica»—, por su carácter descriptivo. Asumiendo que la riqueza expresiva es una cualidad propia de los discursos sociales y humanísticos, y aceptando la libertad del especialista para elegir las unidades léxicas que considere más convenientes, los términos propuestos en el glosario tienen que entenderse únicamente como sugerencias que en los casos de ambigüedad contextual pueden resultar de gran utilidad.

Asimismo, y según se desprende de lo dicho, otra de las peculiaridades del paradigma onomántico lo constituye su carácter prospectivo. Además de centrar su atención en los términos y conceptos ya establecidos, la onomántica, además, parte de las nuevas ideas que surgen en la investigación disciplinar, las cuales, precisamente por su novedad, suelen ser inestables desde el punto de vista terminológico. Así, un glosario onomántico se orienta hacia el futuro, contribuyendo a la definición y elucidación de la estructura epistemológica; facilitando la introducción y definición de

Manual. Towards an International Encyclopaedia of Social Science Terms. Paris, UNESCO, 1988; RIGGS, F. W., «Terminology and Lexicography: Their Complementarity», *International Journal of Lexicography*, vol. 2:2, 1989, págs. 89-110; RIGGS, F. W. and MÄLKIA, M., *INTERCOCTA Nomenclator for Ethnicity Research*, Version 1.00 (1992-08-31), Hyplus/HyperRez based Hypertext system to be used in PC-machines, distribuido por ftp.ut.fi, directory/pub/cocta; RIGGS, F. W., «Social Science Terminology: Basic Problems and Proposed Solutions», en K. SONEVELD (ed.), *Terminology Applications in Interdisciplinary Communication*, Amsterdam, John Benjamins, 1993, págs. 195-220; RIGGS, F. W., MALKIA, M. and BUDIN, G., «Descriptive Terminology: the INTERCOCTA approach», en WRIGHT, E. and BUDIN, G. (eds.), *Handbook of Terminology*, Amsterdam, John Benjamins, 1995, págs. 184-197; RIGGS, F. W., *Onomantics and Terminology. Part I: Their Contributions to Knowledge Organization*, 1997, disponible en <http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat2a.htm>; RIGGS, F. W., *Onomantics and Terminology. Part II: The Core Concepts*, 1997, disponible en <http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat7a.htm>; RIGGS, F. W., *IPSA/COCTA: Past and Future. Committee on Conceptual and Terminological Analysis of the International Political Science Association*, 1998, <http://www2.hawaii.edu/~fredr/cocta.htm>; RIGGS, F. W., *Ethnic Nationalism and Other Projects. The Complementarity of Semantics and Onomantics. Cocta Panel at International Sociology Association Congress*, 1998, disponible en <http://www2.hawaii.edu/~fredr/projects.htm>; RIGGS, F. W., *Onomantics and Terminology. Part III: Formats, Terms, Neologisms and Pleonasm*, 1999, disponible en <http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat7d.htm>; RIGGS, F. W., *Conceptual and Terminological Problems: The COCTA Experience*, 1999, disponible en <http://www2.hawaii.edu/~fredr/autobio4.htm#34>.

² Nos referimos, específicamente, a la teoría de la Terminología desarrollada por la Escuela de Viena bajo los principios de E. Wüster durante la década de los setenta y ochenta. Una aproximación a dicha posición teórica puede encontrarse en RODRÍGUEZ ORTEGA, N., «La formulación teórica de la Terminología (VGTT): una visión reduccionista y la dificultad de un espacio de relación», en *Lingüística y Terminología aplicada al estudio y conocimiento de la Historia del Arte: proyecto de un tesoro de términos y conceptos artísticos (aproximación teórica y metodológica)*. Memoria de licenciatura inédita. Málaga, Universidad de Málaga, julio de 1998, vol. I, págs. 161-184.

³ Riggs (*Onomantics and Terminology. Part I...*, art. cit.) ha definido este paradigma como la rama de la onomasiología —metodología semántica que parte de los conceptos o significados para encontrar los términos o palabras que los realizan en el discurso— encargada del estudio de los conceptos generales, paralela a la onomástica, responsable de los nombres propios.

los nuevos conceptos que van apareciendo progresivamente en la disciplina; ayudando a los especialistas a encontrar el término más adecuado para designar aquello que tienen en mente; y proponiendo términos y expresiones que favorezcan la clarificación y el entendimiento del discurso. Todo ello, sin renunciar a la libertad expresiva ni a la riqueza terminológica propia de cada campo.

Más adelante veremos cómo se resuelven estos objetivos en la estructura y construcción del glosario propiamente dicho.

1b. *La condición hipertextual.* El hipertexto es un lenguaje que permite la navegación textual dentro del mismo documento o a través de una variedad de ellos mediante los llamados hiperenlaces o hipervínculos, zonas sensibles, marcadas y reconocidas por el programa⁴. Todo navegante habitual de Internet es capaz de identificar un hipervínculo en cualquier figura o símbolo que en su pantalla aparezca de color azul. El hipervínculo nos permite saltar directamente y de manera inmediata a cualquier parte del documento o de otros presentes en la Red que contengan información relacionada con el elemento marcado. Así pues, y además de todo lo mencionado con anterioridad, el uso de los hipervínculos nos permite, junto a la obtención inmediata de la información requerida, mantener conectados todos los elementos relevantes para la explicación del concepto y la clarificación de su terminología asociada⁵.

2. LOS OBJETOS DEL GLOSARIO ONOMÁNTICO HIPERTEXTUAL: LOS «SHELTER CONCEPTS» Y LOS MACROCONCEPTOS

Un glosario onomántico hipertextual puede focalizar sobre cualquier tipo de concepto o sobre

un conjunto de ellos, siempre y cuando responda a las características previamente descritas. Sin embargo, éste en concreto tiene por objeto un tipo de categoría nocional que necesita de una explicación previa.

Aunque desarrolladas independientemente, la noción de *shelter concept* de F. W. Riggs y la de macroconcepto, establecida por mí misma⁶, muestran una convergencia de pensamiento y pueden ser tenidas como nociones paralelas. Su objetivo es el mismo: explicar y adecuarse al funcionamiento y naturaleza de los conceptos propios de las disciplinas sociales y humanísticas.

Shelter concept y macroconcepto se definen como categorías nomenclacionales amplias, difusas en sus límites, pero que cuentan con un núcleo de características claras y precisas, y que integran una potencialidad de conceptos particulares, fruto de las diferentes redefiniciones y reinterpretaciones — diacrónicas y sincrónicas, individuales, culturales o ideológicas — operadas sobre dicha categoría cognoscitiva por los diversos autores, marcos teóricos o escuelas de pensamiento.

Así definidos, responden plenamente a la naturaleza de los conceptos sociales y humanísticos; en la mayoría de los casos, auténticos «nudos» o «aglomerados» conceptuales en los que concurren las sucesivas y diversas recategorizaciones que se van dando a lo largo del proceso de teorización. Tómense como ejemplo los conceptos de dibujo, imitación, idea, manera, etc.

Los conceptos particulares incluidos en el *shelter concept* o macroconcepto se encuentran relacionados entre sí, solapándose. Esta relación de solapamiento constituye uno de los factores principales que distingue a las categorías mencionadas de los conceptos genéricos que encabezan las relaciones lógico-jerárquicas de género-especie, que son las que solemos encontrar en los tesauros al uso. Las especies contienen todas las características de su genérico, que es, asimismo, un concepto bien definido en sus límites, estableciéndose una rela-

⁴ GARCÍA GUTIÉRREZ, A., *Principios de lenguaje epistemográfico: la representación del conocimiento sobre Patrimonio Histórico Andaluz*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1998, pág. 90.

⁵ La condición hipertextual liga este glosario de manera sustancial al soporte informático y, sobre todo, al mundo cibernético, y es precisamente para su consulta *on-line* como éste ha sido concebido. La naturaleza cibernética, no obstante, no excluye la posibilidad de una edición impresa periódica, la cual sería actualizada regularmente en función de los cambios que se fueran operando en la Red.

⁶ Véase RIGGS, F. W., *Shelter concepts: a necessary bridge*. A paper prepared for presentation at a COCTA-sponsored panel of the International Sociological Association, Montreal, Canada, July 27-31, 1998, disponible en <http://www2.hawaii.edu/~fredr/shelt.htm> y RODRÍGUEZ ORTEGA, N., *ob. cit.*, vol. II, págs. 66-69.

ción de subordinación (fig. 1); las unidades conceptuales que integran un macroconcepto presentan zonas de interferencias en las que sólo algunas de sus características convergen (fig. 2).

Así, las diversas formas de definir la imitación que encontramos en los escritos de Zuccaro, Alberti, Leonardo o Carducho tienen que ser entendidas, pues, no como especies o tipos de imitación, sino como diferentes formas de concebirla, conformando todas ellas una categoría más amplia.

Ahora bien, mientras que el *shelter concept* y el macroconcepto son, según hemos definido más arriba, categorías nocionales difusas y de límites borrosos —precisamente por su gran extensión semántica—, los conceptos particulares agrupados bajo ellas deben ser precisos y claros, puesto que sólo así podrán ser operativos y útiles en el campo de especialidad. Y éste es uno de los objetivos del glosario onomántico: identificar dichos conceptos, delimitarlos y definirlos con precisión⁷.

Todos los conceptos particulares que conforman un *shelter concept* o macroconcepto son designados por un mismo término, el *shelter term* —en la terminología de F. Riggs— o lo que yo he llamado macrotérmino⁸. Éste, obviamente, cuando se considera aislado y abstraído de cualquier contexto, resulta altamente ambiguo y confuso; no obstante, una vez contextualizado en el marco de un discurso específico, el macrotérmino puede ser utilizado sin temor de confusión, siempre y cuando dicho contexto nos diga claramente a qué concepto se está refiriendo. Sin embargo, no siempre los contextos funcionan como mecanismos desambiguadores; en esos casos, como ya indicamos, sería necesario el uso de un término más preciso que expresara sin posibilidades de ambigüedad la idea que el autor del texto lleva en mente. El glosario

onomántico también tiene por objeto solventar esta necesidad mediante la ya mencionada proposición de términos —sometidos, por supuesto, a discusión y debate—, que en casos de ambigüedad contextual podrían ser utilizados por el especialista en sustitución del macrotérmino o *shelter term*. En los casos en los que no existan problemas de ambigüedad o confusión, éstos resultarán suficientes. De esta manera, no se renuncia al uso de este tipo de términos, que son los que constituyen en su mayor parte el vocabulario propio y específico de las disciplinas sociales y humanísticas; únicamente se opta por discriminar en qué casos pueden ser utilizados, contando, asimismo, con la posibilidad de recurrir a otros más precisos cuando el especialista lo considere necesario.

3. PARTES, INFORMACIÓN Y FUNCIONAMIENTO DEL GLOSARIO

3a. Macroglosario y microglosarios

Macroglosario y microglosario constituyen los dos niveles fundamentales que configuran el glosario onomántico tal y cómo éste ha sido concebido: una estructura compleja —el macroglosario— conformada por la integración de diversas construcciones particulares —microglosarios— interrelacionadas entre sí, las cuales, a su vez, se encuentran organizadas en diferentes categorías conceptuales y niveles clasificatorios.

El macroglosario, por tanto, no se desarrolla sobre ningún concepto o grupo de conceptos en concreto, sino que está constituido por el conjunto de interrelaciones que son susceptibles de establecerse entre las distintas categorías y unidades conceptuales que conforman los microglosarios. Sólo cuando naveguemos a través de éstos haciendo uso de los hiperenlaces, nos estaremos moviendo en el nivel del macroglosario. Por su parte, los microglosarios son los que se centran sobre algún macroconcepto problemático del campo de las artes y su terminología asociada.

Como se puede ver, la página principal del glosario onomántico (fig. 3) ha sido concebida a modo de portal de entrada a los distintos microglosarios, pudiendo desde aquí elegir el usuario cuál de ellos consultar.

⁷ Asimismo, deberíamos realizar una distinción entre el *shelter concept* o macroconcepto y la polisemia. La polisemia está constituida por los diferentes significados asociados a un mismo término. Así, el término dibujo es polisémico porque puede ser utilizado con diversos sentidos: como producto artístico, como fase del proceso pictórico, como principio intelectual-teórico, como disciplina artística en sí misma, como delineación o silueta, etc., pero cada una de estas acepciones son conceptos bien determinados e independientes unos de otros, sin que existan superposiciones de sentido entre ellos, como ocurre, por ejemplo, con los conceptos de dibujo en cuanto principio intelectual formulados por Zuccaro, Doni, Vasari, Cennini, etc.

⁸ RODRÍGUEZ ORTEGA, N., *ob. cit.*, vol. II, págs. 69-72.

3B. LOS MICROGLOSARIOS

3b-1. *Partes, contenido y funcionamiento*.—Un glosario onomántico debe constar de las siguientes partes, interrelacionadas entre sí mediante enlaces hipertextuales:

a) *Explanation* / Introducción: introducción explicativa del glosario onomántico hipertextual. Exposición de motivos, metodología, objetos, partes, información disponible, funcionamiento, objetivos, etc.;

b) *Records* / Cuerpo de los registros: conjunto de registros en los que se agrupa la información conceptual y terminológica referida a un determinado concepto identificado en la literatura artística;

c) *Index* / Índice: índice alfabético de todos los términos incluidos en el glosario, seguidos, a su vez, de uno o más códigos alfanuméricos que nos sitúan, mediante un enlace hipertextual, en los registros en los que dichos términos han sido localizados como designadores de conceptos;

d) *Bibliography* / Fuentes bibliográficas y textuales: constituye el corpus documental propiamente dicho. Consiste en el conjunto de referencias bibliográficas con sus correspondientes fragmentos textuales en los que han sido detectados los conceptos y términos incluidos en el glosario. Los términos aparecen en estos fragmentos marcados como hipervínculos, por lo que, a partir de ellos, se puede acceder directamente a los registros en los que han sido utilizados. Si un mismo término en un fragmento se encuentra seguido de una serie de enlaces hipertextuales, es indicativo de que dicho término aparece en más de un registro del glosario y de que, por tanto, se emplea en el discurso artístico para designar más de un concepto. Asimismo, tras cada una de las citas, se han enumerado los diferentes códigos, también marcados como hiperenlaces, correspondientes a los conceptos que han sido identificados en dicho fragmento. Así pues, desde éstos, es posible acceder a los registros en los que las respectivas citas se han empleado como fuente de conceptos.

Esta hipervinculación es reversible, ya que, si consultamos los registros, desde los contextos que en ellos aparecen es posible acceder a las «Fuentes bibliográficas y textuales», y, así, comprobar en qué otros casos —terminológicos o conceptuales— han sido utilizadas.

e) *Classification* / Estructura conceptual: estructura conceptual construida al efecto en la que los

conceptos aparecen clasificados en categorías y subcategorías. Tanto las categorías como los conceptos se encuentran precedidos por un código de referencia que refleja su posición en dicha estructura. Ésta se configura a partir de diversos niveles jerárquicos y temáticos que se van desplegando consecutivamente ante el usuario en la pantalla del ordenador.

El primer nivel lo representa la macroestructura general (fig. 4), es decir, el conjunto de macrocategorías que conforman la estructura conceptual propiamente dicha. A partir de aquí, y haciendo click en los códigos correspondientes situados a la izquierda de cada una de ellas, se puede ir descendiendo gradualmente por las distintas categorías y subcategorías que constituyen la jerarquía hasta llegar al nivel de los conceptos propiamente dichos, agrupados bajo ellas.

El sistema de clasificación también nos permite otra opción: en vez de ir descendiendo gradualmente por los distintos niveles, podemos visualizar de una vez por todas la jerarquía completa (fig. 5) haciendo click sobre un asterisco situado junto al código. Esta visualización gráfica comporta la ventaja de facilitar su comprensión inmediata y global.

Los conceptos se encuentran simbolizados en el sistema mediante un término representativo. Puesto que son enlaces hipervinculares, a partir de ellos podemos acceder directamente al registro respectivo, en el que se encuentra la información conceptual y terminológica pertinente.

Por lo que concierne a la construcción de la estructura, debemos realizar una aclaración en relación con la noción de «reinterpretación», asociada, a su vez, a la categoría ya descrita de macroconcepto. Puesto que lo que se analizan en este glosario son conceptos que se solapan dentro de una unidad cognoscitiva más amplia —el macroconcepto o *shelter concept*—, éstos no pueden ser clasificados en una relación jerárquica de género-especie, ya que no son especies o tipos que contengan todas las características de una categoría mayor, como ya indicamos, sino reinterpretaciones o redefiniciones de ella, integradas, pues, por algunas características, pero por otras no. Estas reinterpretaciones o conceptos redefinidos se visualizan en la estructura porque van seguidos del nombre entre corchetes del teórico o marco de pensamiento que realizó dicha formulación. Así, a continuación de «imitación mecánica» se encuentra «imitación

mecánica [Carducho]» (fig. 5), que no es un tipo de «imitación mecánica», sino la concepción del teórico español de lo que en nuestro glosario hemos llamado como tal.

De esta manera, la estructura del glosario onomántico propuesto combina la agrupación conceptual en macrocategorías y categorías temáticas; la clasificación tradicional en relaciones de género-especie entre y dentro de dichas categorías; y las reinterpretaciones o conceptos redefinidos de unidades nocionales más amplias.

La estructura se completa con una microestructura horizontal constituida por el conjunto de relaciones de carácter asociativo —convenientemente clasificadas— que ligan entre sí a los conceptos pertenecientes a diferentes categorías.

Por último, factor fundamental en la estructura es la presencia del código de referencia, debido al carácter expresivo con el que ha sido concebido. Se trata de un código alfanumérico en el que las letras mayúsculas hacen referencia a las macrocategorías; los números a las categorías y subcategorías; las letras minúsculas a los conceptos; y los números romanos en minúscula a las redefiniciones o reinterpretaciones. De este modo, el código correspondiente a «imitación mecánica [Carducho]» es [AC-01.02.03/ab/i].

3b-2. *Estructura, contenido y elementos de los registros.*—El registro es la estructura en la que se agrupa la información conceptual y lingüístico-terminológica referida a un determinado concepto identificado en la literatura artística (fig. 6). La orientación de los registros es, por tanto, conceptual, ya que su objetivo es la definición y descripción de conceptos, no de términos o unidades lexicales⁹.

El registro viene encabezado por un término de entrada, coincidente con el que ha sido utilizado en la estructura general, y el cual funciona a modo de etiqueta o símbolo representativo del concepto en cuestión. Este término de entrada no debe ser considerado, en absoluto, como un término preferente o autorizado para la designación del concepto, como suele ocurrir en los vocabularios contro-

lados al uso, sino que, únicamente, ha sido seleccionado para su representación en el registro. El especialista, de acuerdo con los principios que rigen la onomántica, es libre para utilizar ése u otro cualquiera de los compilados a continuación.

Por lo que respecta a la información conceptual, ésta viene constituida por los siguientes aspectos:

a) el *code* / código localiza al concepto en la estructura general. Puesto que se trata de un hipervínculo, a partir de él podemos acceder directamente a dicha posición;

b) *definition* / definición: descripción conceptual en la que se precisan las características específicas del concepto. Ya que en dicha definición participan otras unidades conceptuales presentes en el glosario —los llamados conceptos vinculados¹⁰—, se ha considerado conveniente facilitar su acceso mediante hiperenlaces. De esta forma, el especialista puede completar la información sobre el concepto de un modo mucho más efectivo. Al mismo tiempo, esta red de hiperenlaces así elaborada mantiene a todas las definiciones que constituyen el glosario interconectadas entre sí;

c) *explanation* / explicación: explicación o aclaración de aquellas cuestiones relativas al concepto que se consideren pertinentes para clarificar su alcance semántico; contextos de uso; evolución diacrónica anterior o posterior, etc.;

d) *conceptual contexts* / contextos conceptuales (CC): fragmentos textuales en los que ha sido identificado dicho concepto, independientemente de que en éstos exista un término preciso para su designación. En este tipo de contextos, lo único que se ha tenido en cuenta ha sido la presencia de la «idea» en sí. A su vez, como ya indicamos, las referencias bibliográficas nos conducen mediante hipervínculos al documento «Fuentes bibliográficas y textuales», en el que podemos localizar el fragmento bajo la fuente respectiva de la que ha sido tomada, junto con los otros usos terminológicos y conceptuales que se le han dado en el glosario;

e) *structure* / estructura conceptual: asimismo, en el registro, hemos reservado un apartado para la información relativa a la estructura considerada pertinente para la descripción y explicación de la

⁹ Estos registros han sido generados con un programa informático de nueva generación llamado Onto Term, cuyo creador es Antonio Moreno Ortiz, profesor de la Universidad de Málaga. Para más información, véase <http://www.ontoterm.com>.

¹⁰ Lo que en la onomántica de Riggs se llama *entailed terms*. Véase bibliografía en la nota 1. Por conceptos vinculados entendemos aquellos conceptos que forman parte de la definición de otros conceptos.

unidad conceptual en cuestión. En ella se indica su concepto genérico, o los varios de ellos, si se trata de una unidad situada en diversas posiciones dentro de la estructura; los conceptos específicos que dependen jerárquicamente de ella; y un conjunto de conceptos relacionados. Estos conceptos relacionados se encuentran, a su vez, agrupados según el tipo de relaciones que, en función de las características específicas de los conceptos compilados, han sido establecidas para la construcción del glosario. Como se puede observar, todos ellos son hipervínculos que permiten el acceso directo a su posición en la estructura.

Por lo que respecta a la información terminológica, ésta viene dada por un grupo de términos susceptibles de ser utilizados para la designación del concepto. Estos términos se agrupan en dos categorías:

a) los términos equívocos¹¹ [TE] son términos utilizados por los especialistas para la designación del concepto, pero que pueden resultar ambiguos en contexto debido a sus diversos significados dentro del mismo campo de especialidad o área de investigación;

b) los términos sugeridos¹² [TS] son términos que, debido a su precisión de significado, han sido propuestos para ser utilizados en la designación del concepto cuando el contexto resulte demasiado ambiguo. Estos términos pueden existir ya en el vocabulario artístico establecido o, en su defecto, pueden ser creados expresamente por el especialista.

En el caso de que los términos ya existan en la literatura artística, éstos van acompañados del consiguiente contexto terminológico o fragmento textual en el que han sido identificados. A su vez, si se trata de términos equívocos, se indican sus otros usos designativos compilados en el glosario, con la

posibilidad de acceder a los registros correspondientes mediante saltos hipertextuales.

4. FEEDBACK Y NETWORK

El glosario onomántico hipertextual que proponemos se funda en la idea de una colaboración interactiva entre la comunidad de especialistas que constituye nuestra disciplina. De manera que éste deberá ir creciendo progresivamente a partir de las contribuciones enviadas por todos aquellos interesados en los problemas terminológicos y conceptuales que afectan al campo de las artes visuales.

Para ello, se han desarrollado unos formularios que podrán ser utilizados, no sólo para la proposición de nuevos conceptos y términos, sino también para realizar toda serie de comentarios e indicaciones que los especialistas consideren oportuno. Se trata, pues, de un glosario abierto y en crecimiento constante, en el que las periódicas actualizaciones evitarán cualquier tipo de desfase.

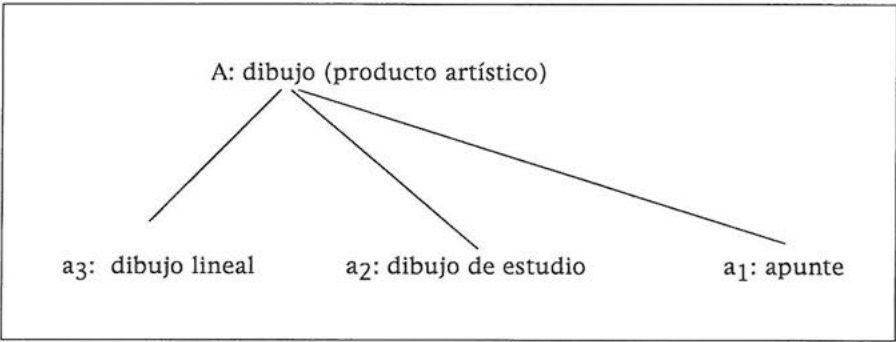
Como se puede observar (fig. 4), en la estructura conceptual se han dejado una serie de huecos, precisamente para resaltar dicho carácter abierto e inconcluso. Estos huecos deberán ser completados en la medida en que nuevas categorías y conceptos sean introducidos.

Asimismo, todos aquellos interesados en los problemas terminológico-conceptuales cuentan con la posibilidad de elaborar sus propios glosarios onománticos sobre los macroconceptos que consideren convenientes o tengan una especial relevancia para sus propios ámbitos de estudio. Una vez contruidos, éstos podrán ser incorporados al macroglosario general.

Para concluir, diremos, que la propuesta de este glosario onomántico no pretende quedarse en la mera anécdota de una herramienta de investigación, sino que se fundamenta sobre un plan de más amplio alcance que tiene por fin configurar un ámbito de estudio bien establecido en nuestra disciplina, cuyo objeto principal sean las cuestiones conceptuales y terminológicas. Así, pues, con esta perspectiva de futuro, cerramos la presente comunicación.

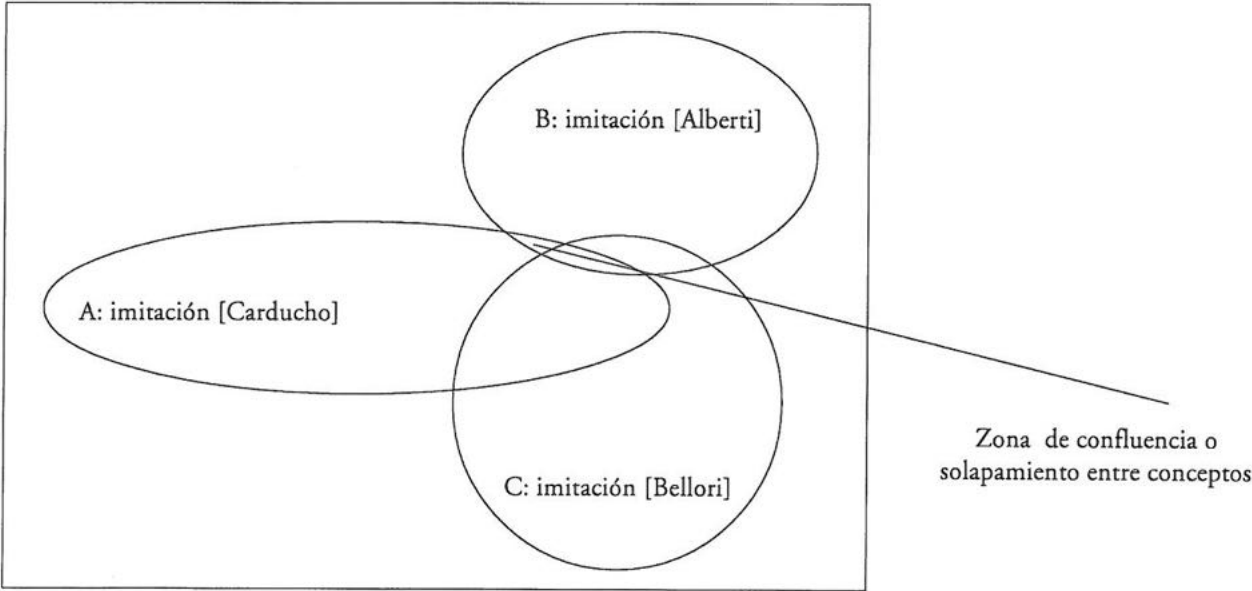
¹¹ *Equivocal terms*, en la terminología de Riggs. Véase bibliografía en la nota 1.

¹² *Suggested terms*, en la terminología de Riggs. Véase bibliografía en la nota 1.



1.—Relación de género-especie entre conceptos.

MACROCONCEPTO: IMITACIÓN



2.—Macroconcepto y relación de solapamiento entre conceptos.

Jump to [end](#) for link to related documents

ONOMANTIC HYPERTEXTUAL GLOSSARIES

Introduction and Explantion

Glossaries

- [Imatation](#)
- [Postmodern](#)

Created by [Nuria Rodríguez Ortega](#)

See linked pages: [EXPALNATION](#) || [INDEX](#) || [BIBLIOGRAPHY](#) || [CLASSIFICATION](#) || [RECORDS](#)

Return to TOP of this page or click here for Home Page links of Fred Riggs:

[GLOBALIZATION](#)||[CONCEPTS](#)||[COCTA](#)||[ONOMA](#)||[AUTOBIO](#)||[SITES](#)||[CONCEPTS:TERMINOLOGY](#)||[SEARCHES](#)

Updated 19 June 2000

3.—Portal de entrada del glosario onomántico hipertextual.

Jump to [end](#) for link to related documents

ESTRUCTURA CONCEPTUAL

Estructura epistimológicas de la imitación (pictórica) en el contexto de la Edad Moderna

Distinciones conceptuales de la imitación en cuanto *shelter-concept* o macroconcepto

[A](*) **Conceptualizaciones de la imitación y formas de imitación.** Diferentes formas de entender y describir el concepto de la imitación pictórica, así como variadas manifestaciones en la actividad artística.

Conceptos de áreas relacionadas

C. Ámbitos de aplicación de la imitación. Nos referimos a los distintos ámbitos en los que la imitación como concepto fenómeno concreto ha sido objeto de estudios, análisis o aplicación.

F. Factores y propiedades utilizadas en la definición de la imitación. Asimismo, conceptos vinculados, es decir, distintos aspectos que han sido definidos como inherentes y específicos del fenómeno de la imitación en sus diferentes conceptualizaciones.

H. Conceptos relacionados.

K. Perspectivas y paradigmas de pensamiento. Marcos teóricos, escuelas de pensamiento, tradiciones intelectuales y formas de teorizar sobre la imitación. Ej.: teorías evolutivas, visión negativa o positiva, tendencia aristotélico-tomista, neoplatonismo, etc.

N. Estructura espacio-temporal. Conceptos que suministran el contexto temporal y espacial para entender y ubicar el fenómeno de la imitación.

Created by [Nuria Rodríguez Ortega](#)

See linked pages: [EXPALNATION](#) || [INDEX](#) || [BIBLIOGRAPHY](#) || [CLASSIFICATION](#) ||
[RECORDS](#) || [GLOSPAGE](#) || [HOME PAGE](#)

Return to TOP of this page or click here for Home Page links of Fred Riggs:

[GLOBALIZATION](#) || [CONCEPTS](#) || [COCTA](#) || [ONOMA](#) || [AUTOBIO SITES](#) ||
[CONCEPTS;TERMINOLOGY](#) || [SEARCHES](#)

Updated 19 June 2000

Jump to [end](#) for link to related documents

ESTRUCTURA CONCEPTUAL: ACTIVIDADES IMITATIVAS

Distinciones conceptuales de la imitación en cuanto *shelter-concept* o macroconcepto

A. Conceptualizaciones de la imitación y formas de imitación

- [AC-01] Actividades imitativas
 - o .00] Actividades imitativas no específicamente pictóricas
 - _ /a] Imitación cognoscitiva general
 - o .01] Actividades imitativas no representativas
 - / a] Imitación de (seguir) la manera
 - / b] Imitación de la Naturaleza (agente)
 - o .02] Actividades imitativas representativas
 - / Imitación representativa
 - .02.01] Imitación según el objeto de representación
 - /a] Imitación representativa de la naturaleza
 - /aa] Imitación de las cosas naturales
 - /ab] Imitación de artefactos
 - /b] Imitación de cosas imaginadas
 - .02.02] Imitación representativa según el objeto (directo o indirecto) de la mimesis (aquello que se toma por modelo)
 - /a] Imitación de la naturaleza
 - /aa] Imitación empírico-sensorial
 - /ab] Imitación ideaísta
 - /ac] Imitación empírico-ideaísta
 - /b] Imitación del mundo artificiado (dibujos, pinturas, esculturas)
 - .02.03] Imitación representativa según la relación con la realidad exterior
 - /a] Imitación literal
 - /aa] Imitación (copia)
 - /ab] Imitación mecánica
 - /ab/i] Imitación mecánica [Carducho]
 - /ac] Imitación literal de la naturaleza
 - /aca] Imitación literal fenomológica
 - /acaa] Imitación naturalista
 - /acaaa] Imitación naturalista trecentista
 - /acaab] Imitación naturalista quattrocentista
 - /acaac] Imitación naturalista seiscientista
 - /acb] Imitación correcta
 - /acba] Imitación materialista correcta

5.—Visualización gráfica de la clasificación de actividades imitativas, con sus correspondientes categorías y subcategorías.

IMITACIÓN DE LA NATURALEZA (AGENTE) AXIOMÁTICO-ASERTIVA

code: [\[AA-01.01.01/a\]](#)
definition: afirmación axiomática de que el arte de la Pintura sigue el orden de su obra a la misma [Naturaleza \(agente\)](#), sobre todo en lo que respecta a su componente de racionalidad y a su causalidad teológica. esta característica se define y entiende como inherente al propio arte de la Pintura, estableciéndose, así, como uno de los axiomas fundamentales sobre los que se construye la teoría pictórica. *(es)*
explanation: es el concepto de imitación que establece la relación dual entre la pintura en cuanto arte o facultad y la [Naturaleza \(agente\)](#), por una parte —entendida como natura naturans— y, por otra, con Dios, en su función de agente creador. De esta manera, la Pintura es concebida como principio activo «artificial» o «artístico», al igual que la Naturaleza y Dios son principios activos «naturales» y «universales». Ahora bien, aunque el concepto deriva de Zuccaro, sin embargo, mientras que el teórico italiano tan sólo establece un paralelismo equivalente entre los dos modos de proceder, la teorización posterior pudo interpretar dicho paralelismo en términos de una imitación real y efectiva, sobre todo en lo que se refiere a la actividad propiamente dicha del artífice (v. [imitación de la Naturaleza \(agente\)](#) e [imitación de la Naturaleza \(agente\) axiomático-directiva](#)). De ahí que propongamos un concepto más amplio, dentro del cual considerar las diferentes interpretaciones —equivalencia, imitación efectiva, semejanza metafórica, etc.— desarrolladas por la teoría artística. *(es)*
C.C.: “Advirtamos por lo demás, que esta afirmación sobre el comportamiento de la naturaleza se hace imprescindible para explicar el sentido que, a partir de Zuccaro, tiene la definición de arte como imitación de la naturaleza: esa imitación será posible en cuanto que el arte procede de manera idéntica que la naturaleza en la producción de cosas artificiales! ([Calvo Serraller. Diálogos \(1979\). p. 180. n. 506](#)). *(es)*
C.C.: “Porque pienso yo que quien atentamente quisiere considerar, juzgará haber sido el principio de aquesta arte la misma naturaleza, y el exemplar o modelo la bellísima fábrica del mundo, y el maestro aquella primera luz infundida por gracia singular en nuestro entendimiento (...) Teniendo a la naturaleza por guía, por maestro el entendimiento, por exemplo el hermoso modelo del mundo, hayan sacado a la luz esta nobilísima arte y de pequeño principio conducido a la perfección” ([Pacheco. Arte \(1649\). pp. 91–92](#)). *(es)*
C.C.: “Y para que con más evidencia y fuera se eche de ver el fin maravilloso de la pintura en imitar a la naturaleza que da ser a todas las cosas, será bien, con la debida reverencia, poner aquí esta semejanza, y decir: Que así como Dios...” ([Pacheco. Arte \(1649\). p. 135](#)). *(es)*

Conceptual Structures	
ISA	Axiomas asertivos
RELATIONS	CR: imitación de la Naturaleza (agente) axiomático-directiva Imitación de la Naturaleza (agente) CV: Naturaleza (agente) INTERPRET: imitación de la Naturaleza agente axiomático-asertiva [Baccaro] PERSPECTIVA: filosofía aristotélico-tomista

Spanish	
[TS] imitación de la Naturaleza (agente) axiomático-asertiva	
[TS] imitación de la Naturaleza agente (axioma-asertivo)	
[TE] imitar / imitación de la naturaleza	<p>Context: “Advirtamos, por lo demás, que esta afirmación sobre el comportamiento de la naturaleza se hace imprescindible para explicar el sentido que, a partir de Zuccaro, tiene la definición de arte como imitación de la naturaleza: esa imitación será posible en cuanto que el arte procede de manera idéntica que la naturaleza en la producción de cosas artificiales” (Calvo Serraller. Diálogos (1979). p. 180. n. 506). <i>(es)</i> Otros usos designativos: imitación representativa de la naturaleza imitación literal de la naturaleza imitación naturalista imitación de la Naturaleza agente axiomático-asertiva [Zuccaro] imitación representativa de la naturaleza axiomática-asertiva imitación de la naturaleza (agente) axiomática-directiva</p>
[TE] imitación de la Naturaleza (agente)	<p>Note: el uso de este término también es equivoco en l a medida en que podemos estar haciendo referencia a la actividad imitativa que lleva a cabo el propio artífice al tomar a la Naturaleza (agente) como modelo en su manera de obrar. <i>(es)</i> Otros usos designativos: imitación de Naturaleza (agente)</p>

Alfonso Giraldo Bergaz

CARMEN RODRÍGUEZ RICO

La figura de Alfonso Giraldo Bergaz (1744-1812) continúa todavía hoy en la sombra sin motivo aparente ya que consideramos esencial su estudio para entender el tránsito entre la escultura barroca y neoclásica española. Esta razón y el hecho de ser autor de un gran número de obras tanto de carácter público como privado, nos ha llevado a un estudio profundo y sistemático de este escultor murciano, si bien activo en la corte, en forma de tesis doctoral y dirigida por el profesor José Manuel Cruz Valdovinos en la Universidad Complutense de Madrid.

El punto de partida fue el examen de toda la bibliografía que aunque es extensa en cuanto a número de libros, pues es cita obligada en los manuales que tratan del arte español, proporciona pocas noticias y la mayoría de las veces repetidas. Las publicaciones locales han sido ocasionalmente fuente de información sobre obras concretas. A continuación, citaremos algunos de los libros que consideramos esenciales para un primer acercamiento a la figura de Bergaz y en los que se aportan datos biográficos como lugar y fecha de nacimiento y muerte (Murcia 1744-Madrid 1812), ingreso (1757) y carrera profesional en la Academia, entrada en la Real Fábrica de porcelana del Retiro en donde permaneció diez años, y algunas de sus obras más conocidas:

— Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-84. (Edic. consultada, 1975). Pedro de MADRAZO, *Don Alfonso Bergaz. Reparación de un injusto agravio*. «La Ilustración española y america-

na». XXVI (15 de julio de 1894). Enrique SERRANO FATIGATI, *Escultura madrileña desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*. «B.S.E.E.» XVIII (1910), 143-148.

Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *El escultor Vergaz*. «A.E.A.A.». (1928), 244-245.

Enrique PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1950. (C.S.I.C.). Enrique PARDO CANALÍS, *Escultura neoclásica española*. Madrid, 1958. (C.S.I.C.). Antonio BLANCO y Manuel LLORENTE, *Catálogo de la escultura del museo del Prado*. Madrid, 1981. (Museo del Prado). Francisco PORTELA SANDOVAL, *Escultura madrileña en la época de Carlos III*. Ciclo de conferencias: El Madrid de Carlos III. «I.E.M.». (C.S.I.C.). Madrid, 1989.

Además de los importantes cargos desempeñados por Bergaz en la Academia, que más tarde serán comentados, ocupó otros señalados como son: académico de mérito de la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de Valladolid, socio de mérito de la Real Sociedad Económica Matritense, escultor del Príncipe de la Paz, y del Ayuntamiento de Madrid. De ello, nos dan noticia entre otros los citados Ossorio y Bernard y Sánchez Cantón entre otros. Las obras generales de Pérez Reyes en la Historia del Arte Hispánico de editorial Alhambra, de Morales y Marín en el volumen XXVII de Summa Artis se limitan a repetir lo ya publicado. Entre las obras más conocidas y a las que nos hemos referido anteriormente consideramos oportuno citar las fuentes encargadas por el Ayuntamiento de Madrid: para la de Apolo realizó los mascarones

de *Medusa* y *Circe*, además de concluir la, ya que a quien le había sido encargada, Manuel Álvarez, falleció sin terminarla; y el *Tritón* y la *Nereida* de la estatua de la Alcachofa del madrileño parque del Retiro. También participó junto a Roberto Michel y Francisco Gutiérrez en la ejecución de las cuatro fuentes enclavadas entre el Museo del Prado y el Jardín Botánico, y realizó un *Oso* y un *Dragón*, surtidores de agua, bajo diseño de Juan de Villanueva para la fuente de la Cibeles. Sobre la ejecución de estas obras nos informan principalmente Ossorio y Bernard, Martínez Carbajo y García Gutiérrez en *Fuentes de Madrid* y María del Sol Díaz y Díaz en su artículo publicado en la revista «Villa de Madrid» titulado: *Noticias sobre algunas fuentes monumentales de Madrid del siglo XVIII*.

Muchos y variados fueron los encargos recibidos para iglesias, tanto de Madrid como para fuera de la Corte. Aunque la mayoría de estas obras no aparecen citadas por los diversos autores y por ello hemos debido seguir nosotros la pista de su existencia, sí aparece alguna referencia en Calabuig Revert y García Barriuso que con sus respectivos libros *El Real templo de San Francisco el Grande* de 1919 y *San Francisco el Grande de Madrid. Aportación documental para su historia*, de 1975 que hacen mención de los *Ángeles* de la cúpula y ventanas de San Francisco el Grande de Madrid esculpidos por Bergaz hacia 1781-1783.

En 1783, y a propuesta de Ventura Rodríguez, el Consejo de Castilla le mandó a Rentería, para hacer una gran obra en estuco: un *grupo de la Asunción* adornado con ángeles, para el nicho principal, en el remate, otro de la *Santísima Trinidad* y sobre los macizos de las columnas unos *ángeles* de tamaño colosal. También unos *grupos de niños* en las sobrepuestas de la sacristía. Aparte de estas obras, realizó vaciados en bronce: *cuatro ángeles* y *cuatro medallas: Cena del Señor, Bautismo de Cristo, Confirmación y Buen Pastor*, obras que solamente alguno de los citados autores, tal es el caso de Sánchez Cantón, en su artículo, refiere, aún siendo obra de especial relevancia entre los encargos que el escultor recibió y llevó a cabo. Diversas estatuas que ya hoy no existen y que son *San Ignacio de Loyola* de tamaño natural, *San José de Calasanz* y *Nuestra Señora de las Escuelas Pías* fueron realizadas por nuestro escultor para la nueva iglesia del colegio de las Escuelas Pías en la calle

Mesón de Paredes de Madrid en 1789-91. Aunque sobre su paradero actual nada hemos podido averiguar, sí en cambio sobre el *escudo* de las Escuelas Pías sostenido por dos ángeles mancebos en actitud elegante y atrevida que milagrosamente se conserva sobre el arco toral a la entrada de la iglesia. Estas obras aparecen citadas por Luis Mínguez en *Descripción sencilla del nuevo templo de San Fernando* de 1791, José Ferrándiz en *El templo de San Fernando y su olvidado tesoro artístico* de 1926 y por Elías Tormo, en *Las iglesias del antiguo Madrid*. De las esculturas Ferrándiz nos dice quiénes fueron los comitentes: Petronila de Alcántara Pimentel, duquesa de Medinaceli, para *San José de Calasanz*, Luis Fernández, duque de Medinaceli que costeó la figura de *Nuestra Señora de las Escuelas Pías* y María Ignacia Álvarez de Toledo, marquesa de Astorga, para *San Ignacio de Loyola*. A propósito del *San José* el citado autor además comenta: «Es acaso la mejor estatua conocida aquí de este santo, los jesuitas mismos no han logrado poseer una que la iguale» y de *Nuestra Señora de las Escuelas Pías* «Matrona espléndida, notable el plegado de sus ropas, bellísimos la actitud y el escorzo». Los otros autores comentados, de las figuras nada aportan, limitándose sólo a citarlas.

En 1805 realizó Bergaz para la capilla de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo los *dos ángeles* y el *escudo* con las armas reales sostenido por éstos, y que se encuentra sobre el retablo mayor, y además las esculturas de *San Pedro* y *San Pablo*, todo en madera pintada e imitando mármol. De estas obras da escueta noticia el *Inventario artístico de Toledo II. La catedral primada II* y también Ossorio y Bernard.

Ha resultado principal y muy fructífero para nuestro estudio la investigación en numerosos archivos. Entre ellos destacamos los madrileños de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del Ayuntamiento de Madrid, General del Palacio Real, Histórico Nacional, así como diversos archivos provinciales como es el Archivo Municipal de Burgos. En la actualidad, hemos iniciado la búsqueda en el Archivo de Protocolos de Madrid en el que esperamos obtener tanto éxito como en los anteriormente citados porque han sido muchísimos los documentos encontrados referentes al escultor. La investigación en la Academia ha sido esencial para un mayor acercamiento a Bergaz pues además de revisar y reafirmar los pocos datos bio-

gráficos aportados por la bibliografía, ha permitido ahondar en ésta de forma continuada y detallada pues su labor en ella se sigue paso a paso en las actas, libros de cuentas y otra documentación que liga de manera profesional al escultor con la Academia. En este archivo hemos encontrado entre otros datos, fecha de su ingreso (1757) quién fue su director de estudios (Felipe de Castro) concursos a los que se presentó, y medallas obtenidas en 1763 y 1766 (de oro de segunda clase por el relieve de *Leocadia ante Daciano, la manda azotar* en el primero y de plata de primera clase en el segundo) honores alcanzados: académico de mérito en 1774 para lo que presentó un relieve cuyo título era *Alegoría de la protección que concede el Rey a las Artes*, teniente director de Escultura en 1783 que obtuvo por oposición a Pedro Michel y Juan Adán, director de Escultura en 1797, tras la muerte de Manuel Álvarez. El cargo de director general llegaría en 1807, honor que consiguió por 28 votos frente a los 7 obtenidos por Pedro Michel, que también se presentó, y fue desempeñado hasta su muerte el 19 de noviembre de 1812. Bergaz también desempeñó el cargo de profesor en la Academia y por ello, junto otros profesores y directores debía expresar su dictamen cuando la Academia así lo requiriera. Así en 1792 por ejemplo, Bergaz que tuvo que expresar su parecer sobre el método de los estudios académicos, emitió un informe que declamaba contra las ayudas de costa mensuales atribuyéndoles los efectos de «envidia, interés, poca aplicación, falta de respeto a los directores, desenvoltura y presunción». Y observaba fallos tanto en la sala de Principios como en la de Cabezas, Yeso y la del Natural. Bergaz también recibió encargos de obras efímeras con ocasión de la muerte de Carlos III y posterior exaltación al trono de su hijo Carlos IV. Sobre esta última se conservan toda una serie de noticias sobre lo que realizó Bergaz y el dinero recibido por ello.

La investigación en el archivo del Ayuntamiento fue también muy útil, aunque larga, pues nos permitió seguir de cerca todos los encargos que en cuanto a fuentes se refiere, no solamente supimos que Bergaz realizó las máscaras de *Medusa* y *Circe* para la fuente de las Cuatro estaciones, el *Tritón* y la *Nereida* para la fuente de la Alcachofa, el par de *tritones* de las cuatro fuentes del Salón del Prado de San Jerónimo, el *Oso* y el *Dragón* en la fuente de la Cibeles, o su intervención y finalización en

la escultura de Apolo tras la muerte de Manuel Álvarez, sino también otras cuestiones también cruciales, como recibos de pagos, emplazamientos, fechas, vía por la que se hace el encargo y autor de los diseños.

La investigación en el Archivo General de Palacio fue importante pues allí encontramos, no el expediente personal de Bergaz pero sí el nombramiento honorífico de escultor de Cámara de Carlos IV en 24 de julio de 1795. Además, encontramos en este Archivo toda la documentación referente al túmulo para la celebración de las reales exequias de Carlos III en el Monasterio de la Encarnación de Madrid. Si bien el Rey falleció el 14 de diciembre de 1788, el capelardente hubo de estar preparado para el 11 de marzo de 1789, fecha en que comenzaron las vísperas de las Honras generales en el convento de la Encarnación de Madrid. En cuanto a la participación de Bergaz en el túmulo nos consta por la cuenta que con fecha de 24 de marzo de 1789 presentó el propio Bergaz y en donde se expresa claramente su contribución al capelardente con cuatro estatuas que representaban las virtudes cardinales: *Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza* que ejecutó por orden de Manuel Martín Rodríguez, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que costaban 13.000 reales. La documentación del Archivo Municipal de Burgos también fue consultada por nosotros para averiguar datos sobre la estatua de Carlos III que Bergaz realizó para esta villa en 1783 y en donde figura que Antonio Tomé la donó con destino a ser colocada en la plaza Mayor.

En la actualidad, hemos iniciado la búsqueda en el Archivo de Protocolos de Madrid en el que esperamos obtener tanto éxito como en los anteriormente citados.

Al mismo tiempo que desarrollamos la labor investigadora en archivos hemos procurado buscar y estudiar las obras que aparecían citadas en la bibliografía y las que hemos ido descubriendo a lo largo de nuestro trabajo. Así no sólo hemos recorrido iglesias y museos madrileños sino que también hemos realizado viajes a distintas poblaciones de la Península donde hemos analizado y fotografiado importantes obras exentas de carácter religioso o profano y también tallas y relieves en retablos. A modo de ejemplo citaremos: *Carlos III* (Burgos), *San Prudencio* (Armentia), *Santo Domingo de Guzmán* y *San Pedro de Alcántara* (Burgo de Osma),

Inmaculada Concepción (Lagrán), *retablo mayor de la Colegiata* (Peñaranda de Duero), *tabernáculos para las Catedrales* (Salamanca y Jaén). En cuanto a Madrid habría que puntualizar que la búsqueda no fue tan gratificante como en un primer momento pudiera esperarse, ya que contábamos con gran cantidad de noticias sobre obras realizadas por Bergaz en Madrid, y sin embargo, a la hora de su rastreo, comprobamos que ya no se conservan. Bien por que el convento o la iglesia para los que se hicieron las obras ya no existen, y por lo tanto la pista de las obras se pierde, o bien como consecuencia de la guerra civil, las obras fueron quemadas o desaparecieron. Tal es el caso de las ya citadas *San Ignacio de Loyola*, *San José de Calasanz* ó *Nuestra Señora de las Escuelas Pías* para la iglesia colegio de las Escuelas Pías de Mesón de Paredes en que todo el colegio está en ruinas, el *Sepulcro del marqués de Perales* realizado en mármol que se encontraba en la Iglesia de San Andrés pero que hoy ya no existe o se encuentra en paradero desconocido y que se explica porque la iglesia fue incendiada en 1936. Y así muchas otras obras más. Más fructífera y muchísimo más feliz ha sido nuestra búsqueda fuera de la Corte donde hemos encontrado numerosísimas obras. Entre ellas hemos seleccionado el *Relieve* del retablo mayor de la Colegiata de Peñaranda de Duero y el busto de *San Prudencio Obispo* para Armentia (Álava).

En dicho *Relieve* que Bergaz realizó para la Colegiata, de 18 pies de alto (algo más de 5 m.) figura la Virgen llevada de la mano por santa Ana, con varios ángeles en torno a ellos. El relieve fue encargado por el conde de Miranda, y se conserva «in situ»; es de madera pintada de blanco y forma parte principal del retablo neoclásico, también en madera proyectado en 1785 por Manuel Martín Rodríguez. Dato, este último, que aporta Salvador Andrés Ordax en su libro *Por tierras de Burgos*. El relieve, realizado por Bergaz es citado por Madrazo y también por José Luis Melendreras en su artículo *Dos escultores murcianos en la Corte: Alfonso Giraldo Bergaz y Ramón Barba Garrido*, quien dice equivocadamente, ya que hemos comprobado recientemente su realización en madera pintada de blanco, que fue realizado en estuco. En este relieve las figuras de bulto redondo y rostros idealizados, parece que escapan del marco por lo arriesgado de los escorzos, captan nuestra atención por su ingenuidad y gracia.

La siguiente obra a la que nos referiremos es el busto en mármol de *San Prudencio obispo*, figura que aparece mencionada en el *Memorial de 1816* encontrado en la Academia, anónimo y realizado póstumamente, en donde se recogen la mayoría de las obras realizadas por Bergaz. Se cita también en *Nosotros los Vascos. Arte IV. Del Neoclasicismo a las tendencias modernas del Arte*. El busto fue realizado para la Casa-palacio llamada de San Prudencio, en Armentia, a tres kilómetros de Vitoria. La «casa del santo», así denominada por la escultura, fue residencia de los Díaz de Espada y pertenece a su mayorazgo. Su aspecto actual fue consecuencia del afán de reforma del prelado alavés don Juan José Díaz Espada Fernández de Landa, obispo de La Habana (1756-1828), oriundo de Arróyabe (Álava), quien desde Cuba encargó por medio de Aróstegui el embellecimiento de la fachada en 1805, dato que aparece citado en el catálogo de Tabar Anitua: *Barroco importado en Álava y diócesis de Vitoria-Gasteiz. Escultura y pintura*, sin más precisión. El arquitecto Justo Antonio de Olaguibel (1752-1818) trazó los planos dentro del más puro estilo neoclásico.

El busto de *San Prudencio*, con mitra, se encuentra en el interior de una hornacina circular, en el centro del cuerpo alto de la fachada, y muestra un rostro perfecto, que evoca los bustos de la antigüedad romana, logrado gracias a delicados trazos al modo del nuevo gusto impulsado por la Academia. Es la figura realizada por Bergaz más neoclásica que conocemos, como resulta lógico al haber sido realizada en la citada fecha de 1805.

Como puede observarse, la obra de Bergaz se encuentra muy repartida y dispersa, teniendo noticias incluso de su trabajo para las Indias.

Es nuestro propósito continuar la comprobación de la existencia de las obras que sabemos realizadas por él así como la labor de investigación documental. Cuando la demos por concluida iniciaremos la redacción de la tesis que contendrá distintos capítulos acerca de datos biográficos, relativos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el Ayuntamiento de Madrid, tipología, materiales, modos de trabajo, aspectos formales y de estilo, clientela, precios y otros que pudieran ser oportunos. Además se incluirá un catálogo razonado de todas sus obras existentes o sólo documentadas y un amplio apéndice documental.

El arte gótico en Ciudad Real y su provincia. Arquitectura

ROCÍO RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Tradicionalmente el Arte de Ciudad Real y su provincia ha sido contemplado de manera aislada, recogiendo crónicas pasadas y estudios sumarios de escasa difusión y relativa trascendencia, alentado en los últimos tiempos con análisis monográficos que observaban zonas geográficas concretas.

Bajo el título *El arte gótico de Ciudad Real y su provincia. Arquitectura* se pretende completar el panorama artístico bajomedieval mencionado, distinguiendo Ciudad Real capital del resto de la provincia sin olvidar la prolongación en el tiempo de sus construcciones, mantenimiento y tardanza de la asimilación de corrientes artísticas novedosas y un tanto alejadas de su órbita.

El estudio en cuestión aparece centrado en los edificios civiles y religiosos, teniendo muy presente la destrucción y remodelación continua de los mismos, ayudando así a completar la vida de éstos en cuanto a su configuración paulatina a lo largo del tiempo. Para todo ello ha resultado necesario obtener una visión lo más precisa posible, del contexto en el que surgieron, determinado por factores de suma importancia: reconquista, repoblación, Órdenes Militares, etc. En este sentido, el reparto territorial establecido para la provincia en el que confluyeron distintas instituciones, lleva consigo la lectura y recopilación bibliográfica en torno a éstas con el propósito de comprender su funcionamiento, objetivos y estructura. Sin duda alguna, la consulta de fuentes originales permite completar y matizar determinados aspectos, haciéndose imprescindible en muchos casos. Igualmente ha sido necesario incidir en el sistema económico estableci-

do —encomiendas primero y partidos después— así como en la configuración social, costumbres y religiosidad del momento. El estudio de historias locales junto con relatos, crónicas y descripciones de viajeros han contribuido en algunos aspectos a establecer una cierta idea de la situación vivida en época bajomedieval en los lugares de referencia.

Por otra parte, es importante destacar la labor arqueológica realizada hasta ahora en relación con las construcciones civiles del período que nos ocupa y que tienden a englobar las mismas en análisis generales, dedicando artículos o pequeñas monografías —de escasa difusión por otro lado— a alguno de ellos¹.

Con todo, la ordenación y elaboración de este trabajo se articula necesariamente en tres apartados correspondientes al marco histórico, fundamental para entender el contexto en el que se desarrolla el siguiente: *el arte gótico en Ciudad Real*

¹ En la configuración de la Tesis ha sido fundamental la recogida de documentos originales depositados en los distintos archivos: Libros de Visitas, legajos del Consejo de Órdenes y pleitos del Archivo Judicial de Toledo, concernientes todos ellos a las Órdenes de Santiago y Calatrava y la relación de éstas con la Corona y el Arzobispado de Toledo. Junto a éstos, los protocolos notariales han proporcionado gran cantidad de datos en cuanto a testamentos, institución de capellanías, obras pías, cartas de pago y de cesión, etc., muy útiles en cuanto al conocimiento de la situación económica, política y social del momento. Por último, y teniendo siempre presente la destrucción, acondicionamiento y restauración de los edificios ha sido imprescindible acudir a aquellos organismos encargados de efectuar dichas tareas, permitiendo completar la trayectoria vital de los edificios en estudio.

y su provincia, atendiendo exclusivamente a manifestaciones arquitectónicas a las que se une un análisis sucinto de la escultura monumental y pinturas murales, entendidas éstas como parte integrante de la primera. Diferenciamos en este apartado la arquitectura civil y religiosa, aislando el enclave de Ciudad Real del conjunto de la provincia dada la importancia que cobró la actual capital desde el momento de su fundación².

Por último, del estudio sistemático y pormenorizado de este capítulo se establecen una serie de conclusiones abiertas a investigaciones posteriores que enriquecerán el panorama artístico analizado.

Para entender tanto el aspecto arquitectónico como el período de tiempo en cuestión deben tomarse como punto de partida varios aspectos: por un lado, el fenómeno de reconquista y repoblación posterior al que se vio sometida la provincia de Ciudad Real dada su posición geográfica, enlazando los dos principales núcleos de poder durante buena parte de la Edad Media: Córdoba y Toledo, convirtiéndose en bisagra de ambos y, por tanto, vinculándose a unos y otros, dependiendo del lado del que se inclinara la balanza. Por otro, el reparto territorial establecido entre las instituciones dominantes: Iglesia, Corona, Órdenes Militares y posteriormente nobleza. A todo ello debe sumarse el destacado papel que jugó la economía —agrícola y ganadera fundamentalmente— en el desarrollo de la zona, reflejándose de manera directa en el Arte.

La conquista del territorio por parte de musulmanes desde fechas tempranas supuso el establecimiento de toda una serie de núcleos defensivos en puntos estratégicos para el control económico y militar de la zona. Fueron pequeños enclaves que, una vez iniciada la reconquista cristiana, pasaban de mano en mano —políticamente hablando— originando un poso poblacional diverso. Estos núcleos se desarrollaron a lo largo de las principales rutas que atravesaban la provincia, al amparo de una economía ganadera, agrícola y mercantil que, poco a poco, dio sus frutos.

² En este sentido, se ha tenido en cuenta la configuración territorial tanto en el ámbito administrativo como eclesiástico a la hora de establecer un criterio de selección para el estudio de determinados edificios, así como la renovación, destrucción y pérdida de los mismos en las sucesivas guerras civiles, acabando con buena parte de sus estructuras de las que tan sólo se conservan elementos puntuales.

El sistema económico descrito a grandes rasgos así como la organización política del territorio durante la Baja Edad Media, estuvo en manos de Iglesia, Corona y Órdenes Militares que, junto a la nobleza, se repartieron la tarta del territorio, condicionando todos y cada uno de los aspectos políticos, sociales y económicos de la vida en la provincia durante el período de tiempo en estudio. Sin embargo, tampoco debe olvidarse el contingente poblacional que determinó el desarrollo de la arquitectura en cuanto a su crecimiento o adscripción a un grupo social concreto, atendiendo, por ejemplo, a su clasificación estilística³.

Tras la Batalla de las Navas, el sistema repoblador seguido por los monarcas cristianos apuntaba al mantenimiento del sustrato original junto con gentes procedentes de distintos lugares en un clima de tolerancia y relativo bienestar, resultando de todo ello la convivencia de población diversa en cuanto a religión, cultura, costumbres, etc. Las primeras revueltas antisemitas o la dedicación al comercio por parte de alguno de estos grupos, provocó el traslado constante de buena parte de éstos que, unido a las pequeñas crisis demográficas, ocasionaron un volumen de población fluctuante a la espera de una cierta estabilidad política y económica, producida a partir de mediados del siglo XV. La consecuencia inmediata fue la segregación de algunas aldeas de su cabecera creando nuevos lugares, y el crecimiento urbano y renovación arquitectónica de los núcleos más consolidados⁴.

Así las cosas, el estudio del arte gótico en la provincia durante la Baja Edad Media nos lleva a es-

³ Por un lado, la distribución territorial establecida dejaba prácticamente en fuera de juego a la Corona que obtuvo tan sólo un núcleo de fundación tardía: Ciudad Real. La relación mantenida con Arzobispado de Toledo y Orden de Calatrava originó entre estas tres instituciones un vínculo estrecho que les llevaba a compartir diezmos y a pelear por ellos, compartiendo unos criterios más o menos conservadores —en un primer momento—, marcados desde la Corte en relación con la arquitectura del momento. Por su parte, las Órdenes de Santiago y San Juan si bien a nivel provincial —con la actual demarcación— no obtuvieron grandes territorios el sistema administrativo impuesto en ellas y su desvinculación de la Corona o Arzobispado les permitió mayor independencia económica y organizativa, recibiendo las influencias marcadas desde la Corte en épocas avanzadas, reflejándose igualmente en la arquitectura realizada en su territorio.

⁴ En este sentido, si el factor institucional, ligado a aspectos políticos y económicos resulta fundamental para el entendimiento

tablecer dos etapas de análisis, rompiendo necesariamente los límites cronológicos impuestos tradicionalmente para el período de tiempo en cuestión:

De fines del siglo XII hasta el último cuarto del siglo XV: el panorama arquitectónico de este momento se dibujó a medida que transcurría el tiempo, perviviendo tan sólo en aquellos lugares en los que la solvencia económica de sus instituciones podía mantener las estructuras anteriores apostando paralelamente por otras mediante nuevas construcciones. Junto a éstas, la presencia del sistema defensivo empleado como base de resistencia y residencia del poder político y económico, poco a poco, fue cayendo en desuso para pasar a un completo segundo plano.

Atendiendo al conjunto de la provincia, independientemente de la institución que señoreara su correspondiente dominio, debe destacarse una primera fase en la configuración de la arquitectura determinada por la presencia de los conjuntos defensivos articulados en torno a las vías de comunicación con Levante, Oeste, Norte y Sur peninsular establecidas ya desde tiempos remotos. El tipo de construcción, a pesar de tener base anterior, fue predominantemente musulmana; en el avance político y territorial cristiano, éstos supieron aprovechar tanto su técnica como el emplazamiento de las mismas, pues el impulso que recibieron muchos de estos núcleos por parte de sus dirigentes resultó fundamental para su constitución y progreso definitivo.

Estas principales fortalezas contaron con elementos esenciales: muralla, castillo, una pequeña puebla y un edificio religioso. Los trabajos arqueológicos y las fuentes consultadas vienen a coincidir en señalar el empleo de determinado material obtenido en ocasiones a pie de obra: piedra, junto con ladrillo y madera utilizados en los edificios del recinto. La técnica empleada en su construcción así como su tipología y la importancia de su función antes que su funcionalidad apuntan a una primera fase de

construcción en manos musulmanas, recibiendo aportaciones cristianas una vez consumada la reconquista, atendiendo a la modificación de las estancias del castillo o la tipología del templo.

En cuanto al castillo o fortaleza, su función pasó —con el tiempo— de ser eminentemente civil y militar, a ser únicamente civil pues acogió a los comandadores al establecerse el reparto territorial, el sistema de encomiendas, etc. Por su parte, los edificios religiosos fueron modestas iglesias levantadas con materiales pobres, de dimensiones reducidas pero suficientemente capaces como para albergar una población incipiente. Alguno de esos edificios sustituyeron a las mezquitas existentes, otros en cambio, respetaron su existencia naciendo de nueva planta.

A partir de 1212, el reparto territorial propició la creación de otros núcleos que también contaron con modestas iglesias, de reducidas dimensiones y materiales pobres. Tanto en un caso como en otro, los modelos difieren según la zona analizada sin que podamos establecer un tipo concreto único para todo el territorio, contemplando tanto iglesias de nave única como de tres. No obstante, tuvieron en común no sólo haber nacido al amparo de una fortaleza o haber aprovechado parte de ella, sino también el material y mano de obra empleado en su ejecución, predominando ladrillo, piedra —como mampostería— y madera para cubiertas, y la participación de alarifes musulmanes y cristianos respectivamente.

En este sentido, hemos tratado de analizar aquellos templos que perviven hoy día conservando su estructura original, encontrando que para la zona de Montiel la renovación de éstos fue total, mientras que para San Juan y Calatrava el impulso que los lugares de estas zonas recibieron fue tal que la renovación de las estructuras se realizó de manera independiente de las ya existentes, manteniendo —además— un uso continuado de la función del edificio. La tipología predominante de éstos puede seguirse a través de la línea de reconquista y repoblación posterior a lo largo del camino de Toledo a Córdoba, siguiendo un proceso cronológico que contribuye a enriquecer la tipología arquitectónica comenzando a finales del siglo XII para finalizar a mediados del XIII en las construcciones de Ciudad Real capital.

Sin pretender establecer una cronología diferente a las estudiadas, puede señalarse un tipo de «cons-

del arte bajomedieval de la provincia, la participación social en este hecho también lo es, destacando en él el trabajo conjunto de mano de obra musulmana y cristiana así como el encargo, por parte de nobles, de la construcción de casas señoriales, la disposición de éstos en cuanto al uso de las antiguas sedes de encomiendas o la fundación de capillas funerarias en los templos sufragados a su costa.

trucción base» formado por templos de tres naves de cabecera semicircular, continuando la tradición románica dentro de una órbita toledana en los primeros momentos de reconquista hasta prácticamente el reinado de Fernando III, introductor de formas norteñas en los edificios religiosos, observados en las cabeceras poligonales de los ábsides o en el uso de piedra o ladrillo indistintamente, dependiendo de las condiciones concretas de cada lugar. Este modelo se introdujo en zonas sevillanas y cordobesas —en iglesias con ábsides poligonales precedidos de un tramo recto abovedado— en los últimos tiempos de Fernando III y principios del reinado de Alfonso X. Asimilada esta solución arquitectónica poco tiempo después en el ámbito de nuestra provincia, el modelo en cuestión llegó a Toledo posteriormente y de manera aislada pasada la segunda mitad del siglo XIII. A partir de entonces, comenzaría la difusión de las mismas a otras zonas más alejadas de la Meseta como Guadalajara, alcanzando fechas tardías en su implantación: principios del siglo XIV, o la zona de Castilla y León en el siglo XV.

A la difusión de esta tipología, sin duda alguna, contribuiría de manera fehaciente el continuo traslado de población desde el Norte hacia el Sur atraídos por las condiciones de vida ofrecidas por los monarcas del momento, dedicándose a la construcción de edificios colaborando con el sustrato poblacional de carácter musulmán que aportaba el manejo de unos materiales pobres distintos —en su tratamiento— a la piedra, incorporando elementos y técnicas propias de ambas culturas⁵.

Continuando con la cronología establecida, el paso del tiempo propiciaba la renovación de las estructuras existentes, con el consiguiente abandono de éstas, perdiendo —además— su función primigenia. En el caso de los núcleos establecidos en recintos defensivos o al amparo de éstos, el crecimiento de la población desbordó la línea de muralla, perdiéndose entonces este elemento e instando —de manera evidente— a las autoridades a la construcción o ampliación de los templos. En

cuanto a los núcleos de población de nueva planta, la renovación de la arquitectura religiosa pasaba por el traslado de la iglesia a un lugar más céntrico dado el crecimiento urbano de la población, desplazándose hacia zonas más habitables, y por tanto, creando un edificio en suelo virgen, o bien ampliando considerablemente el edificio existente.

Hasta ahora dos habían sido las tendencias predominantes en la arquitectura: de un lado, el llamado gótico, identificado con el sistema constructivo cristiano y, por otro, el mudéjar, asociado a su vez, con el sistema constructivo musulmán. Tomando como referencia las fuentes y edificios analizados en este estudio, observamos la conjunción de elementos góticos y mudéjares emplazados en un período de tiempo amplio: la Baja Edad Media, asociada tradicionalmente a un estilo gótico del que solo tiene en común determinadas soluciones técnicas, careciendo de la esencia y espiritualidad del mismo. Evidentemente, la falta de material apropiado: piedra, mano de obra experta y la coyuntura política en un contexto de reconquista del territorio cristiano en manos musulmanas condicionaron evidentemente la arquitectura en estudio. Siendo así, el establecimiento de modelos cristianos pudo compartir perfectamente el empleo de materiales pobres que eran fácilmente manejados por musulmanes tanto desde un punto de vista arquitectónico como decorativo donde —además— también pueden verse elementos de corte cristiano: vegetales, animales, etc. Por otra parte, el uso de madera en las cubiertas no sólo responde al gusto estético de la época en cuestión sino también a la resolución técnica dada la inexperiencia en el empleo de cubiertas de piedra y la necesidad de techar los edificios con un material que, entonces, se consideraba barato. Tanto unas soluciones técnicas como otras, decoración, etc., no son predominantes en el conjunto de las iglesias analizadas, pudiendo identificarlas dentro de una órbita gótico mudéjar en toda su extensión dada la unión de las dos corrientes⁶.

Del último tercio del siglo XV hasta la primera mitad del siglo XVI: en este segundo período de

⁵ AZCÁRATE, J.M.^a, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, págs. 71-107. CÓMEZ RAMOS, R., *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, págs. 91-100. CÓMEZ RAMOS, R., *Imagen y símbolo de la Edad Media andaluza*, Sevilla, 1990, págs. 4-8. PAVÓN MALDONADO, R., *El mudéjar en Castilla y León*, Madrid, 1975, pág. 26.

⁶ AZCÁRATE, J.M., *op. cit.*, Madrid, 1990, págs. 71-107. BORRÁS, G., *El arte mudéjar*, Zaragoza, 1996, págs. 14-23. YARZA, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje de una monarquía*, Madrid, 1993, pág. 376, nota 41 pág. 409 y pág. 386 y nota 57 págs. 409-410.

tiempo la renovación de las estructuras fue lenta y desigual en cada demarcación territorial, a pesar de existir una tendencia generalizada hacia una misma tipología de edificio religioso.

Las ampliaciones y edificaciones de nueva planta se efectuaron prácticamente en todos los lugares dependientes de Corona y Órdenes Militares, la principal razón para su ejecución fue la pequeñez de las iglesias respecto al volumen alcanzado de la población junto con el fuerte poder, creciente, del sector nobiliario que, frente a la Corona y como parte integrante de las Órdenes, entendieron el Arte de la época como un medio de expresión y significación social.

El modelo elegido vino prácticamente impuesto desde la Corte: la tendencia a un espacio envolvente, abarcable desde todos los puntos de vista y que recogiese —aunque tardíamente— la esencia de un espacio microcósmico, llevó a la creación de templos de nave única con capillas entre contrafuertes. Por otra parte, las corrientes estéticas recibidas desde los Países Bajos e Italia, aunque se aceptaban y practicaban, también acusaban las modificaciones necesarias con el fin de no perder la esencia de una monarquía católica que tenía como uno de los pilares básicos de su política la unificación del territorio, de ahí que se rechazara parcialmente cualquier tipo de innovación alejada mínimamente de estos presupuestos. Así entonces, hay que esperar algún tiempo para contemplar la presencia de iglesias columnarias en la provincia en total consonancia con modelos europeos. Éste, aunque conservaba la estructura originaria del templo cristiano, se prestaba fácilmente a recibir aportaciones decorativas «de corte clásico» que llevaba a la identificación pagana de estos edificios, aceptándose de manera lenta y dificultosa.

El nuevo modelo estuvo presente desde un principio en el Campo de Montiel. La Orden de Santiago, poderosa económicamente, apostó por las ampliaciones de sus edificios religiosos siguiendo las corrientes dictadas desde Toledo, Cuenca, Burgos o Jaén, abanderada por arquitectos que desde un principio estuvieron en contacto con los núcleos citados, formados a la luz de la nueva estética procedente tanto de Italia como de Flandes. Mientras, las Órdenes de San Juan y Calatrava optaron por mantener en sus núcleos más fuertes las iglesias que habían servido hasta ahora para el culto divino, levantando otras de nueva planta bajo

los preceptos impuestos, escogiendo el modelo de nave única⁷.

Tanto en una zona como en otra los núcleos elegidos fueron aquellos que contaban con un volumen de población mayor, su economía resultaba fuerte y podía reportar beneficios destinados también a estas obras. En estos lugares se reunía nobleza y cultura en contacto con las innovaciones procedentes de la Corte y artistas conocedores del Arte que se estaba realizando en otros sitios, por ejemplo: Alcázar de San Juan, Almagro, Ciudad Real, Daimiel, Infantes, La Solana, Manzanares... Otros en cambio, tuvieron que esperar a la segunda mitad del siglo XVI para iniciar sus obras de ampliación o reforma: Almodóvar del Campo, Argamasilla de Calatrava, etc. El inicio de estas obras en fechas tardías llevó a la paralización de las mismas ante la crisis económica generalizada, acabando siglos más tarde o dejándolas incompletas. En cualquier caso, la tendencia general buscaba la unificación del territorio bajo los presupuestos arquitectónicos⁸.

En este período, las formas flamencas por un lado e italianas por otro, determinaron la pervivencia gótica. A todo ello deben unirse los últimos coletazos del mudéjar, relegado a unos cuantos elementos, como techumbres de madera —ochavadas— o determinada decoración. Tal vez su mantenimiento no se debiese tanto a la economía de medios o al aprovechamiento de mano de obra útil en el manejo de determinados materiales, tanto como la admiración y gusto que despertaban las obras ya realizadas.

Por otra parte, la trayectoria de Ciudad Real capital vino a coincidir con la tónica general expuesta: en ella podemos ver la evolución del gótico y las aportaciones y variantes que éste recibió: desde el mudéjar en las iglesias de Santiago y San Pedro apóstol, construcciones civiles como la Puerta de Toledo, hasta las innovaciones que «modificaron» el paisaje medieval en la Basílica-Catedral de Santa María del Prado, acogiéndose al modelo impuesto ayudado en su configuración final por la deco-

⁷ Tan sólo Almagro pudo combinar en su recinto ambos modelos junto con el denominado *hallenkirche* o iglesia columnaria de Madre de Dios.

⁸ MARIAS, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Tomo I, Toledo, 1985. págs. 148-154.

ración de su exterior de acuerdo con los nuevos gustos.

Con todo, no podemos establecer un término concreto que defina la arquitectura de este momento para el territorio en cuestión atendiendo a la configuración de formas, tendencias o modalidades recibidas, acogiéndonos a convencionalismos

que designan una época: gótico, y alusivas a un arte propio que de alguna manera lo singulariza: mudéjar, contemplando, además, su renovación a través de formas decorativas consideradas «renacentistas» dada la vuelta al mundo clásico a pesar de no estar en consonancia con la renovación de las mentalidades en su último momento.

La pintura mallorquina del siglo XV

TINA SABATER REBASSA

OBJETIVOS Y CUESTIONES METODOLÓGICAS

Bajo la dirección del Dr. Joaquín Yarza Luaces, catedrático de Historia del Arte de la Universitat Autònoma de Barcelona, la tesis doctoral actualmente pendiente de finalización pretende estudiar los aspectos estilísticos que definen las últimas manifestaciones del gótico en Mallorca.

La primera cuestión a plantear ha sido la definición de objetivos, en atención al alcance del concepto metodológico utilizado. En este sentido, se ha pretendido identificar, clasificar, determinar el origen y la proyección de los componentes iconográficos y formales de las imágenes, así como de la tipología de los formatos para, a partir de estos conocimientos, intentar comprender los resultados locales como partes integrantes de la cultura artística de su tiempo, lo cual supone establecer las fuentes de inspiración en el marco europeo, las interrelaciones existentes con la pintura de la Corona de Aragón y el grado de singularidad que presentan. A partir de la propia dinámica del análisis, se han planteado otros objetos de estudio: hemos pretendido también revisar el catálogo de los pintores conocidos y formular nuevas propuestas de identificación, así como profundizar en el conocimiento de la situación de los pintores por lo que respecta a su formación, condiciones de trabajo y papel detentado en el contexto pictórico local.

La necesidad de acometer este estudio y la viabilidad de su traducción en una tesis doctoral, han venido dadas por la situación actual de la investigación sobre el tema, pero también por las espe-

ciales condiciones en que se desarrolló el arte gótico en Mallorca.

La pintura gótica local ha sido estudiada a través, fundamentalmente, de tres líneas metodológicas: recopilación documental a partir de la investigación archivística, catalogación y sistematización estilística de los fondos pictóricos, y estudio de las fuentes textuales para interpretar la iconografía de las imágenes. Si bien se han dado aportaciones importantes, y sobre todo muy actuales, según las vías citadas en primer y tercer lugar, nos encontramos con que la segunda no dispone de análisis significativos desde la década de los sesenta, excluyendo aquellos que por excesivamente generales no concretan suficientemente las bases del razonamiento, o aquellos que por los condicionantes de la publicación no superan lo que serían consideraciones estrictamente puntuales. Hemos entendido, por tanto, que el marco trazado por Chandler R. Post y Josep Gudiol Ricart, ampliado durante los años sesenta a raíz de la campaña de restauración y consecuente exposición de los fondos pictóricos, se ha convertido en una referencia general aún válida en sus rasgos fundamentales, pero evidentemente necesitada de una puesta al día, de una revisión, a la luz de los nuevos datos documentales —entendiendo como tales los escritos pero también los pictóricos— con los que necesariamente tenemos que contar en la actualidad.

Por otra parte, durante los últimos años se ha ido señalando reiteradamente la necesidad de emprender un estudio de conjunto de la pintura de la Corona de Aragón, dado que las trayectorias de

los artistas y las peculiaridades de las obras evidencian los estrechos lazos existentes entre la pintura de los países que la constituyeron. A este respecto, se ha considerado que la situación de Mallorca durante la época medieval, un lugar de confluencia de artistas y propuestas derivada de su posición geográfica en el Mediterráneo y del consecuente carácter internacional de su puerto, convierte en especialmente factible emprender un primer esbozo de ese estudio de conjunto desde la perspectiva de nuestra pintura. Cabe subrayar que el intento ha sido posible a causa del estado de la investigación sobre la pintura catalana, valenciana y del antiguo reino de Nápoles, sensiblemente diferente a la nuestra en cuanto estudios de distinta envergadura, entre ellos varias tesis doctorales, han contribuido decisivamente a poner el día los conocimientos sobre los respectivos desarrollos desde la óptica que aquí hemos adoptado.

El desarrollo del tema se ha llevado a cabo desde el estudio de las obras, consideradas como principales documentos de trabajo y, paralelamente, desde la interpretación de las noticias escritas que se conservan. A este respecto, se ha considerado que los resultados de las investigaciones previas en el campo documental permitan partir de esta base, teniendo en cuenta además que, para la posible exhumación de aquellos documentos aún inéditos, tenemos la fortuna de contar con especialistas que siguen trabajando en los archivos de Mallorca y que publican con celeridad sus resultados, o bien han tenido la amabilidad de comunicarlos a quien escribe al objeto de ser incluidos en el estudio.

La primera fase en la elaboración estuvo centrada en el conocimiento de las piezas y sus autores. Esta labor supuso emprender la campaña fotográfica y registrar los datos relativos a: técnica, medidas, restauraciones, información sobre la proveniencia y trayectoria conocida hasta la ubicación actual, referencias bibliográficas. Fueron considerados como objetos de trabajo las obras realizadas en Mallorca, así como aquellas para las que existen indicios suficientes que avalan la coetánea importación. Por lo que respecta al trabajo sobre los autores, consistió en el acceso a la documentación y a los estudios de investigación sobre el tema.

Una vez recopilado este material, el siguiente paso del proceso consistió en recabar toda la información posible sobre las obras y pintores de las áreas de interés, aquellas a las que los datos histó-

ricos sugerían encaminar la investigación como determinantes de nuestro contexto. Los lazos políticos, económicos y culturales establecidos entre Mallorca, Cataluña y Valencia durante el siglo XV, aconsejaron dar especial valor al estudio de su pintura, para lo cual se utilizó el instrumental bibliográfico existente pero también el conocimiento directo de las piezas. A partir de una primera confrontación, ya parecía evidente que el marco de desarrollo de la pintura mallorquina abarcó un campo más amplio, dirección también determinada, por otra parte, por los conocimientos de que disponemos sobre la historia del comercio marítimo mallorquín y, en definitiva, sobre las relaciones exteriores de la isla: así, se repitió el procedimiento en relación a la pintura italiana —en especial las escuelas toscanas, genovesa, lombarda y napolitana—, del sur de Francia, de Flandes y, puntualmente, respecto a la castellana.

La última fase del trabajo tiene un carácter de reflexión crítica, desarrollándose en paralelo a la redacción del estudio. Se ha reexaminado el material y utilizado los conocimientos adquiridos para diseccionar las piezas en sus componentes significativos, proceder a su análisis y consecuente inserción en las coordenadas de la historia de la pintura y la iconografía, confrontarlos con los resultados alcanzados por las escuelas del contexto delimitado, interpretar las noticias documentales, y llegar finalmente a las conclusiones pertinentes según los objetivos previamente marcados. A este respecto, se evita toda afirmación categórica no justificada documentalmente y, por lo tanto, se indican los diversos grados de certeza aludiendo a la hipótesis razonable, la probabilidad, o a través del planteamiento de las alternativas adecuadas según la lógica de los hechos.

Por lo que respecta a los esquemas utilizados para la clasificación de las imágenes me he servido, con ciertas adaptaciones, de las tradicionales subdivisiones de la pintura gótica establecidas por la historiografía. Esta pauta comporta una cierta problemática, y así ha sido advertido por un sector de la investigación que considera obsoleto el sistema, no obstante, pienso que este planteamiento se ha concretado en la propuesta de cambios que afectan únicamente a la terminología y que, en consecuencia, no constituyen una alternativa real. Según mi criterio, el sistema comunmente aceptado sigue siendo útil precisamente por el grado de con-

senso del que goza, aunque las reglas del juego deben estar suficientemente clarificadas: la noción de subdivisiones o períodos estilísticos ha de ser aplicada de forma flexible, tanto por lo que respecta a los límites cronológicos como por lo que concierne a las variantes que cabe contemplar y, obviamente, estos conceptos han de ser especificados. En todo caso, los avances en la investigación sobre pintura medieval mediante la ayuda de estos instrumentos de trabajo justifica su utilidad práctica y, por lo tanto, su validez.

En el estudio que se presenta se utiliza la denominación «corriente internacional» para designar un tipo de lenguaje que se aplica exclusivamente a la imagen religiosa, interesado en la idealización, el juego con la línea, los contrastes cromáticos y el movimiento, pero también en la contraposición de valores —lo que supone muy frecuentemente la introducción de fuertes dosis de expresividad— y en la representación aún convencional del entorno natural. Se utiliza también para designar una etapa cronológica, cuyos antecedentes se remontan al entorno de 1380-1385 y que se continúa hasta mediados del siglo XV, una larga secuencia susceptible de contemplar ciertas evoluciones en su propio seno. Ha resultado también de utilidad para poder establecer el enraizamiento de la pintura mallorquina en las pautas que, con variantes significativas, distinguieron la producción de las distintas escuelas europeas. En cambio, el término sería incorrecto si lo gravamos con ciertas connotaciones: no podemos aludir a la presencia de la «corriente internacional» en Mallorca si pretendemos referirnos a aquel arte básicamente cortesano del que hablaba Courajod a finales del siglo XIX y que encontró traducción, en las artes del color, especialmente en el cambio de la miniatura. Pero también es cierto que este tipo de producción actuó como fuerza generadora de cambios importantes en manifestaciones artísticas surgidas a la sombra de otros ambientes y patrocinadores, obras que, en el caso italiano, en un importante sector de la pintura catalana y valenciana y en el caso mallorquín se encuentran mayoritariamente enraizadas dentro de la tradición trecentista. En definitiva, el concepto se puede utilizar de forma amplia y, además, pienso que así debería hacerse porque, de lo contrario, correremos el peligro de marginar o contemplar de forma reductiva una gran parte de los resultados conseguidos por la pintura europea durante el período indicado.

Para tratar la última fase de la pintura gótica, que en Mallorca comprendió aproximadamente desde 1445 hasta 1520 con prolongaciones aún posteriores, se ha eludido en cambio el manejo explícito de la denominación «hispanoflamenco», dado que su uso en el caso mallorquín supone reducir la problemática al seguimiento de unos rasgos de procedencia y adaptación concretas, cuando aún se observan persistencias de la pintura cronológica y estilísticamente anterior pero, muy especialmente, influjos del arte francés y recepción de estilemas del Renacimiento italiano. Esta situación no parece ser exclusiva de Mallorca, pero este estudio ha considerado conveniente explicitarla.

ACERCA DE LOS CONTENIDOS. RASGOS DEFINITORIOS DE LAS ETAPAS Y SIGNIFICACIÓN EN EL CONTEXTO DEL GÓTICO MALLORQUÍN

Es un hecho reconocido, y pienso que nuestro estudio puede contribuir a confirmarlo, que la importancia de la actividad portuaria y la variedad de direcciones emprendidas por el comercio marítimo, marcaron las relaciones de los mallorquines y el carácter de su pintura. En Mallorca no se crearon modelos ni variantes propias respecto a las corrientes europeas, pero la posibilidad de acceso a fuentes de inspiración de diversa procedencia, la facilidad con que fueron combinados los esquemas en una misma obra o en la producción de un mismo pintor, así como la consecuente falta de literalidad en la adopción de las pautas foráneas, determinaron la factura ecléctica que da carácter distintivo a su pintura, en especial la del siglo XV, y que, en definitiva, la configura en escuela. Dentro del marco de posibilidades a su alcance, Italia detentó una clara posición de privilegio, lo cual obliga a considerar que las constantes definidas por la pintura de la primera mitad del siglo XIV, período de esplendor cultural correspondiente a la etapa del Reino Privativo, tuvieron una incidencia determinante sobre la formación del gusto artístico de la sociedad mallorquina, el cual resurgió con fuerza tras un breve período intermedio determinado por la dependencia política respecto a Cataluña y las subsiguientes repercusiones culturales y artísticas de este hecho. Si la experiencia italiana, precoz e importante, fijó unas coordenadas que constituyeron la base de los desarrollos posteriores hasta una fe-

cha avanzada del siglo XV, su prolongación a lo largo del tiempo enriqueció o condicionó la respuesta dada a otras soluciones. Esta situación puede ser también constatada en Cataluña y Valencia, aunque en ningún caso en el grado en que afectó la pintura de Mallorca: la fidelidad a los formatos de tipo italiano para los retablos y la constante adopción de las imágenes de la Salutación Angélica para las cumbreras, documentada desde 1362, son, entre otros, extremos determinantes a considerar a este respecto.

La primera etapa en el desarrollo del gótico internacional estuvo precedida por un período de cambios, los cuales tuvieron lugar durante el último cuarto del siglo XIV y se registraron sobre ciertas piezas aún vinculadas a los resultados propios de la pintura catalano-mallorquina de la segunda mitad del siglo. Las obras en cuestión se distinguen de la producción coetánea por el intento de plasmación del movimiento en las escenas narrativas, así como por la atención al entorno natural. Según se desprende de los datos manejados y de su interpretación, los modelos para estas representaciones penetraron en Mallorca a través del arte italiano y mediante un triple conducto: la pintura pisana —vía que había actuado importantemente desde principios del siglo XIV—, la pintura del círculo de Aviñón y la miniatura veneciana. Este hecho, que se ha intentado demostrar a través del análisis y que se ha justificado según datos que afectan a los comitentes de las obras, ha servido para constatar la existencia de una nueva vía en la modernización de la pintura, la cual estuvo basada, al menos en buena medida, en la recuperación y reinterpretación de modelos más antiguos que habían sido ignorados durante la segunda mitad del siglo XIV. La inserción de la pintura mallorquina más interesante del período —aquí identificada con la obra del pintor local Pere Marçol y con las pautas de su taller— en un clima aún marginal, en cuanto afectó únicamente a los centros mencionados, ha servido para calibrar el grado de independencia respecto a la de su inmediato contexto y, paralelamente, para constatar que durante la época gótica se quebró una tónica general del arte mallorquín, la introducción de lenguajes y corrientes estilísticas con significativo retraso respecto a la península.

La base trecentista condicionó la lectura de los nuevos modos pictóricos cuando éstos fueron de-

finitivamente adoptados en torno a 1400, en cuanto fueron aplicados sobre una producción interesada en la representación de lo esencial —la figura o los elementos indispensables del relato—, falta de complejidades en el aspecto compositivo, tendente a la concepción presentativa de la imagen, pero siempre con tendencia al lirismo y la elegancia; los nuevos modelos iconográficos y formales servirían para intensificar su carácter decorativo y, paralelamente, para enriquecer la narración con nuevos elementos. Durante esta primera etapa de consolidación de la corriente internacional las sugerencias provinieron de diversos orígenes, Mallorca accedió a las posibilidades que le brindaba su entorno sin que se pueda plantear ningún tipo de exclusividad en cuanto a las vías de recepción, y absorbió de las fuentes de inspiración aquellos elementos más fácilmente acomodables dentro del gusto artístico que le era propio. En este marco, la escuela valenciana en su veta más italianizante tuvo un peso muy significativo sobre la producción local, a través de la importación de piezas y de estancias de ciertos pintores locales en el Levante, pero también se conocieron algunos desarrollos de la pintura catalana, se siguieron utilizando esquemas de proveniencia italiana que no afectaron a los centros peninsulares y, cabe ser especialmente destacado, los resultados innovadores alcanzados por los maestros mallorquines inmediatamente anteriores sirvieron al mismo nivel como motores de los cambios. Estos son aspectos tratados y precisados a lo largo del estudio, los cuales han sido también útiles para distinguir la incidencia sobre la pintura catalana y valenciana de ciertos esquemas insuficientemente valorados hasta el presente, concretamente aquellos que contemplan un origen lombardo.

Según parece, la situación descrita cambió substancialmente después de 1430. Mientras que la escultura siguió adelante conforme al camino emprendido desde finales del siglo XIV, los pintores mallorquines, a pesar de ciertos índices que anuncian un cambio de orientación por parte de círculos concretos, se mantuvieron fieles a los parámetros del 1400 hasta mediados del siglo XV, y aún después de estas fechas no se emprendió decididamente un nuevo rumbo hasta el último cuarto del siglo. La ausencia, no tan solo de cambios relevantes sino también de evoluciones significativas desde el segundo cuarto del siglo XV, situó a

la pintura mallorquina de estas décadas en posición periférica respecto a la producción de los restantes países de la Corona de Aragón, lo cual tuvo como directa consecuencia la llegada de artistas foráneos a la isla. Lluç Borrassà, Miquel d'Alcanyís, Guillem Martí, Joan Rosat, Pere Montanyà en los años sesenta, fueron artistas desiguales entre sí en cuanto a la calidad de sus obras y a la novedad de sus propuestas, pero todos llegaron a Mallorca atraídos por las posibilidades de trabajo a causa de la decadencia del contexto pictórico local. Algunos, como Alcanyís, debían haber pasado de moda en sus lugares de origen, otros, como Muntanyà, pertenecían a lugares periféricos dentro de sus ámbitos, y aún tendríamos un tercer grupo, integrado por artistas como Martí y el pintor-mercader Joan Rosat, que aun cultivando unos modos coincidentes con los de su momento, debían afrontar una fuerte competencia en su entorno. En consecuencia, durante esta segunda etapa la dependencia respecto a los modelos foráneos parece absoluta aunque, como era tónica habitual, tanto la pintura local como la realizada por los artistas que acabaron instalándose en la isla integró simultáneamente en un todo los esquemas recibidos. La pintura catalana, y concretamente la referencia a Bernat Martorell y a las prolongaciones de su taller, detentó una posición privilegiada en este marco, pero los contactos comerciales de Mallorca siguieron actuando para incorporar directamente esquemas de otros orígenes, algunos implicaron una renovación de la lección italiana, otros, aún puntuales, supusieron la incorporación de estilemas provenientes del mundo flamenco, un ámbito que ya había actuado eficazmente desde mucho antes en otras manifestaciones artísticas. Los resultados han sido sistematizados en nuestro estudio bajo la denominación «segunda generación de la corriente internacional», utilizando el criterio según una base conceptual más que estrictamente cronológica, dado que se trataba de distinguir una producción enraizada en la tradición internacional pero interesada, a través de diversos medios, en recoger el gusto por el mayor acercamiento a la realidad que había incidido desde 1430 en la pintura periférica del contexto europeo. Es cierto que durante las décadas de los sesenta y setenta se dieron propuestas más radicalmente innovadoras, no obstante, éstas tuvieron un carácter puntual y no involucraron eficazmente a los talleres de la isla hasta la década de los ochenta.

Un pequeño grupo de piezas realizadas en torno a 1470, explicables según modelos brindados por el taller de Huguet, representa la última oleada de influencia catalana en la pintura de Mallorca. Durante el último tercio del siglo XV, la predominancia en este aspecto fue detenida por Valencia, una nueva orientación que, como siempre, tuvo como causa fundamental un cambio de dirección en las relaciones comerciales, y que en este caso se enmarca en una situación general que afectó al conjunto de los países mediterráneos de la Corona de Aragón. Para esta última etapa, hemos comprobado que puede hablarse de nuevo en propiedad de pintura mallorquina, dado que parece clara la recuperación del contexto local pero también el restablecimiento del ritmo en lo que afecta a la aceptación de las pautas artísticas coetáneas. Los maestros de taller más importantes del período gozaron de estancias formativas en Valencia, y en ocasiones se establecieron definitivamente. Los que volvieron, demuestran en sus obras un conocimiento variado de los modelos proporcionados por la pintura levantina —Reixac, Jacomart, el maestro anónimo del *Retablo de la vida de Jesús y María* de la Catedral de Segorbe— pero de nuevo se advierte muy frecuentemente un alto grado de versatilidad en la adopción de las fuentes de inspiración. Cabe subrayar, a este respecto, que la pintura mallorquina del último gótico conoció independientemente los resultados de la pintura flamenca, a través de la importación de grabados de origen holandés con escasa proyección en la península y a través de copias llegadas también por los conductos comerciales. Este marco quedaría incompleto sin la mención de otras dos vías para la adquisición de conocimientos, Castilla y Niza. Cabe destacar especialmente este último conducto, inaugurado años antes mediante la labor en Mallorca de un pintor de este origen y que continuó incidiendo a través de la importación de piezas, porque supone ampliar la información sobre la pintura mallorquina pero también sobre la proyección exterior de una escuela considerada como secundaria.

Para concluir con esta exposición, quisiera apuntar otras dos consideraciones surgidas del estudio.

Destacar que la pintura mallorquina del siglo XV absorbió contantemente del exterior sin que se produjese la situación inversa, lo cual la distingue de la arquitectura y la escultura coetáneas, manifestaciones que gozaron de amplia proyección por

obra de Guillem Sagrera. No obstante, los datos indican que esta situación no fue extensiva a la producción de finales del siglo XIV, y a este respecto cabría valorar la posible incidencia de los Marçol sobre un sector de la pintura catalana.

Durante la época gótica, por último, y a pesar de la existencia de un número significativo de obras de carácter secundario en cuanto a su calidad, se observa en líneas generales un uso coherente de los

lenguajes pictóricos. Una explicación, a mi criterio, radicaría en el hecho de que las corrientes estilísticas de la época llegaron a Mallorca debidamente seleccionadas y, por lo tanto, con el substrato ideológico inherente, un bagaje que podía adoptarse sin excesivos mimetismos y con todos sus contenidos porque se adaptaba perfectamente a los requisitos devocionales que aquí primaban en la consideración de la imagen.

La arquitectura del ocio. La incidencia del fenómeno turístico en la arquitectura y el urbanismo de las Islas Baleares (1900-1973)

MIGUEL SEGUÍ AZNAR

El presente proyecto de investigación tiene como principal objetivo el estudio de la incidencia del fenómeno turístico en la arquitectura y el urbanismo de las Islas Baleares —Mallorca, Menorca, Ibiza y Formentera— en el período comprendido entre 1900 —fecha en la que los mallorquines comienzan a tomar conciencia del valor económico que supondría la explotación turística de las Islas— y 1973 —año de la aprobación del *Plan Provincial de Ordenación de Baleares*—. Se pretende estudiar en el contexto del desarrollo histórico del turismo local, por una parte, las construcciones hoteleras y residenciales desde un punto de vista tipológico y estilístico y, por otra, las propuestas y realizaciones de los nuevos enclaves turísticos, teniendo en cuenta el devenir de la arquitectura y el urbanismo, así como las disposiciones y normativas de ámbito local o bien estatal que las han regulado.

El tema de este proyecto tiene evidentemente su punto de partida en mi tesis doctoral —*Arquitectura contemporánea en Mallorca*—, publicada en 1991. En ella, aunque se abordaba el estudio de la arquitectura contemporánea en Mallorca, en el período comprendido entre 1900 y 1947, a través de la actividad de los principales arquitectos, incidiendo fundamentalmente en la sucesión y coexistencia de lenguajes arquitectónicos, se procuraba insertar la aparición de éstos en el contexto de la época. Así, no debe extrañarnos, por tanto, que las alusiones al turismo fueran frecuentes, dada la importancia que éste ha jugado en el desarrollo de nuestras Islas; no obstante, se trataba de referencias indirectas y aisladas, ya que el planteamiento del es-

tudio venía pautado por el devenir estilístico. El interés y la actualidad del tema, así como nuestra inclinación por el estudio de la arquitectura y el urbanismo, fueron las motivaciones que nos decidieron a proponer una investigación de un aspecto de nuestra historia prácticamente inédito.

Cronológicamente, el trabajo pretende abarcar un espacio de tiempo de unos ochenta años; es decir, se pretende estudiar el período de tiempo comprendido entre 1900 y 1973. Se han tomado estas dos fechas para encuadrar la investigación, ya que las consideramos significativas en el ámbito de la historia del turismo isleño. Es, hacia 1900, cuando algunos mallorquines, identificados con las ideas del periodista Miguel de los Santos Oliver, se dan cuenta de los beneficios que podría suponer para la Isla su explotación turística. Muestra de este interés es la publicación a principios de siglo en el diario de Palma, *La Almudaina*, de una serie de artículos firmados por Bartolomé Amengual, que posteriormente serían recogidos en un opúsculo titulado *La Industria de los forasteros*; en ellos se aportaban datos sobre las ventajas que tenía el turismo en otros países europeos y, como idea fundamental, Amengual proponía la creación de una entidad para estudiar y programar la organización de la industria turística en la Isla, sugiriendo incluso su denominación: *Pro Maiorica*. El año 1973, fecha que cierra el estudio, corresponde a la aprobación del *Plan Provincial de Ordenación de Baleares*, con el que se disponía por primera vez de un planeamiento que debía regir sobre todo el territorio insular.

Los objetivos de este trabajo, que pretende estudiar cuáles han sido las repercusiones del fenómeno turístico sobre la arquitectura y el urbanismo de las Islas durante el siglo XX, pueden resumirse básicamente en tres:

En primer lugar, se pretende analizar, por una parte, las tipologías y lenguajes arquitectónicos que han sido utilizados en cada momento y, por otra, a qué planteamientos urbanísticos se ha recurrido a la hora de planificar los nuevos espacios del ocio. En el caso concreto de la arquitectura, queremos señalar que, aunque el proyecto se podría extender al estudio de otros edificios como los deportivos, comerciales, asistenciales, religiosos o sanitarios, nos centraremos exclusivamente en los de carácter residencial —instalaciones hoteleras y residencias secundarias—. En relación con estas últimas, a efectos de este estudio, hemos considerado residencia/vivienda secundaria a toda vivienda construida en un lugar indeterminado, ya sea en la costa o bien en el interior, cuyo uso prioritario consiste en ser utilizada esporádicamente en tiempo de ocio, independientemente de su régimen de tenencia, tipo de alojamiento, período de permanencia en ellas y procedencia de sus ocupantes; para designarlas, utilizaremos indistintamente los términos de residencia/vivienda secundaria, segunda residencia/vivienda y hábitat temporal de ocio.

El segundo objetivo consiste en analizar la localización de las urbanizaciones y los edificios residenciales, construidos durante estos años bajo el impulso del turismo, y qué efectos o repercusiones han tenido sobre el medio ambiente insular. Observaremos las actuaciones en las diferentes Islas, y señalaremos también en ellas las diferencias apreciadas en cada una sus zonas, planteando si se ha respetado el entorno o por el contrario este proceso ha conducido a la destrucción del medio ambiente.

Finalmente, como último objetivo pretendemos estudiar de qué manera se han encauzado las actuaciones urbanísticas y la construcción de edificios turísticos. Nos planteamos el análisis de las normativas promulgadas por la administración, local o estatal, referidas a la planificación y a la construcción, tratando de discernir si fueron apropiadas a la situación de cada momento, o bien fueron inexistentes o inadecuadas, dejando por tanto las manos libres a las actuaciones de promotores y constructores.

A la hora de plantear este proyecto de investigación, advertimos que la bibliografía específica existente sobre el tema, con un enfoque propiamente histórico artístico, era muy escasa a nivel general y prácticamente inexistente a nivel local. Los estudios en los que se relacionaba la arquitectura y el urbanismo con el desarrollo turístico eran contados y, mayoritariamente, se insertaban en estudios geográficos sobre el fenómeno turístico.

Hay que recordar que los estudios sobre el turismo surgen en España en los años sesenta desde una perspectiva exclusivamente geográfica, pudiéndose considerar pioneros los de Juan Vilá Valentí (*El valor económico del turismo en España*, 1962) y Bartolomé Barceló Pons (*El turisme a les Illes Balears*, 1964; *El turismo en Mallorca en la época de 1925-1936*, 1966; y *Mallorca: Fantasía, realidad y sinrazón del turismo*, 1966), referidos respectivamente al valor económico general y a las Islas Baleares. En esta primera época, las publicaciones específicas son raras, y lo más habitual es que los análisis sobre el turismo se enmarquen en estudios geográficos de tipo general o regional. En este sentido, podemos citar como iniciales los realizados por Vicente María Rosselló Verger en su tesis doctoral *Las Islas Baleares. Mallorca. El Sur y el Sureste* (1964), y en su obra *El litoral valencià* (1969), donde valora la función turística de la costa meridional mallorquina y la del levante peninsular español, poniéndose también de manifiesto el papel primordial que juegan los apartamentos como alojamiento turístico en las tres provincias valencianas.

A finales de los años sesenta, sobre todo ya en la década de los setenta, se produce una diversificación de los estudios sobre el turismo, apareciendo las primeras investigaciones destinadas a estudiar los espacios de ocio y, especialmente, a analizar las residencias secundarias como elemento perturbador y modificador del medio rural. Se empieza a considerar las actividades del ocio como una nueva ocupación del suelo subsidiaria a las áreas urbanas. José Ortega Valcarcel (*Las residencias secundarias y espacio de ocio en España*, 1975) y Valenzuela Rubio (*La residencia secundaria en la provincia de Madrid. Génesis y estructura espacial*, 1976; y *Urbanización y crisis rural en la sierra de Madrid*, 1977) abren el camino, que ha sido seguido por una serie de estudios y tesis de licenciatura y doctorales, leídas a partir de 1980 en dis-

tintos departamentos de geografía, algunas ya publicadas, como por ejemplo la de José Ortega Valcarcel (*Las residencias secundarias y espacio de ocio en España*, 1975) y la de María Jesús Miranda Montero (*La segunda residencia en la provincia de Valencia*, 1985), otras en vías de publicación como la de Onofre Rullán Salamanca (*Espai i Ordenació del territori a Mallorca*, tesis doctoral inédita, 1987).

Aunque estas investigaciones se han abordado mayoritariamente desde el ámbito geográfico, a finales de los años sesenta y principios de los setenta se comienzan a utilizar otros enfoques como el económico y el sociológico. En este último campo, debemos citar como obras pioneras las del sociólogo Mario Gaviria, entre las que destacan, *Campo, urbe y espacio de ocio* (1971) y *España a go-go. Turismo charter y neocolonialismo del espacio* (1974).

Debemos esperar, no obstante, a los inicios de la década de los ochenta para ver publicado el primer estudio realizado desde la óptica del historiador del arte. Nos referimos a la tesis doctoral de José Miguel Morales Folguera —*Arquitectura y Urbanismo del Turismo en la Costa del Sol Occidental Malagueña: 1958-1977*—, leída en 1979 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, que sería editada posteriormente con el título *La arquitectura del ocio en la Costa del Sol* (1982). Aunque desconocemos si el estudio de Morales Folguera ha dado pie a otras investigaciones de este tipo en el ámbito de la Historia del Arte, ya que de existir no han tenido difusión a nivel nacional, como estudio pionero, consideramos que ha de tomarse como referencia a la hora de emprender una investigación sobre la arquitectura y el urbanismo del ocio.

Queremos señalar finalmente que, en estudios de orientación histórico-artística de carácter general sobre arquitectura y urbanismo, como el de Catalina Cantarellas referido al siglo XIX o los por mí realizados en el ámbito del siglo XX, se alude en ocasiones a los primeros barrios residenciales de verano, a urbanizaciones turísticas, a establecimientos de hospedaje y segundas residencias. No obstante, se ha de puntualizar que estas alusiones se hacen, no en el contexto de la historia del turismo, sino como hitos destacados en la historia de la arquitectura o de la planificación urbana.

Paralelamente a la consulta bibliográfica que,

como ya hemos señalado tanto para la general como para la específica, tiene un carácter más geográfico que histórico artístico, nuestra intención es iniciar la investigación en archivos de carácter público y fondos documentales privados a los que ya hemos recurrido en anteriores trabajos. En todos ellos pretendemos obtener información relativa a proyectos arquitectónicos y urbanísticos correspondientes a estos años, aunque destacan, por el interés del material documental conservado, los archivos municipales de las diferentes localidades de las Islas, con sus secciones de permisos de obras y urbanismo. No obstante, queremos señalar la importancia del archivo de la familia Costa, en cuyos fondos se conserva la documentación relativa a las primeras urbanizaciones turísticas, que hasta el momento es prácticamente desconocida. Aunque gran parte de la legislación, así como de las normativas que aluden a los planes de ordenación y a la construcción de edificios ha sido publicada, nos veremos obligados a acceder a los archivos de las diferentes consellerías de la Comunidad Autónoma para consultar toda aquella documentación menos divulgada.

La labor de acopio documental en archivos se completará con el trabajo de campo, consistente fundamentalmente en la elaboración de fichas —relativas a edificios y urbanizaciones— con sus correspondientes fotografías.

Una vez finalizada la consulta bibliográfica y la fase de recopilación documental, con el material existente se procederá a la elaboración del estudio. Estudio que pretendemos estructurar en cuatro apartados, además de uno introductorio. Su desarrollo, aunque viene condicionado básicamente por la evolución histórica de lo que ha supuesto el fenómeno turístico en las Islas, se intenta hacerlo coincidir con el discurrir de los acontecimientos más destacados en el campo de la arquitectura y del urbanismo.

En el primer apartado, del que ya hemos indicado su carácter introductorio, se pretende dar una visión general del desarrollo de la actividad turística y su impacto en la Islas Baleares, incidiendo sobre todo en aquellos aspectos que pautarán la evolución posterior del trabajo.

El segundo se centrará en los antecedentes de la industria turística insular, abarcando un período de tiempo que va aproximadamente desde el cambio de siglo hasta finales de la primera guerra mundial.

En él, además de tratarse de la construcción de algunos de los primeros establecimientos hoteleros de cierta categoría, se analizará también, en el contexto de los proyectos de reforma urbana de Palma de principios de siglo, una de las primeras propuestas en la que se plantea la necesidad de acondicionar la ciudad con el fin de impulsar la naciente industria turística; nos estamos refiriendo al *Plan General de Reforma de Palma* redactado en 1916 por el arquitecto Gaspar Bennazar. Además abordaremos el estudio de la Ciudad Jardín de Palma, pues aunque su proyecto data de 1921, la idea es anterior y su planificación responde más a una concepción ecléctica, donde se combina la idea de balneario decimonónico y de estación veraniega de principios de siglo, que a la de una urbanización de carácter turístico de los años treinta.

El apartado siguiente tendrá su punto de partida en los primeros años de la década de los veinte, cuando se reanuda el proceso de desarrollo turístico, iniciado a principios de siglo, y que había quedado interrumpido momentáneamente por la contienda mundial, y se concluye con la guerra civil. Son los inicios del turismo como fenómeno innovador, cuyas repercusiones se evidencian en la ampliación y mejora de las instalaciones hoteleras, en la planificación de las primeras urbanizaciones turísticas y en el desarrollo de los antiguos núcleos de población surgidos en torno a puertos pesqueros o a partir de las tradicionales colonias de veraneo; éstas son las cuestiones que se analizarán en este apartado.

Un nuevo apartado se centrará en un período caracterizado por los comienzos del proceso de «balearización». La guerra civil de 1936 y la guerra mundial que le sucede determinan una nueva ruptura del proceso iniciado a principios de siglo. Aunque en la década de los años cuarenta hay una leve recuperación debido a la llegada de un turismo nacional, es a partir de 1951, como consecuencia de la reanudación de las relaciones diplomáticas de España con el extranjero, cuando se inicia la gran época del turismo, con una afluencia masiva de visitantes. En este apartado, que concluye con la recesión turística en la mitad de los años setenta provocada por la crisis energética, no sólo se plantean las repercusiones del «boom» turístico en la arquitectura y el urbanismo, que se concretan en el auge de las construcciones hoteleras y en la proliferación de urbanizaciones turísticas, sino que ade-

más se incide en los primeros intentos de ordenación del territorio a partir de la promulgación, en 1956, de la *Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana*; en un subapartado específico se abordará también cómo se ha contemplado la problemática del turismo en los planes de reforma de Palma desde el Plan Alomar, a principios de la década de los cuarenta al Ribas Piera en los años setenta.

El último apartado corresponde a los años de recesión turística y a los posteriores de recuperación en la década de los ochenta. En él, se estudiará el planeamiento y proceso urbanístico al amparo del *Plan Provincial de Ordenación de Baleares*, que fue aprobado en 1973, coincidiendo con uno de los momentos de mayor esplendor del desarrollo turístico. La crisis que se inicia en 1974 provocó que la edificación se fuera paralizando, si bien, una vez superada ésta, el negocio inmobiliario que seguía latente surgió con más virulencia que nunca; si hasta 1973 la principal actividad de la construcción habían sido los hoteles, ahora son los apartamentos y los chalets. La evolución estilística, la aproximación tipológica y los factores que inciden en la localización de las residencias secundarias completa también el contenido de este apartado.

En cuanto al enfoque metodológico, aunque la orientación del proyecto es básicamente histórico-artística, debido a la complejidad del tema se nos hace preciso optar por cierta interdisciplinariedad. Ésta, que tiene su principal justificación en la necesidad de hallar una interpretación del fenómeno estudiado lo más completa posible, no supone únicamente recurrir a métodos histórico-artísticos diversos sino también a otras disciplinas. En el caso concreto de este trabajo no puede abordarse exclusivamente desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico, sino que resulta imprescindible servirse de estudios propios de otras disciplinas, como la historia, geografía, economía, ecología y sociología.

De los resultados de esta investigación el historiador del arte, el geógrafo y el técnico en turismo obtendrán una completa información sobre aspectos de la arquitectura y el urbanismo local que habían sido abordados de forma superficial en los estudios de carácter general. Las conclusiones y los datos aportados pueden ser punto de partida de nuevas investigaciones o bien servir de referencia o apoyo a futuros estudios.

Para el urbanista y para los técnicos relaciona-

dos con actividades referidas a la planificación urbana, las aportaciones de este proyecto de investigación pueden ser de utilidad, a la hora de abordar nuevos proyectos de enclaves turísticos, o bien en las revisiones de planificaciones ya existentes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOVER LLOMPART, José, «Gestiones urbanísticas con fines turísticos», Cuadernos de Arquitectura, núm. 65, 1966, págs. 17-21.
- BARCELO PONS, Bartolomé, «El turismo en Mallorca en la época de 1925-1936», *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, núm. 651-652, 1966, págs. 47-61.
- BARCELO PONS, Bartolomé, «Mallorca: Fantasía, realidad y sinrazón del turismo», en *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 63, 1966, págs. 13-16.
- BASSOLS COMA, Martín, *Génesis y evolución del derecho urbanístico español: 1812-1956*, Editorial Montecorvo, Madrid, 1973.
- CANDILIS, Georges, *Arquitectura y urbanismo del turismo de masas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1973.
- CANTARELLAS CAMPS, Catalina, *La arquitectura mallorquina desde la ilustración a la restauración*, Institut d'Estudis Balearics, Palma de Mallorca, 1981.
- FERRANDO VALVERDE, Juan José y ALBA JORDA, Juan, *Legislació autonòmica de les Illes Balears*, Conselleria Adjunta a la Presidència, Govern Balear, Palma de Mallorca, 1992 (2.ª edición).
- INESE, *Turisme i medi ambient a les illes Balears*, El Tall editorial, Palma de Mallorca, 1991.
- GAVIRIA, Mario, *Campo, urbe y espacio de ocio*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1971.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel, *La arquitectura del ocio en la Costa del Sol*, Universidad de Málaga/Ayuntamiento de Marbella, Málaga, 1982.
- MULET GOMILA, Antonio, «Importancia del Turismo en Mallorca», en *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, núm. 563, 564 y 565, 1945, págs. 49-64, 89-95 y 115-125.
- ORTEGA VALCARCEL, José, *Las residencias secundarias y espacio de ocio en España*, Departamento de Geografía, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975.
- RIBAS PIERA, Manuel, CARREÑO PIERA, Luis, y SOLER LLUSA, Jaime, «Turismo y urbanismo en Palma de Mallorca», *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, año LXXII, núm. 669, 1970, págs. 193-224.
- ROSSELLO VERGER, Vicente María, *Las Islas Baleares. Mallorca. El Sur y el Sureste*, (Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca, Palma de Mallorca, 1964).
- SEGUÍ AZNAR, Miguel y MORATA SOCIAS, José, «Las repercusiones del movimiento de la ciudad-jardín en Mallorca», *Quaderns Arca. Associació per a la revitalització dels centres antics*, núm. 3, 1988, págs. 3-17.
- SEGUÍ AZNAR, Miguel, *Arquitectura contemporánea en Mallorca (1900-1947)*, vols., Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears/Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Balears, 1990.
- SEGUÍ LLINAS, Miguel, *El descubrimiento de las islas olvidadas. Las Baleares y Córcega vistas por los viajeros del siglo XIX*, Alfa 3, Palma 1992.
- VALLES COSTA, Rosa, «Contribución al estudio del turismo en Ibiza y Formentera», *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, núm. 676-677, 1972, págs. 107-142.

Fuentes escritas «versus» fuentes visuales. Artistas que trabajan en la Parroquial de la Pobra de Montornés (Tarragona) en los siglos XVII y XVIII

IMMACULADA SOCÍAS BATET

Esta comunicación forma parte de una investigación más amplia sobre el mundo artístico en tierras tarraconenses durante la época del Barroco, fragmento todavía muy borroso de la Historia del Arte catalán. En el presente trabajo, damos a conocer la actividad de artistas que trabajaron en la Pobra de Montornés (Tarragona), algunos de los cuales son prácticamente desconocidos por la bibliografía artística, como los maestros de obras Pere Miró; el dorador Francesc Colar; los pintores Joan Bones y sobre todo Joan Arnau Moret; los escultores-carpinteros Francesc Forget, Bernat Perelló y Pere Porta; mientras que en el caso de los escultores Antoni Ochoa y Benet Baró, artistas ya conocidos, ampliamos su cometido. Pero antes de pergeñar la labor específica de estos artistas, queremos señalar una serie de cuestiones previas que enmarcan nuestro trabajo y ayudan a situarlo y a comprenderlo. Ciertamente, historiar episodios artísticos catalanes de este período resulta todavía una complicación de primer grado, debido a la desaparición de secuencias enteras del patrimonio visual y escrito, a la falta de correspondencia entre las obras artísticas conservadas y la documentación archivística, situación que frecuentemente origina un complicado rompecabezas.

Asimismo también cabe resaltar la existencia de un gran número de obras anónimas, muchas de las cuales fueron pintadas por nombres que no consiguieron sobrevivir a su tiempo y que constituyen un reto documental de difícil solución. Fuentes primarias que, por otra parte, no se deben desestimar, ya que innominadas o no, son valiosos restos del naufragio del cual emergen.

Y a todos estos fenómenos todavía hay que añadir la pésima reputación que ha merecido este período que la historiografía tradicional —felizmente superada— etiquetó como mediocre y obsolecente, sobre todo en comparación a los considerados periodos estelares de Cataluña, como el medieval o el modernismo. En este sentido, Fontbona recuerda que «en Cataluña hemos sido víctimas del concepto de decadencia ... y la verdad es que la dignidad de este periodo es superior a lo que se imagina la gente»¹. Y en esta misma línea cabe subrayar que el auge económico y cultural existente en Cataluña en el siglo XVII y en el XVIII, sitúan estas teorías decadentistas sobre el barroco catalán en el mito, o mejor aún en el descrédito².

Por otra parte, y para finalizar este proemio, cabe señalar que este trabajo no versa totalmente sobre las artes visuales, sino que se basa también en fuentes escritas exhumadas en archivos civiles y eclesiásticos. Fuentes que permiten, aunque sea «virtualmente», la recuperación de la historia cultural y artística, de fragmentos icónicos, muchos de los cuales fueron disgregados o destruidos a lo largo de los siglos XIX y XX, situación que originó un caos, un desorden descomunal, provocando la desaparición de importantes secuencias de nuestra historia

¹ FONTBONA, F., citado por SERRA, C., «Academia y Academicismos», *El País* (lunes, 28 de agosto de 2000), pág. 32.

² Sobre el despegue económico y social en el siglo XVII ver GARCÍA ESPUCHE, A., *Un siglo decisivo. Barcelona y Cataluña, 1550-1640*. Madrid: Alianza editorial, 1998.

artística y convirtiéndolas, desgraciadamente, muchas veces en ceniza³. Fuentes escritas, por tanto, que permiten recomponer episodios o fragmentos descontextualizados de un universo al que se intenta otorgarle una identidad, ciertamente muchas veces difícil de establecer.

LA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA
NATIVIDAD DE LA POBLA DE MONTORNÉS
(TARRAGONA)

Precisamente algunas de estas circunstancias son las que afectan al fragmento de historia artística que ahora pretendemos hilvanar. Como en muchos otros sitios de la geografía hispánica, la gran mayoría de su patrimonio desapareció o fue quemado en 1936, como consta en el libro de *Memorias* de la Parroquia: «El día 22 de julio de 1936 se incendió la Iglesia parroquial, haciendo tres hogueras distintas dentro de recinto sagrado, se quemaron todos los retablos e imágenes de todos los altares y toda la indumentaria de la sacristía ... (23 de abril del año de la victoria del 1939)»⁴. Sin embargo, lo que (por suerte) no se esfumó fueron muchas de sus fuentes escritas, sobre todo visitas pastorales, inventarios de la iglesia y libros de las cofradías, las cuales dan puntual noticia de las actuaciones en los siglos XVI, XVII, XVIII y épocas posteriores⁵.

La iglesia, dedicada a la Natividad de Nuestra Señora, fue levantada, según el decreto del arzobispo de Tarragona, el cardenal Gaspar Cervantes de Gaeta, el año 1571. El monasterio de Santes Creus, como señor jurisdiccional, dio su aproba-

ción, pero las obras no fueron iniciadas hasta el 26 de junio de 1575, siendo su constructor un maestro denominado Pere Miró, terminándose la fábrica a finales de 1578⁶. Una visita pastoral del año 1805⁷ nos la describe como de «paredes firmes y decentes, blancas por la parte interior. Los techos que son de madera y tejas estan bien reparados, y soldados los pavimentos.... El campanario bueno y firme, tiene reloj y tres campanas corrientes»⁸. Como era lógico, la actuación artística más importante, una vez finalizada la iglesia, fue la erección del retablo mayor, dedicado también a la Natividad de Nuestra Señora, y decorado con 10 plafones pictóricos, obra a la cual hemos dedicado recientemente un artículo⁹.

Del considerable patrimonio sacro de esta iglesia sólo nos han llegado, exceptuando los lienzos del retablo mayor, tres pinturas que actualmente se hallan en la Sacristía y que hacen referencia a la *Inmaculada*, a *santa Apolonia* y un *Ecce-Homo*., obras que probablemente formaban parte del ajuar del venerado santuario mariano, cercano a la Poblá

⁶ MORANT CLANXET, J., *Guia de la Poblá de Montornès*. Tarragona: Exma. Diputació Provincial de Tarragona, 1983. MENCHON GARCÍA, S. y MORANT CLANXET, J. *La Poblá i el Castell de Montornès. Introducció a la seva història*. Poblá de Montornès: Caixa Rural de la Poblá de Montornès, 1972.

⁷ A.H.A.T. Poblá de Montornès. Caixa 9, lligall núm. 48. Estado en que se halla actualmente la Parroquia y Filigresia de la Natividad de María Santísima de la Poblá de Montornès. Arzobispado de Tarragona y partido de Vilafranca del Penedès, tomado por D. Josep Marques Cura Parroco de ella, según el ejemplar remitió el Ilmo. y Rmo. Sor. D. Romualdo y Velarde, en el año 1805.

⁸ «La visita pastoral del bishe a les parròquies es proposa de controlar que el culte mantingui un cert nivell mínim de dignitat i que no es perdin o malmetin els béns. A l'acte hi és present un notari, que lleva de la inspecció i dels manaments que es donen en vista de les constatacions efectuades. La inspecció inclou una visita dels altars, que són enumerats un per un, amb una valoració breu del seu estat: 'satis bene, bene o mediocriter'. Si en un altar no hi ha retauie, la visita en deixa constancia Si n'hi ha un recentment fet, tal volta el notari de visita tot sortint de la seva rutina citara el *retrotabulum noviter factum*, però és ben possible que el detall li passi despercebut. Hom pren inventari de les joies, de les robes i dels llibres de l'església, i és possible, comparant visites successives, de constatar els augments que s'han produït en aquests àmbits. De creus processionals de plata, per exemple, la majoria de les parròquies n'adquirí entre 1500 i 1640. Sovint s'assenyalaren detalls, com escuts heràldics, que permeten encara avui d'identificar calzes, i en algun cas els inventaris són talment detallats que les joies foren pasades amb romana». MARQUES I PLANAGUMÀ, J., «Comitents i documentació de l'art d'església al Bisbat de Girona, s. XVI», en *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. Girona: Museu d'Art, 1998, pág. 26.

³ BOSCH BALLBONA, J., «Cendres de la pintura: Antoni Rovira i Pau Torrent al retaule de Sant Miquel d'Esparreguera (1629-1635)», *Locus Amoenus*, 3, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.

⁴ Archivo Parroquial de la Poblá de Montornès. Inventario y *Memorias* del año 1936.

⁵ A.H.A.T. (Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona). Poblá de Montornès. Caixa 9, lligall núm. 48. Estado en que se halla actualmente la Parroquia y Filigresia de la Natividad de María Santísima de la Poblá de Montornès. Arzobispado de Tarragona y partido de Vilafranca del Penedès, tomado por D. Josep Marques Cura Parroco de ella, según el ejemplar remitió el Ilmo. y Rmo. Sor. D. Romualdo y Velarde, en el año 1805. El citado documento recoge: «A más del Altar Mayor, hay ocho baxo la invocación de Ntra. Sra. de Montserrat, el Sto. Christo, el Smo. Nombre de Jesus, el S. Isidro, de la Purificación, de S. Sebastián, de Ntra. Sra. del Rosario, de Ntra. Sra. del Carmen y Benditas Almas del Purgatorio: todos decentemente adornados».

de Montornés, que fue objeto de muchas donaciones, donde, además había una capilla dedicada al santo Cristo, probable ubicación del lienzo del *Ecce-Homo*. Pinturas que en los años setenta, y a causa de las frecuentes expoliaciones, se depositaron en la mencionada sacristía de la iglesia.

Sin duda, la más notable de todas ellas es la *Inmaculada* de Joan Arnau Moret (1603-1693) del año 1673 (fig. 1), artista que, según Palomino, trabajó en Madrid, en el taller de Eugenio Cajés (1574-1634), obra especialmente importante porque es la primera conocida firmada y fechada por el artista⁹ (fig. 2).

La pintura de *santa Apolonia* (fig. 3) es anónima y aunque es de una calidad inferior a la de Arnau, no esta exenta de una cierta gracia. La resolución de su espacio figurativo hace quizás pensar en formulas más cercanas a Flandes que a Italia, y por tanto en una ubicación cronológica anterior al siglo XVII¹¹. En cuanto a la del *Ecce-Homo* (fig. 4) cabe decir que es la peor resuelta, dado que su anatomía dista mucho de estar proporcionada. Es probable que este cuadro corresponda al tipo de pintura «serializada» que tan en boga estuvo en los talleres catalanes del siglo XVII, tipología en la cual también participó el mismo Joan Arnau, uno de los más acreditados maestros de la época.

En cuanto al espacio interior de la Parroquial, las cofradías locales, insufladas por el espíritu de la contrareforma tridentina y por el auge económico-social, impulsaron la construcción y remodelación de sus capillas a lo largo de los siglos XVII y XVIII¹².

⁹ SOCÍAS BATET, I., «El retaule major de la Parroquial de Nostra Senyora de la Nativitat de la Pobra de Montornès» (en prensa, 2000).

¹⁰ SOCÍAS BATET, I., «Joan Arnau Moret (1603-1693), un pintor català retrobat». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, XIII, 1999.

¹¹ Si bien las dos pinturas restantes de la sacristía se hallan en un estado aceptable, la de *santa Apolonia* está bastante deteriorada y sería conveniente una pronta acción restauradora.

¹² Las cofradías, tanto las de carácter gremial, como las devocionales, manifestaron una gran vitalidad en los siglos XVI y XVII. Al ingresar se solía pagar un derecho de entrada que quedaba resgistrado en el libro de inscripciones. Los miembros intervenían en los asuntos de la institución y también en la elección anual de los cofrades. En los archivos parroquiales, como es el caso de la Pobra de Montornés, se conservan algunos libros de inscripciones de los cofrades, así como de los dispendios generados por la cofradía.

Una de las primeras actuaciones de las que se tienen noticia es del 18 de julio de 1621, donde se liquidan las cuentas (6 libras y media) al maestro Pere Torrell de Valls, por la construcción de un tabernáculo para *san Sebastián*¹³. Asimismo en 1626 se capitula la erección de un retablo para *San Sebastián* y *Santa Lucía* con Pere Porta de la población de Brafim (Tarragona)¹⁴.

Como hemos comentado, desde finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVIII se extiende una etapa de prosperidad económica en Cataluña, exceptuando momentos puntuales de conflictos bélicos, que reactivarán el mercado artístico, como es patente en el campo arquitectónico o pictórico. En una zona con un peso determinante de la agricultura no podía faltar la capilla de *san Isidro*, patrón de los campesinos, contratándose en 1626 a Bernat Perelló, escultor, para la realización de un retablo¹⁵ el cual una visita pastoral señalaba que en el año 1718 ya estaba dorado¹⁶.

Benet Baró, escultor ya conocido y citado por la bibliografía artística, fue el autor de los retablos para las capillas del *Santo Nombre de Jesús* de la Pobra de Montornés (Tarragona), así como de la vecina población de Tamarit. La fábrica del retablo se concertó el año 1634, en madera de «alba, de dotsa pams de amplaria y disset pams de alt». Expresamente se pide al mencionado escultor que lo haga conforme «lo retaula de Tamarit», el cual consta de ocho plafones de «mix relleu ab les historias». A Baró se le pagaron 45 libras, mientras que el dorarlo costó 200 libras, terminándose en 1680. Este retablo del Santo Nombre de Jesús, como el del resto de las capillas de la iglesia, ha desaparecido o se quemó a raíz de los hechos revolucionarios de 1936-1939, pero se pudieron salvaguardar dos plafones del retablo de Tamarit que se conservan actualmente en el Museo Diocesano de Tarragona¹⁷.

¹³ A.H.A.T. Pobra de Montornès. Caixa 8, lligall 47, 1621.

¹⁴ A.H.A.T. Pobra de Montornès. Llibret 20, 30, lligall 16, (1621-1626).

¹⁵ A.H.A.T. Pobra de Montornès. Llibret 20 (1621-1630), lligall 16. El nombre de Bernat Perelló lo recoge MARTINELL, C., *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya. Monumenta Cataloniae*. Barcelona, 1959, pág. 120.

¹⁶ Archivo Parroquial de la Pobra de Montornés. Visita Pastoral, año 1718.

¹⁷ El nombre de este escultor es recogido por MARTINELL, C., *Arquitectura i escultura barroques...*, 1959, pág. 120. TRIADO TUR, J.R., *L'època del Barroc. S. XVII-XVIII*. Barcelona, Ed. 62,

Benet Baró, como el escultor Antonio Ochando, es uno de los ejemplos típicos de estos maestros locales que trabajan en un radio territorial que tiene como epicentro Tarragona, y que en general atienden demandas de carácter devoto y social¹⁸. En el transcurso del siglo XVII y XVIII, en las principales ciudades de Cataluña, sobre todo las que gozaban de sedes episcopales, así como los núcleos económicos más importantes (Tarragona, Valls, Reus, Vilafranca, Manresa, Ripoll, Solsona, Cardona...)—se instalaron talleres escultóricos muy activos, y con tanta fuerza creativa como los de Barcelona, tradicionalmente más poderosos¹⁹.

En numerosos inventarios de la iglesia se nombra la capilla de Nuestra Señora de Montserrat, de la cual hemos hallado escasa documentación, si bien sabemos que la familia Rovira, una de las más notables de la zona, financió, como exponente de su posición social y económica, esta capilla²⁰, gozando, además, de una sepultura en la parroquial²¹. Y por si fuera poco, en la *Inmaculada* de Joan Arnau consta el nombre de uno de sus miembros en un recuadro, *Antoni Rovira*, siendo posiblemente el comitente del conocido y valorado pintor.

La visita pastoral de 1718 da fe de un retablo de madera pintado en la capilla del santo Cristo, mueble que quizás fue substituido por otro en el siglo XVIII, ya que según la visita de 1805, se pagaron 150 libras por la doradura del retablo, en el cual añade que había una imagen escultórica, y dos pinturas murales de María y san Juan²². Si bien es

verdad que las condiciones generadas por la contrareforma tridentina (1545-1563), acompañadas de un favorable clima socioeconómico, debieron impulsar de forma manifiesta la construcción y ejecución de numerosos retablos y encargos devotos, también cabe resaltar que hacia la segunda mitad del siglo XVIII se observa una tendencia a substituir los antiguos retablos por otros más «modernos», aspecto que también parece observarse en el mobiliario religioso de esta iglesia²³. Al cabo de pocos años, en 1732, se determinó erigir un retablo en la capilla de la Purificación de Nuestra Señora que costó 75 libras. Se doró al año siguiente, costando 50 libras, y al cabo de dos años, en 1735 se realizó la imagen de la Virgen²⁴.

A mediados del siglo XVIII se registra una considerable actividad en las cofradías. Una de las más importantes fue la de Nuestra Señora del Rosario, advocación que experimentó un gran auge, impulsada por los dominicos, y por una disposición pontificia del año 1604 auspiciando su culto. Esta cofradía generalmente solía tener los recursos más importantes de todas, hecho que se traducía en que las mejores actuaciones artísticas generalmente eran las suyas²⁵. En el año 1755 se contrató al escultor Antoni Ochando²⁶, aragonés de origen, aunque afincado en Constantí (Tarragona), el retablo de Nuestra Señora del Rosario así como también una imagen «del sant Crist, una de Nostra Senyora per les professons y una de san Sebastián»²⁷.

El encargo realizado en Constantí, se ejecutó puntualmente, ya que el mueble se plantó el día

1984, pág. 60. MATA, S., «L'escultor Benet Baró, autor dels retaules del Sant Nom de Jesus de Tamarit i la Poble de Montornès (1634)», *Quaderns d'Història Tarraconense XIV*, Tarragona, (1996), págs. 199-207. TRIADO TUR, J.R., «Escultura Moderna», *Escultura Moderna i Contemporànea. Art de Catalunya*, vol. VII Barcelona: Edit. Isard, 1998, págs. 10-116.

¹⁸ A.H.A.T. Poble de Montornès. Caixa 9, lligall 48. Consueta o directori per lo bon govern del Parroco.

¹⁹ BOSCH BALLBONA, J. y GARRIGA RIERA, J., «La arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII», *Història de la cultura catalana. Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*. Barcelona: Ed. 62, 1997, pág. 218.

²⁰ MENCHON GARCÍA, S. y MORANT CLANXET, J., *La Poble i el Castell de Montornès. Introducció a la seva història*. Poble de Montornès: Caixa Rural Poble de Montornès, 1972, pág. 42.

²¹ MORANT CLANXET, J. y ROVIRA PARERA, P., *Temes Poblençs, 'Un inventari de la parroquia del 22 de juny del 1827'*, Poble de Montornès: Centre d'Estudis «Galceran de Sobrevila», 1985, pág. 26.

²² Archivo Parroquial de la Poble de Montornès. Visita Pastoral, año 1718, s.f.

²³ BOSCH BALLBONA, J., «Joan Sanxes Galindo. Retaule de Santa Cristina d'Aro», en *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. Girona: Museu d'Art, 1998, pág. 169.

²⁴ Archivo Parroquial de la Poble de Montornès. Llibre de carrega y descarrega de la Confraria de la Purificació, 1731.

²⁵ MARQUES I PLANAGUMA, J., «Comitents i documentació de l'art d'església al Bisbat de Girona, sig. XVI», en *De Flandes a Itàlia*, 1998, pág. 26.

²⁶ Antonio Ochando una de las primeras veces que es citado es con motivo de la contratación del altar de la parroquia de Constantí en el año 1747. En el año 1753 ejecuta el retablo de Riudecols (Tarragona), en 1759 se halla trabajando en los seis retablos de Juneda, y en 1770 realiza el retablo del Rosario de Riudecanyes (Tarragona) y 1759 se halla trabajando en el retablo de la Parroquia de Juneda (1763-1766). TRIADO TUR, J.R., *L'època del Barroc...*, 1984, pág. 186.

²⁷ A.H.A.T. Poble de Montornès. Caixa 6.º, lligall 45, 1755. Contracte amb Antonio Ochando.

8 de abril de 1756, costando 120 libras²⁸. Antes de pasar a la fase siguiente, es decir, de dorarlo, se pidió a fray Francisco de Santa Teresa, carmelita descalzo de Reus, una opinión al respecto²⁹. De hecho, el recabar informes acerca de algún aspecto del proceso artístico era bastante frecuente en esta época. Entre otros, se conoce que, a raíz de la construcción del retablo de San Pedro de Reus, se decidió pedir información de los retablos de Vilanova y de Vilafranca, en los cuales participó Agustín Pujol I³⁰.

Y efectivamente, Fray Francisco de santa Teresa, en una carta del 19 de junio de 1758, proporciona una serie de recomendaciones sobre dicho retablo, advirtiendo que sus indicaciones son de carácter general, dado que no tiene un conocimiento directo de la obra. El religioso aconseja que no permitan poner color alguno en el retablo, sino que solamente sea dorado y bruñido tal como se estila, haciendo a continuación una serie de observaciones sobre el bruñido. Mientras que sobre las diversas partes ornamentales recomienda que estén estofadas y bien floreadas: «de modo que en las mateixas flors que de or descubert; i axi mateix ab lo mateix dibuix o rams o tronchs quede tambe algun or descubert; y per axo consertara que totes las figuras sian doradas deixant en los vestits los perfils de or segons requireix lo ropatge»³¹.

No se sabe si la cofradía siguió las atinadas recomendaciones del fraile carmelita, pero en cambio sí que consta que el 20 de agosto de 1758 se concertó con Francesc Colar dorar el retablo por 140 libras³². Estableciendo que todo el retablo fuera dorado con oro de 16 libras, mientras que las figuras lo fuesen con oro de 18 libras «ab lo modo y forma est temps se estila; que es que la talla sia or brunyit y los fondos, o plans de la talla, y del retaulo sia donat de mat; y si la arquitectura del

retaulo ho permet volem que als plans de dit retaulo se facien alguns dibuixos de or sens brunyir, y dits dibuixos sian tocats y perfilats de carmi y sombra, com vuy se estilen y que tot lo retaulo des de la mesa delaltar, sia dorat tot lo visible».

Además de este cometido, y como era bastante habitual, se aprovecha la presencia del dorador para repasar y recomponer parte del mobiliario y objetos litúrgicos, como las sacras o tablas del altar, estofar la figura del Ángel del tabernáculo, la imagen de María «volent que lo ropatge sia de tapiceria»; encarnar la cabeza y las manos de Nuestra Señora de la Soledad, así como la del santo Cristo... Finalmente, la capilla del Rosario se completa con la decoración de la bóveda, pintada el año 1759 por Joan Bonés de Tarragona, el cual también pintó la de *San Sebastián* y realizó un pabellón para esta misma capilla³³.

El 12 de noviembre de 1763 se plantó el retablo de *San Sebastián* y *Santa Lucía*, el «qual se feu de escultura a la vila de Constanti» por Antonio Ochando, ascendiendo a la suma de 100 libras. El encargado de dorarlo ab or de 17 lliures fue Francesc Colar de Torremdebarra por el precio de 115 libras³⁴. El proceso de dorar los retablos, frecuentemente largo y costoso, era, sin duda, el dispendio más importante, más que la construcción del mueble y de las pinturas. Generalmente, el estipendio recibido se repartía entre el escultor y el carpintero, quien a su vez había de pagar el salario a sus ayudantes³⁵. Ciertamente, la cuestión de la valoración económica de las obras constituye un índice revelador, ya que más allá de su valor crematístico, revelan un determinado perfil artístico y sociológico.

Una de las cláusulas del contrato determina que «totas las imatges del dit retaulo sean estufadas y ben floreadas, de manera que quedin en los vestits o ropatges los perfils de or, segons demana el ropatge»; así mismo se especifica que el retablo sea

²⁸ A.H.A.T. Pobl de Montornès. Caixa núm. 14, Lligall 71. Llibre de matriculas per el any 1786.

²⁹ A.H.A.T. Pobl de Montornès, 1, 2, 3, 4, Lligalls de papers varis s.f.

³⁰ BOSCH BALLBONA, J. y GARRIGA RIERA, J., «Els avatars i els artistes del retaule de Sant Pere de Reus: una revisió documental», *D'Art*, (Barcelona), 16 (1990), pág. 178.

³¹ A.H.A.T. Pobl de Montornès, 1, 2, 3, 4, Lligall de papers varis, s.f.

³² A.H.A.T. Pobl de Montornès, 1, 2, 3, 4, Lligalls de papers varis, s.f.

³³ A.H.A.T. Pobl de Montornès. Caixa 14, Lligall 71, Llibre de matricula per el any 1786.

Un pabellón es un conjunto de telas colgadas de un punto central, a manera de tienda o dosel, destinado a cubrir un lecho, o un altar, etc. También es una pieza de tela que cubre el cojón.

³⁴ A.H.A.T. Pobl de Montornès. Caixa 14, Lligall 71, Llibre de matricula per el any 1786.

³⁵ TRIADO TUR, J.R., *L'època del Barroc. Segles XVII-XVIII. Història de l'Art Català*. Barcelona: Ed. 62, 1984, pág. 14.

dorado con oro de 17 libras y que el pedestal y la mesa del altar estén jaspeados con oro³⁶. Y como en el caso anterior, Colar ha de realizar también una serie de trabajos menores, como pintar un pabellón de color carmesí, dorar y bruñir el sagrario y las sacras... El 20 de enero de 1760, Francesc Colar terminó de dorar este retablo, y si bien se le pidió que renovara las dos antiguas imágenes de *San Sebastián* y *Santa Lucía*, finalmente se optó por encargar unas esculturas nuevas a Antoni Ochando.

ANEXO DOCUMENTAL

Documento 1

Contrato con Antoni Ochando para el retablo de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, 18 abril 1756

A.H.A.T. Pobra de Montornès. Caixa núm. 14, núm. 71, Llibre de matriculas per el any 1786.

Notaran y sabran com lo dia vuyt de abril del any del Senyor 1756 se plantà lo retaulo de Nostra Senyora del Rosari en sa capella dins de la present Parroquial Iglesia de la Nativitat de Maria Santissima de la pobla de Montornès. Y lo dia 9 de maig del mateix any fou beneida per mi Doctor Joan Fabregat, Rector de dita iglesia, ab expressa llicencia del Ilustre Mariano Marti, Prev. Y V. Gl. de Tarragona, fent dit dia la festa del Roser de Maig.

Lo dit retaulo se feu a la vila de Constanti del present archebisbat per Me. Antoni Ochando escultor: lo preu fou de 120 lliuras; comprenenti la imatge del S. Christo de la trona y una imatge de Nostra Senyora per les professons. Y dita quantitat de 120 lliuras se arreplega de los confreres de numero, com tor consta al llibre de la confraria, y individualment se nota lo que dona quiscun dels confreres. Tot sia per major Gloria de deu, y culto de Maria santissima del Roser: als quals usplico lo pogan veurer ab brevetat dorat, com ja hi treballo. Amen.

³⁶ A.H.A.T. Pobra de Montornès, 1, 2, 3, 4, Lligalls de papers varis, s.f. «que el retaulo sia dorat ab or de 17 lliuras lo miler, y lo pedestal y mesa del altar sia japejat ab lo or corresponent, y sobre lo jaspe si posia vernis. Item volem que totas las imatges del dit retaulo sian estufadas y ben florejadadas, de manera que quedia en los vestits, o ropatges los perfils de or, segons demane lo ropatge».

Documento 2

Informe de Fray Francisco de Santa Teresa, carmelita Descalzo de Reus, a propósito de la decoración del retablo de Nuestra Señora del Rosario, 1758

A.H.A.T. Pobra de Montornès, 1, 2, 3, 4, Lligall de papers varis.

Reus, 19 de juny de 1758

Dr. Joan y molt de ma estimacio: lo P. Pau me demana informe a V. M. Lo modo ab que ha de conservarse lo retaula del Roser de exa iglesia ab lo oficial que consertaran dita obra: Com jo no he vist dit retaula, considero imposible poderlo ben informar; sols en general li podre dir que no concerte ni permite posari ningun color, si sols que sia tot dorat del modo que en este temps se estila, que es que la talla sia or brunir y los fondos o plans de la talla y del retaula sia donat de mat, que es un reglas que lo oficial dona sobre lo or que queda sens brunir. Este reglas es de moltras maneras, qui el dona millor y qui menos. Las figuras, procure que sian estufadas y ben florejadadas, de modo que en las mateixas flors que de or descubert; i axi mateix ab lo mateix dibuix o rams o tronchs quede tambe algun or descubert; y per axo consertara que totas las figuras sian doradas deixant en los vestits los perfils de or segons requireix lo ropatge. Tambe podra consertar que si la arquitectura del retaula o permet als plans de dit retaula se fasen alguns dibuixos de or sens brunir, y dits dibuixos que sian tocats y perfilats de carmi, y sombra com vuy se estila. Si lo pedestal de dit retaula esta en part humida, y volen ahorrar or, podra ser de jaspe o marmol, y la vasa inmediata a terra podra ser jaspe o pedra donat al oli, y despues vernis per ser mes de durada. Esto es en general lo que puig explicarli segons mon curt sentit, quedant sempre desitjos de poderlo servir y pregant al Senyor.

Son segur servidor Fr. Francisco de Sta. Teresa Carmelita Descalz

Documento 3

Contrato con Francesc Colar de Torredembarra para dorar el retablo de Nuestra Señora del Rosario, 20 de agosto 1758

A.H.A.T. Pobra de Montornès, 1, 2, 3, 4, Lligalls de papers varis, s.f.

Vuy dia 20 de Agost del any 1758, jo Dr. Joan Fabregat, Prevere y Rector de la present Parroquial iglesia de la Pobra de Montornès, Archebisbat de Tarragona, ab expres consentiment de tots los confreres de numero, convocats per effecte, de la confraria de Nostra Senyora del Roser, he concertat lo daurar lo retaulo de dita confraria a Francisco Colar daurador de Torredembarra, ab los pactes següents. Primerament volem que lo dit daurador agia de dona fiança per abonar la obra, en cas fos falta, y tambe per assegurar las pagas se li adelantaran.

Item promet lo dit Daurador pagar de son diner la visura de rota la obra, y no vol que la confraria pagua res.

Item volem que tot lo retaulo sia dorat de or de 16 ll, y las figuras ab or de 18 ll, ab lo modo y forma est temps se estila; que és que la talla sia or brunyit y los fondos, o plans de la

talla, y del retaulo sia donat de mat; y si la arquitectura del retaulo ho permet volem que als plans de dit retaulo se facien alguns dibuixos de or sens brunyir, y dits dibuixos sian tocats y perfilats de carni y sombra, com vuy se estilen y que tot lo retaulo des de la mesa del altar, sia dorat tot lo visible.

Item volem que totes las figuras del retaulo sian estufadas y ben florejadas, de modo que en las mateixas flors quedi or descubert, deixant en los vestits los perfils de or segons requereix y demana lo ropatge.

Item se han de dorar las sacras o tablas del altar.

Item lo march jaspejat amb uns perfils de or al guarniment.

Item a mes del sobredit se ha de estufar la figura del Angel del tabernacle del Roser.

Item se ha tambe de estufar la Imatge de Maria santissima per les Professons, y del Ofertori, volent que lo ropatge sia de tapiceria, y sobre sia donat un vernis.

Item se ha de encarnar lo cap y mans de Nostra Senyora de la Soledad y la corona daurada.

Item se ha de encarnar lo St. Christo de la trona y la creu jaspejada ab una faixeta de or per tot lo rodador.

Item aixi mateix volem que la trona y torna veu sian jaspejats y que si posian uns perfils de or, segons ho demana la obra y segons lo art.

Lo sobredit retaulo ab tot lo demes anyadit, esta concert per lo preu de cent y quaranta lliuras moneda bar., dich 140 ll ab las pagas següents: lo dia del concert se li donaran 45 ll, a mitja obra, altrás 45 ll, i finida la obra, y visurada, les restants 50 ll.

Tota la dalt dita obra ha de estar finida y acabada per lo primer diumenge del mes de maig del any següent del 1759

Signat Francisco Colat.

corresponent, y sobre lo jaspe si posi vernis.

Item volem que totes las imatges del dit retaulo sian estufadas y ben florejadas, de manera que quedia en los vestits, o ropatges los perfils de or, segons demana lo ropatge.

Item volem que pinti un Pavallo color carmesi, que las alas ocupian los ... dels costats del retaulo, y arribian fins al pedestal.

Item volem que lo segrari sia dorat dins y fora y ben brunyit i estufat lo calser y demes adornos foraneos.

Item volem que las sacras del dit retaulo sian doradas y las del Altar Major amplatcadas.

Item aixi mateix volem que renovi las dos imatges vellas de Sant. Sebastia y Santa. Llucia, posantlas ab la forma estaran las imatges noves del retaulo.

Item volem que lo march de dit altar sia jaspajat ab los perfils corresponents.

Lo qual retaulo ha de ser compost y acabat per tot lo mes de maig proxim vinent del corrent any de 1759.

Lo preu de dit Retaulo ab tots los capitols mencionats es la quantitat de cent y quinse lliuras moneda barc. 115 ll; pagadoras ab tres pagas; ço es lo dia començara a treballar en lo dit retaulo se li donaran 40 ll, a mitja obra 35 ll, y finida la obra y visurada (si voldrem) se li donaran las restants 40 ll. Per fiança dona a Antoni Gras, pages de la Torredembarra. Y aixis ho firman.

Per dit Anton Gras per no saber de escriure firmo jo Ramon Casalles, mestre de la Poble de Montornes.

(Hi han les factures corresponents de haver cobrat).

Documento 5

Colocación del retablo de san Sebastián y santa Lucia, hecho por el escultor Antoni Ochando y dorado por francesc Colar. 20 de enero de 1760

A.H.A.T. Poble de Montornès Caixa núm. 14 núm. 71. Llibre de matriculas per el any 1786.

Documento 4

Contrato con Francesc Colar para dorar el retablo de san Sebastián, 20 de enero de 1759

Vuy dia vint de janer, dia del Glorios Martyr Sant. Sebastia del any 1759. Jo Dr. Joan Fabregat, prevere y Rector de la present Iglesia de Nostra Senyora de la Poble de Montornes, Archebisbat de Tarragona y Joan Bover rejoler, y Joan Soler, pages, fadrins y sacristans de la Confraria de Sant. Sebastia de la present Iglesia Parroquial, avem concertat lo dorar lo Retaulo de Sant. Sebastia a Francisco Colar daurador, habitant a la vila de Torredembarra, ab los pactes següents: Primerament volem que dit Francisco Colar digui donar fianças per dita obra.

Item volem que tot lo retaulo sia dorat ab or de 17 lliuras lo miler, y lo pedestal y mesa del altar sia japejat ab lo or

Notori sie a tots, com lo die 20 de gener del any del Senyor de 1760 se acaba de daurar lo retaulo del glorios martyr sant Sebastia, y santa Llucia de la present parroquial Iglesia de Nostra Senyora de la Nativitat de la Poble de Montornes, lo qual se feu de escultura a la vila de Constanti per lo M. Antoni Ochando escultor, y se plantà lo dia 12 de novembre de 1763. Lo preu de ferlo suma 100 lliuras; y de daurarlo 115 lliuras, daurat per Francisco Colat, habitant de la vila de Torredembarra. Se paga tota dita quantitat de 215 lliuras, es a saber de la confraria 120 lliuras, y las restants se arreplegaren dels mateixos confreres. Tot consta, y ab major individuacio al llibre de la confraria de sant Sebastia.



1.—Inmaculada de Joan Arnau Moret (1603-1693), año 1673, óleo.



2.—Inmaculada de Joan Arnau. Detalle de la firma.



3.—Santa Apolonia, óleo.



4.—Ecce-Homo, óleo.

La Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona y la enseñanza programada del grabado¹

ROSA MARÍA SUBIRANA REBULL

«La enseñanza y leyes del Aprendizaje es lo que menos se cuida en los gremios. Ni los maestros saben dibujo, ni tienen premios los discípulos, ni pruebas públicas de sus maniobras; y todo va por un mecanismo de pura imitación de unos a otros sin regla, gusto, ni dirección».

Pedro Rodríguez de Campomanes².

A mediados del siglo XVIII se alzaron en Barcelona las primeras voces reclamando una alternativa a la enseñanza gremial. Después de las particulares experiencias docentes en las academias de Viladomat y de los hermanos Tremulles, y de su combate legal para librarse de los colegios y gremios, un grupo de pintores —encabezado por los citados Tremulles—, arquitectos, pintores, escultores e «Ignacio Valls, escultor de plata y gravador de la Rl. Academia de Buenas Letras [...] todos vecinos de la dicha ciudad de Barcelona, impelidos del zelo del bien público»³ reivindicaron con insis-

tencia la creación de una escuela o academia artística en Barcelona⁴.

Hacia 1769, finalmente la Junta de Comercio de Barcelona tomó el relevo e hizo suyo el proyecto⁵; obtuvo la aprobación real en marzo de 1774⁶; y el 23 de enero de 1775 inauguró solemnemente la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona⁷, el

¹ La presente comunicación se enmarca en el Proyecto PB97-0863, *Clasicismo y Academicismo en el Arte Catalán. 1750-1808. Dependencias e invariantes en relación con España y los centros de París y Roma*.

² Pedro Rodríguez de CAMPOMANES, *Discurso sobre el Fomento de la Industria popular* (1774). *Discurso sobre la educación popular de los artesanos* (1775), Madrid, Instituto de Estudios Fiscales. Ministerio de Hacienda (ed. 1975), pág. 93.

³ *Escritura notarial por la cual varios artistas de Barcelona manifiestan su deseo de establecer, a sus expensas, una Academia de Bellas Artes*. Archivo Histórico de los Protocolos de Barcelona, en adelante citado AHPB: Jacinto Barramón, man. 1758, 157, transcrito por S. ALCOLEA, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», en *Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona*, vol. XIV-XV (1961-1962), I, págs. 246-248.

⁴ El primer intento es del 5 de octubre de 1754. Se trata de una carta de Manuel Tremulles a la *Real Academia de San Fernando*, solicitando la creación de una academia de Bellas Artes en Barcelona, ya que el gobernador de la ciudad no permitía reunir profesores en su estudio, a causa de una orden vigente que prohibía la congregación de más de tres personas. Sobre el tema, Vid. Anna RIERA. «Antecedentes de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona: Primeros síntomas de renovación de las artes». León: Actas del IX Congreso del CEHA, 1992.

⁵ *Proyecto en el que se propone el modo de hallar una dotación suficiente para la subsistencia de la academia de las tres Nobles Artes Pintura, Escultura y Arquitectura, cuyo establecimiento en la Ciudad de Barcelona se pide a su magestad por el memorial que acompaña*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Archivo Junta de Comercio, en adelante citado AJC, c. núm. 30, ll. XXI, 1, 6-11.

⁶ Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Copiador de cartas de la Junta de Comercio, en adelante citado CCJC, libro núm. 85 (18 de marzo de 1774).

⁷ *Distribución de los Premios concedidos por el rey Nuestro Señor á los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 13 de julio de 1799*, Madrid: En la Imprenta de la viuda de Ibarra, Año de 1799, pág. 43.

organismo que habría de «formar por medio de los principios del Dibujo perfectos Pintores, Escultores, Arquitectos, Gravadores, &c.»⁸. Concebida bajo el espíritu de la reforma ilustrada y del ideario académico, fue la gran propulsora de la renovación artística catalana de la segunda mitad del siglo. Bajo los auspicios de la Junta y su respaldo artístico surgieron diversas escuelas dentro del ámbito catalán, las primeras de las cuales se instituyeron en Olot (1783)⁹, Sant Feliu de Guixols (1789)¹⁰ y Girona (1790)¹¹.

Gracias a las Academias y a las Escuelas, el dibujo jugó un papel fundamental en la racionalización de los estudios artísticos y, a su vez, se potenció su aplicación práctica en las artes industriales, tal como consta en el texto de Campomanes: «Y como el diseño sea absolutamente necesario casi en todas ellas, para imitar o inventar [...] y estando todas las artes y oficios bajo la indispensable dirección del dibujo, todos los profesores y artistas deben estimarse á medida que cada uno aventaje en su profesión, y en el conocimiento general del dibujo aplicativo a su oficio [...] en lo cual ahora padecen gran atraso nuestros artistas, por no haber tenido quien los dirija desde sus primeros principios»¹².

La enseñanza del dibujo quedó plenamente establecida como una asignatura previa y común de todos los nuevos planes de estudio. Así, en las aulas de dibujo coincidían los aspirantes a pintores, escultores, grabadores, arquitectos y artesanos, quienes serían destinados posteriormente, según predisposición y aptitudes, a las diferentes áreas de conocimiento específico que, en el caso del grabado, era el taller de Pasqual Pere Moles, ubicado en su propio domicilio¹³.

El método de enseñanza propuesto por la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, las diferen-

tes materias impartidas y su programa de estímulos quedó en buena parte estructurada en sus primeros reglamentos, aprobados el «veinte y uno de nov.e de mil setecientos setenta y seis»¹⁴. Así, después de asentar las condiciones de ingreso, los horarios establecidos y la normativa de comportamiento a seguir dentro del centro, se especifica la distribución de los alumnos por clases, la primera basada en el modelo de estampa y la segunda en el modelo de yeso: «Para la mayor comodidad de los Maestros, y discípulos, y para evitar la confusión, que sin duda causaría la mezcla de los Principiantes con los muy Adelantados, y exercitar el estímulo de todos, no permitiéndose pasar de una á otra Clase sin merecerlo, se dividirá la Escuela en dos Clases: La primera será de Flores, y Adornos en todos los géneros aplicables á todos los Oficios, Cabezas, y Figura de Estampa. Y la segunda de Modelo blanco. No podrán los de la primera pasar á la segunda hasta haver obtenido algun premio en la Figura de Estampa, á menos que fuesen tantos los benemeritos, que como los premios serán en numero determinado, no pudiesen ser todos premiados, y los considerase el Profesor en estado de poder pasar de una á otra Clase»¹⁵.

Así mismo, se prevé el funcionamiento de una futura tercera clase basada en el modelo del natural «Siempre que se estableciese la clase de Modelo natural, se entenderan prescritas para ella las mismas obligaciones y premios, que para las de Figura, y Modelo blanco, y no se podrá pasar a ella hasta haver alcanzado algun premio en el Modelo blanco»¹⁶.

A continuación, y con el objetivo de incitar la labor de los alumnos más destacados, se estipulan las convocatorias a una serie de premios mensuales, de tipo más general «A fin de estimular la aplicación de los Discípulos todos los meses habrá oposiciones en las dos Clases, y para ellas se señalan nueve premios: Tres para los de Flores, y Adornos;

⁸ *Reglamento para la Escuela gratuita de Diseño establecida en Barcelona por la R.I Junta Particular de Comercio, y Consulado de El Principado de Cataluña, &c.* (AJC, c. núm. 143, CVIII, 2, 184).

⁹ AJC, libro núm. 9, págs. 275-276.

¹⁰ Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Libro de Actas de la Junta de Comercio, en adelante citado LAJC, libro núm. 12, 56 y 67.

¹¹ LAJC, libro núm. 12, 247, págs. 253-254.

¹² *Op. cit.*, pág. 156.

¹³ A la muerte de P.P. Moles la docencia técnica se trasladó al domicilio de su sustituto, el grabador Josep Coromina.

¹⁴ «Reglamento para la Escuela gratuita de Diseño establecida en Barcelona por la R.I Junta Particular de Comercio, y consulado de el Principado de Cataluña, &c.», AJC, c. 143, CVIII, 2, 197-201. También CVII, 2, 184-189. *Vid.* la transcripción íntegra del documento en Rosa María SUBIRANA REBULL. *Pasqual Pere Moles y Corones. València 1741-Barcelona 1797*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1990, págs. 361-363.

¹⁵ *Ibidem*, artículo núm. 13.

¹⁶ *Ibidem*, artículo núm. 15.

Tres para los de Figura de Estampa, y Cabezas; Y tres para los de Modelo blanco, que consistirán, ô en dinero, ô en alajas propias del dibujo, ô en Certificados de haver alcanzado el premio el que solo quisiese el honor de haverlo merecido, cuya distribucion se hará de quatro en quatro meses»¹⁷, y otros anuales, en los que ya se tienen en cuenta las diferentes profesiones «A mas de los sobredichos premios mensuales, habrá en d.has Clases todos los años tres generales, que serán: el primero una Medalla de Oro, y el segundo, y tercero de Plata. Así como los que habrán obtenido en las Oposiciones mensuales un segundo, ô tercer premio, podran concurrir hasta lograr el primero; también los que hubiesen alcanzado un primero, segundo, ô tercero de los mensuales, serán admitidos â los generales.¹⁸ Para merecerlos deberá cada uno de los Opositores trabajar lo correspondiente â su Profesion, que será los Pintores un quadro, los Escultores un bajo Relieve de barro, los Arquitectos un Plano, los gravadores una Lamina, y los Pintores de Fabrica un Dibujo pintado, arreglandose el asunto, que les fuese señalado»¹⁹.

A partir de estas primeras reglas, con el tiempo se sucederán nuevas disposiciones en función de la evolución de la Escuela. Así, el mes de abril del mismo 1776, se decidió la instauración de unos premios trimestrales dedicados a potenciar la aplicación de nuevos diseños para indianas, sin duda la especialidad más protegida durante aquellos primeros años «â fin de animar a los Cursantes â que se apliquen con esmero en este estudio para su utilidad, y la del Publico, tiene por conveniente se establezcan para de tres en tres meses los premios de invencion para flores y Adornos con las condiciones siguientes= los havra cada tres meses, y tendrán derecho de oponerse solamente los Discipulos que hubieren asistido a la Escuela= Se les dará el asunto el dia señalado, firmaran ser opositores, y se les acordará tres meses para hacer la obra en sus Casas, ya se apensada ô Dibujada estudiadas las flores por el natural= Presentaran las obras el dia que aspirare el Plazo, y llegando mas tarde no serán admitidas= Reconocidas estas por los Profesores se les entregaran papel blanco para que hagan un dibujo

de repente en publico y en el preciso termino de dos oras= comprobada la obra con el dibujo de prueba se le acordarán al mas benemerito seis pesos»²⁰.

El 10 de abril de 1777, Pasqual Pere Moles presentó a la Junta una nueva regulación de los «Premios y gratificaciones para los discipulos de la Escuela Gratuita de Diseño de la Real Junta de Comercio»²¹, según la cual las oposiciones habían de ser trimestrales y las obras premiadas se habían de mantener en exposición durante los tres meses siguientes a la adjudicación, pero la distribución de los premios sólo se podía hacer efectiva una vez al año, coincidiendo con los generales. Estas modificaciones quedaban justificadas «por la ventaja de que reteniendo sus intereses â los Premiados, no abandonarán la Escuela como se ha experimentado, viendo no les quedaba â mas que aspirar»²². Así, quedaban establecidas cuatro oposiciones, para cada una de las cuatro modalidades impartidas en la Escuela, «Modelos blanco, Figura de estampa, Flores de invención y copias de Estampa»²³, reglamentadas de la siguiente manera «Al mas benemerito (entiendase en todas las Clases, a excepcion de la de flores de invencion) que hubiese hecho seis oposiciones en el año, se le gratificará en diez pesos, y el que hiciere diez, siendo superior el merito al de las seis, se le recompensará su aplicacion en veinte pesos: quedando excluidos al tiempo de la eleccion, los diseños del que no hubiese llegado â hacer la [sic] seis oposiciones, por superiores que sean y ahunque alegase ocupaciones para no haverlos echo, y en este caso se le acordará el que sus dibujos sean expuestos con los demás.

Como no hay más de un premio de invencion cada tres meses, y pide tiempo para hacer este genero de dibujos: Deberan hacer tres los de esta Clase en el año para obtener la Gratificacion de veinte pesos, y entregarlos, uno cada quatro meses, firmado su nombre y mes que lo presentan, para que

¹⁷ *Ibidem*, artículo núm. 14.

¹⁸ *Ibidem*, artículo núm. 16.

¹⁹ *Ibidem*, artículo núm. 17.

²⁰ LAJC, libros núm. 6, 60. *Vid.* la transcripción completa de los textos de los diferentes LAJC en SUBIRANA, *op. cit.*, Apèndice documental.

²¹ AJC: c. 143, CVIII, 2-190. *Vid.* transcripción de todo el documento en SUBIRANA, *op. cit.*, pág. 364.

²² *Ibidem*. Con estos incentivos se intentaba convencer a los alumnos de la necesidad de completar su formación, en vez de caer en la trampa de los gremios y colegios.

²³ *Ibidem*.

se vean sus adelantamientos, con el bien entendido, que si en los ultimos que vaya entregando, no se halla mas merito que en el primero, solo se le gratificará en Diez pesos; Quedando privado de estos, si no cumplieren en entregar los Dibujos para el dia, que se le señalare, y solamente se le dará la satisfaccion de exponerlos con los demás»²⁴.

Con afán de estimular el rendimiento de los alumnos de la Escuela, en 1778 la Junta aprobó la propuesta del director de celebrar la distribución de los premios en un acto público, el primero de los cuales tubo lugar en agosto de aquel mismo año, en presencia de los comisionados de la Junta y del claustro de profesores. En marzo de 1784 Pasqual Pere Moles introdujo nuevos premios «para evitar el desvio de muchos discipulos de la citada Escuela que han ganado todos los premios, persuadidos del colegio de Pintores, ô por una natural desidia, â causa de no quedarles mas asenso; y en atencion al buen efecto que han producido las quatro gratificaciones condicionales; tiene por conveniente, â fin de detener en el estudio seis meses al mas sobresaliente, y algunos años â los demas de las quatro clases, se establezcan sinco premios anuales, uno para los escultores, y otro para cada una de las quatro clases, de â diez pesos cada uno, para los mas benemeritos, que en el Discurso del año haga seis Diseños, ô seis modelos, y en la invencion de flores dos; y que asi como â los demas se les da en dinero, se les gratifique en estampas de los mejores Maestros para que tengan duradero un exemplar que les llame a la continuacion del estudio»²⁵.

Aquel mismo año, un comerciante anónimo «Amante de las Artes» ofreció un premio al alumno de la Escuela que «mejor haga de su inbencion, y con las formalidades de los premios anuales, un quadro al olio de seis palmos de largo, y quatro de alto, representanto la Sena de Jesu-Christo»²⁶, y meses después se aprobó una nueva propuesta de Moles disponiendo que «â los Discipulos premiados, se les permita hacer nuevas Oposiciones, con todo lo demas que d.ho recurso comprende»²⁷.

El año 1788 nos consta una nueva revisión en relación «al mayor importe que tendrán los premios trienales añadidos â los antecedentes; los Onze que nuevamente se ofrecen â los Profesores de las Nobles Artes de Pintura, Escultura, y Arquitectura; â los del Gravado de Laminas; y â los que dibujan, y pintan muestras pertenecientes, â las fabricas de Texidos, y de Indianas»²⁸, y el 1 de mayo de 1789 la Junta hizo distribuir notificaciones invitando a participar en los concursos generales a todos los artistas del país —con excepción de los académicos—²⁹. En 1793 se consolidaron las convocatorias trienales «como mas propias de la dignidad de la Academia, como lo practican las de S.n Fernando de Madrid y S.n Carlos de Valencia, y como mas conducente para inspirar en los profesores de las Artes, y con especialidad en los alumnos de la Escuela»³⁰. Posteriormente, en 1795, Moles propuso un nuevo estímulo «de aplicasion en los Alumnos», que consistía en permitir «â los que ganan premios mensuales, y gratificaciones anuales repetir los concursos para estos, y aquellas mediante la vacasion, ô intervalo de un año en las gratificaciones, y de tres meses en los premios, y no menos que se entienda el año de tiempo de diez meses clasicos, que aora se conceden pág.a la formacion de los diez dibujos q.e sirvan de materia pág.a la adjudicacion de las gratificaciones 'anuales'»³¹.

Tal como se puede apreciar, todas estas nuevas disposiciones, la mayor parte propuestas por Pasqual Pere Moles, denotan una clara intencionalidad de emular los sistemas de las Academias. Así lo reflejan, también, los argumentos con que justificó, en julio de 1792, su viaje «â Valencia, â fin de enterarse de si en lo que aqui se practica en la distribucion de los premios generales puede haver alguna mejora respeto de los q.e hacen en aquella Ciudad»³²; o la misma iniciativa de decorar, en

²⁸ LAJC, libro núm. 11, pág. 438.

²⁹ «Los premios para la pintura, escultura y arquitectura, eran de tres clases: primera segunda y tercera; y su importe 40 pesos, 20 y 10 respectivamente. De grabado un solo premio de 30 pesos y de flores otro de 20 pesos. Los temas del concurso de aquel año fueron [...] Grabado de láminas. Dibujar y grabar a buril la table del Divino Pastor que está en la Escuela». (Citado por Federico MARÉS, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado. La Junta Particular de Comercio. Escuela Gratuita de Diseño. Academia Provincial de Bellas Artes*, Barcelona, 1964. pág. 48).

³⁰ LAJC, libro núm. 13, págs. 144-146.

³¹ LAJC, libro núm. 13, pág. 453.

³² LAJC, libro núm. 13, pág. 63.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ LAJC, libro núm. 10, 31^{bis}-32^{bis}.

²⁶ LAJC, libro núm. 10, 39. Parece ser que éste no fue un caso aislado, ya que los edictos de las dos primeras convocatorias de pensiones (1787 y 1789) incluyen la generosa colaboración en gratificaciones de otro particular, Francesc Cabarrús (AJC, c. 140, CVI, 4, 2 y RASF, 2-3831).

²⁷ LAJC, libro núm. 10, pág. 207.

1787, las nuevas dependencias del edificio de Lonja con obras de los profesores de la Escuela³³. En cuanto a lo referente a la programación docente, debe citarse la reestructuración de los reglamentos en 1789³⁴, los cuales siguen las mismas pautas de los sistemas de aprendizaje de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Rezan así, los artículos dedicados a las diferentes etapas de formación:

«15. Empezarán los Alumnos, en la primera clase, a Dibujar los ojos de la figura humana, formandolos primero con solas lineas, y despues añadiendo las sombras.

16. Exercitados en esto, y avilitados por sus Maestros, pasaran a los perfiles de la Cabeza, ô de algunas partes unidas de ella, añadiendo a su tiempo y lugar las sombras, hasta dibujar la Cabeza entera, en cuyo estudio, deberán acreditar su pericia con oposicion rigurosa para poder pasar a la clase del Dibujo de pies y manos.

17. En esta clase deberán igualmente acreditar su pericia pág.a para poder pasar a dibujar medias figuras.

18. Havilitados en estas, y acreditado el buen gusto en el sombreado, se les permitirá dibujar figuras enteras, y hacer en esto oposicion.

19. Quando el Alumno haya ganado los premios establecidos de figuras, ô bien el Director conosca, q.e está en estado de poder dibujar el modelo de Yezo, le podrá este dar el permiso de pasar a esta clase, en la que deberá empezar a dibujar la figura anatomica.

³³ El 7 de enero de 1787, con motivo del traslado a las nuevas dependencias del edificio de Lonja, «desea dar principio a exemplo de lo q^e se practica en las Academias de esta clase, presentando algunas de sus Obras los Profesores; pide se sirva la Junta admitir seis de las que hizo en Paris mientras lo tubo allí pensionado, y una de las muy pocas q^e le han permitido dar a luz las tareas a q^e la Junta le tiene destinado de doze años a esta parte, mandando, si es de su agrado, se coloquen en ella» (LAJC, libro, núm. 11, 185).

³⁴ «Teniendo por Conveniente la R^l Junta Particular de Comercio de este Principado, arreglar el buen regimen de la Escuela de Dibujo, estableciendo las oras de ella; el orden y turnos de los Maestros; la distribucion de clases en los Discipulos; y asenso ô transito de ellos de una a otras, despues de haver propiciado en las nuevas Piezas, todo lo conducente a su verificacion, que no podia conseguirse en los que antes havia por su estrechez, menor numero de maestros, y demas incomodidades q^e son notorias; Ha acordado, que interin que por la R^l Junta otra cosa no se dispusiere, se arregle la Direccion de esta Escuela en los terminos q^e sigue», AJC, c. 143, CVIII, 2, págs. 191-196. Vid. la transcripción completa del documento en SUBIRANA, *op. cit.*, págs. 364-365.

20. Para corroborar en el Relieve, los principios que el Alumno habrá estudiado y aprendido en la Estampa, despues de exercitado en el dibujo de la figura anatomica, deberá dibujar por el modelo de Yezo, variedad de cabezas, pies y manos, y despues emprenderá dibujar la figura entera.

21. Bien exercitado y avilitado el alumno en el dibujo de las figuras de Yezo, en el modo d.ho, se le permitirá pasar al modelo natural.

22. Los Alumnos q.e querán pasar a la clase de Flores, deberán primero ser examinados y aprobados por los Profesores de su avilidad en el dibujo de principios de figuras, hasta cabezas enteras»³⁵.

Como podemos ver, la estructura básica de la organización de la enseñanza del dibujo puede decirse que es la misma que muestran los reglamentos de 1776. De hecho, esta educación progresiva de la mano y la sensibilidad artística del alumno sigue la tradición apuntada por Leonardo da Vinci en su *Tratado de la Pintura* (1482-1518): «Del orden en la práctica del dibujo. copia primero los dibujos de los buenos maestros y haz ésto según arte y del natural, que no de memoria. Más tarde dibuja el relieve, guiándote de un dibujo de él sacado. Y, en fin, dibuja un atinado natural, que en él has de avezarte»³⁶.

Un último aspecto a remarcar del funcionamiento de la Escuela —claramente relacionado con los objetivos de la Reforma Ilustrada— es la oferta de enseñanza altruista³⁷. Hemos de remarcar que, en su impulso para fomentar el progreso técnico-artístico del país la Junta llegó en algunas ocasiones, incluso, a financiar la precaria situación familiar de algún acreditado alumno³⁸.

En lo referente a la primera generación de grabadores calcográficos formados en la Escuela Gra-

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ LEONARDO DA VINCI. *Tratado de Pintura* (1482-1518). Madrid: Editora Nacional, (ed. 1976), pág. 352.

³⁷ «La Escuela estará surtida de Mesas, Bancos, cartillas de Dibujos, luces, y ahun Lapidera, Papél, y Lapis que se dará de valde a todos los alumnos». Reglamentos de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona de 1776, artículo núm. 2. AJC, c. 143, CVIII, 2, págs. 197-201. También CVII, 2, pág. 184.

³⁸ Como en el caso de Josep Ramiu, en 1776. Moles había informado a la Junta sobre la obtención de tres premios seguidos y de los servicios que había prestado a la Escuela «en defecto del conserje de que carece la misma», así como de la dificultad de continuar los estudios para poder «dedicarse a la facultad de Espadero que fue su df.to Padre» a causa de «la imposibilidad de su pobre Madre cargada de familia» (LAJC, libro núm. 6, pág. 166).

tuita de Dibujo de Barcelona, hemos de destacar las figuras de Blai Ametller (1766 ca.-1841), Josep Coromina (1766 ca.-1834) y Esteve Boix (1774-a. 1829). A través de las sucesivas relaciones de los premios otorgados a los alumnos de la Escuela, podemos deducir que los dos primeros se iniciaron con el primer plan de estudios de 1776 y que el tercero se incorporó en la reestructuración de 1789.

Blai Ametller fue el primero de los tres en obtener una mención de elogio en los trimestrales de 1778 «por la invencion y copiado de estampa»³⁹, y uno de los alumnos más premiados. Así, en 1779 nos consta que obtuvo el tercer premio de Flores y Ornamentos en la convocatoria de los meses de febrero, marzo y abril⁴⁰, y el segundo premio en la correspondiente a los meses de mayo, junio y julio⁴¹.

Aquel mismo año, Ametller se decidió por las técnicas calcográficas, y a pesar que aún no había superado las dos modalidades previas dictadas por los reglamentos de la Escuela⁴², se manifestó en este sentido solicitando «se sirva la Junta providenciar lo conveniente paraque Dn. Pasqual Moles le instruya en el Arte del Gravado, en el que desearia aplicarse»⁴³.

Continuó, no obstante, las pautas establecidas y en las oposiciones de los meses de febrero, marzo y abril de 1780 figura como a ganador del tercer premio de honor en la clase de «Figuras de estampa»⁴⁴ y del primer premio con gratificación de la misma modalidad en la convocatoria correspondiente a los meses de agosto, setiembre y octubre del mismo año⁴⁵. En los trimestrales de 1781, obtuvo el primer premio de Invención para fabricas»

y el segundo de Modelo de yeso en las oposiciones de los meses de mayo, junio y julio⁴⁶.

A diferencia de la exclusiva dedicación de la Real Academia de San Fernando a las Bellas Artes, la escuela de Barcelona compartía objetivos artesanales y artísticos. Así lo confirma el hecho que Pasqual Pere Moles recomendara a Blai Ametller «haviendo de dibujo, con mas de medianos principios de gravado, de buena conducta, de genio docil y prespicás» para ocupar una plaza de técnico artesano en una fábrica de vidrios de Tortosa, en respuesta al requerimiento a la Junta de Andrés Tilebein, uno de los directores de la Compañía de Vitalicios⁴⁷. El hecho que en el informe del director de la Escuela se haga constar la aprobación de los «Padres, a quienes ha propuesto el destino de su hijo, y así este como ellos, se conforman a lo que en este particular dispusiere la Rl. Junta»⁴⁸, nos da la pauta caracterológica de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona. A pesar de todo, en 1783 Blai Ametller vuelve a figurar en las relaciones de los premios trimestrales, en las que consta como ganador del primer premio en la clase de «Modelo de Yeso», por los meses de febrero, marzo y abril, y de una gratificación en la de «Flores de Invención», en la convocatoria correspondiente a los meses de mayo, junio y julio⁴⁹; y en 1784 fue de nuevo premiado con un extraordinario por la clase de Invención de Flores para Fábricas» y con una gratificación anual por la de «Modelo de Yeso»⁵⁰.

Ante el buen nivel de su formación artística, en octubre del año siguiente Ametller se atrevió a presentar un recurso a la Junta, en el que le recordaba su expediente como alumno de la Escuela a lo largo de siete años —en los que había obtenido todos los premios mensuales y anuales—, así como los cinco años dedicados al estudio de las técnicas del grabado calcográfico, y solicitó permiso para dedicar a la Junta una lámina que acababa de concluir⁵¹ y, a la

³⁹ LAJC, libro núm. 7, pág. 174.

⁴⁰ LAJC, libro núm. 7, págs. 277-278.

⁴¹ LAJC, libro núm. 7, pág. 401.

⁴² Recordemos que el plan de estudios de 1776 establece una primera fase en la clase de «Flores y Adornos», en la que se insiste en la práctica del dibujo «en todos los géneros aplicables a todos los Oficios, Cabezas y figura de Estampa» según los modelos de dibujos, y sobre todo de estampas, de otros maestros; y que sin «haber obtenido algun premio en la figura de Estampa» no se podía acceder a la clase de relieve o modelo de yeso, la segunda etapa a superar antes de acceder a la especialización escogida. Vid. el artículo núm. 13 de los precitados reglamentos (AJC, c. 143, CVIII, 2, págs. 197-201).

⁴³ LAJC, libro núm. 7, págs. 383-384 y 386.

⁴⁴ LAJC, libro núm. 8, págs. 76-77.

⁴⁵ LAJC, libro núm. 8, pág. 257.

⁴⁶ LAJC, libro núm. 8, pág. 380.

⁴⁷ LAJC, libro núm. 9, págs. 112-113 y 118.

⁴⁸ LAJC, libro núm. 9, pág. 118.

⁴⁹ LAJC, libro núm. 9, pág. 378.

⁵⁰ LAJC, libro núm. 10, págs. 184-185.

⁵¹ La Junta de Comercio valoró su trabajo en la «Lamina de N[uest]ra Sra. con el Niño Jesus q[u]e ha presentado a la Junta gravada de su mano» y, como estímulo para los alumnos de la Escuela, acordó concederle un premio de «seiscientos reales de ard[i]tes, quedando la Lamina a beneficio de d[i]c[h]o «metller» (LAJC, libro núm. 11, págs. 71-72).

vez, pidió que se le tuviera en cuenta en caso de establecerse algún tipo pensión⁵². Aquel mismo año, aún obtuvo uno de los cinco premios extraordinarios en estampas, por la clase de Invencion de Flores para Fabricas», en las oposiciones trienales⁵³; y el siguiente, después de haber estado nombrado «Teniente Maestro» de la Escuela Gratuita de Dibujo⁵⁴, obtuvo una gratificación anual por la clase de «Modelo de Yeso en diseño»⁵⁵.

Sin duda, el espléndido *curriculum* de Blai Ametller es ilustrativo, no sólo de la orientación pedagógica de la Escuela de Barcelona, sino también de la serie de incentivos antes reseñados, a los que nos consta que accedió antes de ganar una plaza de pensionado en Madrid para dedicarse exclusivamente a perfeccionar las técnicas del grabado calcográfico.

Josep Coromina fue así mismo premiado en diversas convocatorias. La primera, en 1780, en la que obtuvo un segundo premio con gratificación en las trimestrales de los meses de febrero, marzo y abril⁵⁶. Siguió, después, un primer premio con gratificación en las correspondientes a noviembre, diciembre, y enero de 1781, por la clase de Figuras de estampa⁵⁷ y, aquel mismo año, obtuvo un tercer premio en la modalidad de Modelo de yeso, en las oposiciones trimestrales de mayo, junio y julio⁵⁸; primer premio de la clase de Modelo de yeso en las trimestrales de mayo, junio y julio de 1782⁵⁹, y el de «Invencion de flores»⁶⁰; premio extraordinario de 1786, por «Invencion de flores»⁶¹; y, finalmente, el 1789 el anual de 3^{ta} classe de Pintura⁶² y el trienal de «Grabado de láminas»⁶³, para el que se había de «Dibujar y grabar a buril la tabla del Divino Pastor que está en la Escuela»⁶⁴.

Respecto a Esteve Boix, hemos de mencionar el primer premio de «Figuras de estampa» en el concurso correspondiente a los meses de julio, agosto y setiembre de 1790⁶⁵; el segundo premio de «Modelo en Diseño» y una gratificación correspondiente a los meses de julio, agosto y setiembre de 1791⁶⁶; premio extraordinario de «Figuras de estampa» en el concurso anual de 1793, con la lámina titulada Mare de Déu de l'Anunciació⁶⁷; premio de «Grabado de Laminas» a los generales de 1793⁶⁸; premio de «Modelo en diseño» en el concurso del tercer trimestre de 1794⁶⁹; y, finalmente, en los premios del último trimestre de 1795 obtuvo en la opción de «Modelo de dissenho [...] media gratificación por haverle faltado dos diseños»⁷⁰.

Curiosamente, ninguno de los tres precitados grabadores habían estado destinados a esta profesión. Tal como hemos visto, a Blai Ametller le ofrecieron un trabajo artesanal en una fábrica de vidrios y Josep Coromina figuró como grabador de indianas; y en cuanto a Esteve Boix, Pasqual Pere Moles consideró en un primer momento que podía dedicarse al grabado de medallas⁷¹. En cambio, otros alumnos que en un principio parecía que iban a dedicarse al grabado calcográfico, cambiaron de opción. Tal es el caso de dos de los primeros alumnos matriculados en la Escuela, Tomàs Solanes y Josep Martí, que el 11 de mayo de 1775 expusieron a la Junta su interés por aprender «el arte del gravado en que desean aplicarse enteramente»⁷², siendo ésta la única noticia relacionada con el tema; o el de Salvador Molet (1773-1836), que se estrenó con un premio de honor por «Figuras de estampa» en 1787, figurando como «Grabador de Lami-

⁵² LAJC, libro núm. 10, págs. 375-376.

⁵³ LAJC, libro núm. 10, pág. 384.

⁵⁴ LAJC, libro núm. 11, págs. 377-378.

⁵⁵ LAJC, libro núm. 11, pág. 157.

⁵⁶ LAJC, libro núm. 8, págs. 76-77.

⁵⁷ LAJC, libro núm. 8, pág. 257.

⁵⁸ LAJC, libro núm. 8, pág. 380.

⁵⁹ LAJC, libro núm. 9, pág. 156.

⁶⁰ LAJC, libro núm. 9, pág. 88.

⁶¹ Consta como «Joseph Coromina gravador de Indianas». Parece ser que éste fue su primer destino (LAJC, libro núm. 11, pág. 157).

⁶² LAJC, libro núm. 12, págs. 146-148.

⁶³ LAJC, libro núm. 12, págs. 147-148.

⁶⁴ *Noticia de los premios Generales que para fomento de las Nobles Artes ha acordado la Real Junta distribuir a los profesores de aquellas con edicto de 1. de mayo del presente año: y de*

los premios mensuales que han conseguido en este año los alumnos de su Escuela Gratuita de las Nobles Artes, establecida en la Real Casa Lonja de Barcelona, distribuidos el día 15. noviembre 1789, Barcelona, Fco. Surià y Burgada, 1789.

⁶⁵ LAJC, libro núm. 12, f. 352.

⁶⁶ LAJC, libro núm. 12, f. 454^{bis}.

⁶⁷ LAJC, libro núm. 13, ff. 232-233.

⁶⁸ LAJC, libro núm. 13, f. 239. La noticia fue publicada en el *Diario de Barcelona* (Setiembre 1793), donde figura como «Grabador de láminas de esta ciudad, de 19 años de edad».

⁶⁹ LAJC, libro núm. 13, f. 353.

⁷⁰ LAJC, libro núm. 13, f. 450.

⁷¹ LAJC, libro núm. 12, ff. 293-294.

⁷² LAJC, libro núm. 5, 264. (Vid. transcripción en SUBIRANA op. cit., págs. 374-375).

nas»⁷³, al igual que en los dos premios siguientes —«Invencion de Flores», del tercer trimestre del mismo año, y «Modelo yeso», del primer trimestre de 1788⁷⁴—. No obstante, con posterioridad se decantó por la especialidad pictórica de floreros, motivo por el que solicitó y consiguió una beca para ir a Valencia a estudiar durante tres años bajo la dirección de Benito Espinós, en la Real Academia de San Carlos⁷⁵.

Así mismo, las relaciones de los premios nos informan del paso por la Escuela de Barcelona del valenciano Miguel Gamborino, que consiguió un primer premio de «Modelo de yeso» (1781)⁷⁶; de «Invencion de flores», en el primer trimestre, y una gratificación en el segundo trimestre de 1783⁷⁷; y, finalmente, el de Invención de flores para fabricas», en el segundo trimestre de 1785⁷⁸. Dos años después lo encontramos concursando en la Real Academia de San Fernando de Madrid⁷⁹.

Otros premios de interés para nuestro estudio son los de Josep Cirera⁸⁰, a quien podríamos identificar con el autor de una estampa de sant Ambrosio firmada con este nombre; y los tres de Llopart [o Lleopart]⁸¹, probable miembro de una saga de plateros homónimos, uno de ellos relacionado con el mundo del grabado. Por otro lado, también podría identificarse con un tal Francesc Antoni Lleopart que, como grabador, en 1777 concursó en la Real Academia de San Fernando⁸².

Acabamos esta comunicación haciendo una breve referencia a los actos públicos celebrados en Lonja con motivo de la distribución de los premios a los alumnos de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona que, des del 1778, se realizaban al finalizar el año académico. Las primeras sesiones fue-

ron muy sencillas, pero con el tiempo se convirtieron en la máxima manifestación artística de la ciudad.

En el transcurso de los primeros años, en la estricta intimidad del círculo académico se organizaban pequeños actos de repartimiento de premios y se exponían las obras seleccionados con la finalidad de estimular a los alumnos de la Escuela.

La primera noticia excepcional sobre el tema es del 14 de agosto de 1775, en la que Pasqual Pere Moles expuso a la Junta «que hallandose por casualidad en esta su Patria D.n Carlos de Salas Escultor y Academico de la R.l de S.n Fernando, le parecio corresponder por urbanidad y por su distinguido merito pedirle eligiese entre los 197 opositores â los tres premios de los Meses pasados»⁸³. Así se hizo, y a partir de este momento se estableció un calendario de actos trimestrales.

Tres años más tarde, en base a una nueva propuesta del director de la Escuela, se determinó repartir los premios «que en las Oposiciones de todo el año, han ganado los Discipulos [...] con una gratificación condicional en cada clase, y q.e se les entregue el todo en publico â la fin del año para mas estimularles â la permanencia en la Escuela, y â la mayor aplicacion en sus estudios»⁸⁴. La primera sesión se celebró el 9 de agosto de 1778.

El inicio de las celebraciones solemnes coincidió con el acto anual de 1784 y la inauguración de la exposición de las obras presentadas a los concursos trienales. Frederic Marés dio a conocer el opúsculo que se editó con motivo de la citada celebración y transcribió los versos laudatorios a la labor de la Junta con que «el Coro de Música concluyó la función». Completo o incompleto, éste es el ejemplar de distribución de premios más antiguo de los que tenemos noticia⁸⁵, el cual no lleva

⁷³ LAJC, libro núm. 11, pág. 347.

⁷⁴ LAJC, libro núm. 11, pág. 514.

⁷⁵ LAJC, libro núm. 12, pág. 229 y 239.

⁷⁶ LAJC, libro núm. 8, pág. 380.

⁷⁷ LAJC, libro núm. 9, pág. 378.

⁷⁸ LAJC, libro núm. 10, págs. 317-384.

⁷⁹ J. CARRETE, *El grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid, Torreangulo Arte Gráfico, 1989, pág. 450.

⁸⁰ Mención de elogio entre los primeros 197 opositores de la Escuela (1775), *Figura de estampa* (1776) y primer premio de *Modelo de yeso* (1777) (LAJC, libro núm. 5, 325; *Noticia*, op. cit.; LAJC, libro núm. 6, pág. 42, y 344-345, respectivamente.

⁸¹ LAJC, libro núm. 10, 270, pág. 311 y 384.

⁸² CARRETE, op. cit., pág. 450.

⁸³ LAJC, libro núm. 5, pág. 325. Transcrito en Subirana, op. cit., pág. 374.

⁸⁴ LAJC, libro núm. 7, pág. 109. Transcrito en Subirana, op. cit., pág. 381.

⁸⁵ «EN CELEBRIDAD de la distribución de Premios que la Real Junta Particular de Comercio y Consulado del Principado de Cataluña hizo el día 31 de octubre de 1784 a los alumnos de su Escuela gratuita de Dibujo, el Coro de Música concluyó la función con este // FINAL // Cuando por tí exaltado / El mérito se ve con los laureles / De que ciñes sus sienes, (oh Real Junta!, / Más parece humillarse, pues te ofrece, / Te presenta las Artes, que ennobleces / Con tu continuo celo [...] Y prosigue sin tregua, exprime diestra / Ya en fiel Diseño, ya en cabal Pintura /

pie de imprenta, ni listado de premios, ni ninguna otra descripción que la citada.

Utilizaremos la edición correspondiente a la distribución de los premios de 1789, bastante más explícita, para ejemplificar el desarrollo de las ceremonias. El acto en cuestión, fue presidido por Juan Miguel Indart, Intendente del Ejército y Principado de Cataluña. «Adornóse magníficamente una de las salas de la Casa Lonja con copia de cristales y luces, y en otra separada se expusieron las obras premiadas. En la primera se sentaron por su orden el Secretario, Presidente y demas individuos de la Junta, acudió un inmenso concurso de gente distinguida y de pueblo; y habiéndose impuesto silencio a un coro de música que dió abertura a la función, el director, Pasqual Pedro Moles, leyó las actas de distribución de premios»⁸⁶.

Respecto a la modalidad de grado de láminas, en esta ocasión fue el grabador Josep Coromina quien obtuvo el único premio de 30 pesos por «Dibujar y grabar a buril la tabla del Divino Pastor que está en la Escuela»⁸⁷. Al finalizar la distribución de los premios que «recibieron de manos del Caballero Intendente, los opositores laureados con mucha satisfacción por el honor que conseguían sentados en parajes distinguidos a la vista del público, y con particular agradecimiento al esmero con que S.S. se servían aplaudirles el mérito y estimularles a mayores aumentos»⁸⁸, y después de una extensa oratoria sobre la magnífica labor llevada a término gracias a la fundación de la Escuela, «repitió la música acompañando con festiva armonía los comunes elogios, tanto sobre el mérito de los opositores, como sobre el esmero de la Real Junta por el bien público y del Estado, y de las expresiones de gratitud por la munificencia del Soberano en proteger tan útiles establecimientos»⁸⁹.

En 1797 murió Pasqual Pere Moles después de convocar el que para él había de ser el último concurso de premios. Se establecieron las siguientes

condiciones para el grabado: «Grabado de láminas.— Un medio cuerpo de Ecc-Homo, copia de Juan de Juanes, que posee la Escuela. Se ha de presentar el dibujo de tamaño de una cuartilla de papel común bien acabado, el contorno, la lámina y seis pruebas. el que más sobresalga ganará también 40 pesos»⁹⁰.

El 15 de noviembre de aquel mismo año se celebró la solemne sesión pública de la distribución de los premios⁹¹, que fueron notificados al público asistente por el nuevo director de la Escuela, Pere Pau Montaña. No obstante, en esta ocasión el «grabado de láminas no se concedió por falta de opositor»⁹². Al finalizar el acto académico, se procedió a la lectura de una canción de treinta y dos estrofas en alabanza a las Bellas Artes personificadas por ninfas que disputaban sus virtudes. Reproducimos una pequeña selección relacionada con el arte del grabado:

*Por las sendas del Pindo
Al pie del trono del brillante Apolo
Llamadas esta vez de polo a polo,
Y del punto del orto al de occidente,
Vinieron de repente
De muy diversas y remotas partes
A lucir un festín las Nobles Artes.
[...]
El Arte del Diseño
Precedía a la bella comitiva
Vivos sus ojos, su cabeza altiva,
La cara muy sencilla y despejada,
Algún tanto abultada;
Haciendo alarde de toda su figura
De guiar el buril y la pintura.*

*Con aire más pausado
El Arte de Grabar muy suave y fina,
Y con delicadeza peregrina,
Sin resabio de frágil ligereza,
Alega la firmeza
De sus obras robustas y constantes,
Que llegan a los siglos más distantes.*⁹³

Ya en Buril, o Escultura / Lo que el ingenio, el arte acrisolado, / Dar supo de perfecto [...]

Fue localizado por Frederic Marés en la *Biblioteca de la Cámara de Comercio y Navegación* de Barcelona. Vid. transcripción completa en MARÉS, *op. cit.*, págs. 125-127.

⁸⁶ *Noticia, op. cit.*

⁸⁷ *Ibidem*. Cf. amb LAJC, libro núm. 12, págs. 147-148.

⁸⁸ *Noticia, op. cit.*

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Citado por MARÉS, *op. cit.*, págs. 55-56.

⁹¹ *Diario de Barcelona* (15 de noviembre de 1797).

⁹² Citado por MARÉS, *op. cit.*, pág. 134.

⁹³ Distribución de premios de 1797, citado por MARÉS, *op. cit.*, pág. 136.

Además de los estímulos en forma de premios y gratificaciones la Junta estableció un sistema de pensiones destinado a los alumnos más destacados en méritos. Pero éste es otro tema a desarrollar y lo dejamos para otra ocasión. En la presente nos limitamos a ofrecer un pequeño cuadro-resumen para indicar los alumnos que tuvieron el privilegio de verse beneficiados por los argumentos esgrimidos por Pedro Rodríguez de Campomanes —autor con el que también indiciábamos con una cita suya la presente comunicación— «Las Artes que faltan en una nación, siendo provechosas, es necesario introducirlas; y esto se consigue, o enviando naturales que las aprendan y traigan de fuera, o trayendo artistas extranjeros hábiles que las enseñen en España»⁹⁴.

GRABADORES PREMIADOS POR LA JUNTA DE COMERCIO DE BARCELONA

JOSEP CIRERA

- Trimestral. Digno de elogio entre 197 opositores (1775).
- Trimestral. 1^{er} «Figuras de Estampa» (1776).
- Trimestral. 1^{er}. «Modelo blanco» (1777).

BLAI AMETLLER

- Trimestral. Digno de elogio. «Invencion y copiado de estampa» (1778).
- Trimestral. 3^{er}. «Flores y adornos» (1779).
- Trimestral. 2^{do}. «Flores y adornos» (1779).

⁹⁴ CAMPOMANES, *op. cit.*, pág. 97.

- Trimestral. 1^{er} con gratificación. «Figuras de estampa» (1780).
- Trimestral. 3^{er} de honor. «Figuras de Estampa» (1780).
- Trimestral. 1^{er}. «Invención para fábricas» (1781).
- Trimestral. 2^{do}. «Modelo de Yeso» (1781).
- Trimestral. 1^{er}. «Modelo de Yeso» (1783).
- Trimestral. Gratificación. «Flores de invención» (1783).
- Trimestral. Extraordinario. «Invencion de Flores pág.a Fabricas» (1784).
- Anual. Gratificación. «Modelo de Yeso» (1784).
- Anual. Extraordinario. «Invención de flores para fábricas» (1785).
- Anual. Extraordinario. «Modelo de Yeso en diseño» (1786).
- Premio al mérito por «la estampa N.ra Sra. con el Niño Jesús» (1786).

JOSEP COROMINA

- Trimestral. 2^{do} con gratificación «Figuras de Estampa» (1780).
- Trimestral. 1^{er} con gratificación. «Figuras de Estampa» (1781).
- Trimestral. 3^{er}. «Modelo de Yeso» (1781).
- Trimestral. «Invencion de flores» (1782).
- Trimestral. 1^{er}. «Modelo de Yeso» (1782).
- Anual. Extraordinari. «Invención de flores» (1786).
- Anual. 3^{er} clase de Pintura (1789).
- Trienal: 1 voto. Grabado (1789) Miquel Gamborino.
- Trimestral. 1^{er}. «Modelo de Yeso» (1781).
- Trimestral. 1^{er}. «Invención de flores» (1783).
- Trimestral. Gratificación. «Modelo de yeso» (1783).
- Trimestral. Extraordinario. «Figuras de Estampa» (1785).

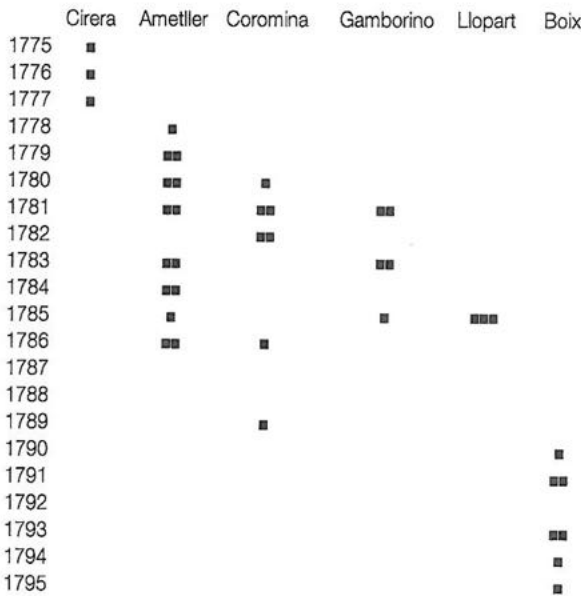
ANASTASI LLOPART [O LLEOPART]

- Trimestral. 3^{er}. «Flores y adornos» (1785).
- Trimestral. 2^{do}. «Flores y adornos» (1785).
- Trimestral. 1^{er}. «Flores y adornos» (1785).

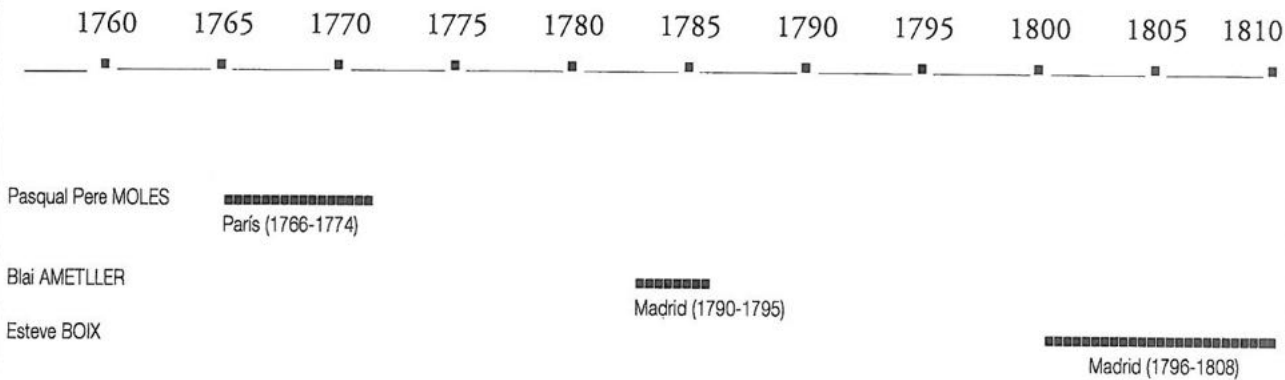
ESTEVE BOIX

- Trimestral. 1^{er}. «Figuras de estampa» (1790).
- Trimestral. 2^{on}. «Modelo en diseño» (1791).
- Gratificación. 2 votos. «Figuras de estampa» (1791).
- Anual. Extraordinario. «Figuras de estampa» (1793).
- Generales. Grabado de Laminas (1793).
- Anual. Extraordinario. «Modelo en diseño» (1794).
- Trimestral. Media gratificación. «Modelo en diseño» (1795).

GRABADORES PREMIADOS POR LA JUNTA
DE COMERCIO DE BARCELONA
Sinopsis cronológica:



GRABADORES PENSIONADOS POR LA JUNTA
DE COMERCIO DE BARCELONA



La arquitectura en los inicios de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona

JOAN-RAMON TRIADÓ

Los estudios sobre la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, financiada por la Real Junta de Comercio del Principado de Cataluña, se han centrado casi exclusivamente en la plástica, dejando de lado su implicación en el campo de la arquitectura. Dentro de la investigación que llevamos a término sobre *Clasicismo y academicismo en el arte catalán. 1750-1808. Dependencias e invariantes en relación a España, París y Roma*¹, la arquitectura en sí misma y como marco de la plástica ocupa un lugar preeminente. Los modelos a través de los tratados, en su doble vertiente literaria y gráfica, así como los programas plásticos, están siendo estudiados en profundidad por miembros del equipo investigador y por alumnos de tercer ciclo en su calidad de becarios y doctorandos.

El análisis de las relaciones entre la arquitectura y los estudios académicos se centra principalmente en la citada Escuela Gratuita de Dibujo. Ya en sus estatutos fundacionales, incluye la intención de «formar por medio de los principios del Dibujo perfectos Pintores, escultores, Arquitectos, Gravadores & comunicar las luces precisas para criar, y promover el buen gusto en las Artes y Oficios»². Esta relación entre las llamadas Bellas Artes, sin embargo, se remonta a la petición de fecha 15 de septiembre de 1758, firmada por los hermanos Tramulles, pin-

tores, Carles Grau «escultor», Ignasi Valls «escultor de plata y gravador», Josep Sala pintor, Josep Martorell «escultor de plata»; Josep Martí Amat «maestro mayor de las obras reales de arquitectura civil de esta plaza», y Ramon Esplugas «arquitecto», para la creación en Barcelona de una academia de Bellas Artes en casa de los primeros «sin grabar el erario público»³.

La tradición arquitectónica catalana, formada en el sistema tradicional de los maestros de obras, más constructores que proyectistas, se vio favorecida por la implantación en Barcelona de la Real Academia Militar de Matemáticas.

El virrey de Cataluña, duque de Bournonville, fundó a finales del siglo XVII una Academia de Arquitectura Militar a la que se añadió una Escuela de Matemáticas. Cuando en 1697 Carlos II suprimió la Academia de Matemáticas de Madrid, por decisión personal suya se trasladó a Barcelona, iniciando su singladura el año 1699.

Después del impasse de la guerra de Sucesión, Felipe V, preocupado por la defensa y sumisión de la ciudad y de los territorios catalanes, en la doble vertiente propagandística y opresora, restituyó la Academia con carácter único en todos los territorios de la Corona, el año 1720. Instalada en primer momento en el recinto militar de la Ciudadela, pronto de trasladó a un anexo del cuartel instalado en el antiguo convento de Sant Agustí Vell.

¹ Proyecto de Investigación núm. PB97-0863 del Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento M.E.C.

² Biblioteca de Catalunya: Archivo Junta de Comercio, caja 193, leg. CVIII, 2, f. 181-189. También leg. CVIII, f. 197-201.

³ Vid. Archivo Histórico de los Protocolos de Barcelona, Jacinto Baramón, man. 1758, fol. 157.

Su plan de estudios se articulaba en tres años, de los cuales la mayor parte —dos años y tres meses— se dedicaba a las ciencias —geometría, álgebra, elementos de fortificación, secciones cónicas y esféricas, bóvedas, artillería, y nociones de arquitectura civil— y el resto —nueve meses— se consagraba al dibujo y a las técnicas de medición.

Esta escuela estuvo abierta a los civiles, los cuales pronto intuyeron la necesidad de estos nuevos estudios si querían llevar a término, como contratistas y constructores, los proyectos militares, ya que su formación gremial no los capacitaba para interpretar correctamente los planos delineados por los ingenieros, hacer mediciones y resolver una serie de problemas que requerían conocimientos de dibujo, mecánica y estereotomía. Mas adelante, los arquitectos más ambiciosos, deseosos de entrar en la Academia de San Fernando, vieron en la academia barcelonesa el lugar idóneo en el que adquirir la formación previa necesaria.

Cuando se fundó la Escuela Gratuita de Dibujo se pensó en formar una biblioteca especializada en los diferentes estudios impartidos. Curiosamente, y a pesar de que la arquitectura no era una de las disciplinas de los planes de estudio, sobresalen los tratados y libros referidos a la edificación, tanto en la biblioteca de dicha Escuela, como en la particular de su primer director Pasqual Pere Moles.

Es tarea por hacer analizar las influencias que los tratados arquitectónicos tuvieron en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque podemos avanzar como novedad la de Palladio en el carismático y emblemático edificio de Lonja de Joan Soler y Faneca, iniciado el año 1774. Al igual que en la basílica de Vicenza, el arquitecto envuelve la lonja gótica con una arquitectura clasicista, a la vez que cubre el edificio con un tejado a dos aguas, que no se nos muestra visualmente, y lo corona con una balaustrada que originalmente se remataba con estatuas.

En un somero repaso a los libros que la Junta de Comercio compro para la Escuela destacan los conocidos tratados del citado Palladio, Vitrubio, Scamozzi, Milizia, Tosca, Vignola, Arfe, Belidor, Laugier y Blondel⁴. La obra de este último, *Curs*

d'Architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture (1675-1683), influyó de manera notable en los arquitectos catalanes. También la tradición clasicista de Vignola —*Le due regole della prospettiva*— se impuso en una arquitectura de marcado acento academicista. Es sintomático que en los premios de arquitectura la referencia a «Viñola» sea común, destacando la convocatoria de 1797 «Delinear el capitel jónico por el ángulo del tamaño de una cuarta con su planta y cornisamento, según las reglas del Vignola» y la de 1803 «El chapitel, arquivolta, friso y cornisa del orden jónico, con todo su ornato, según Viñola».

A estos libros cabe añadir los siguientes: Ruinas de Pompeya; Monumentos y Edificios Antiguos de Cipriani; Antigüedades etruscas; diez volúmenes de las Antigüedades de Herculano: obras sobre Roma (iglesias, puentes, palacios...) de Vasi; Monumentos y edificios de Grecia y Roma de Oggieri; Arcos antiguos de los emperadores romanos, Antigüedades de Milan...

Todos estos libros, verdadero *vademecum* arquitectónico, se complementan con los de la biblioteca de Pasqual Pere Moles entre los que destacan *De la distribution des maisons de plaisance et de la decoration des édifices en general* de Blondel (Paris, 1737, en dos tomos con 160 ilustraciones); *L'Architecture hydraulique* de Belidor (Paris, 1739); el *Traité de estééotomie a l'usage de l'architecture* (Strasburg, 1737, en tres tomos); los *Elementos de arquitectura civil* de Rieger en la traducción castellana del padre Miguel Benavente; y la obra de Milizia, *Principios de arquitectura civil* (1781).

De todas estas informaciones cabría deducir un alto interés por la praxis arquitectónica, interés que se acrecienta al constatar la persistente idea de crear unos estudios de arquitectura en la misma escuela de Lonja, aunque separados del conjunto de las materias de diseño. Dos son los hechos que cabe reseñar. El primero es el del 26 de octubre de 1797,

volúmenes recogidos en la Librería del difunto P.M. Izquierdo, en virtud del Decreto del Ex^{mo} Sr Comandante General de esta Provincia, 12 de enero de 1810 (Barcelona, Biblioteca de Cataluña, Archivo Junta de Comercio, caja 17, leg. XII, doc. XII, 45, 4-XII, 45, 9). Para las distintas ediciones de los libros de arquitectura Vid. J. BERCHEZ, *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Ed. Alfons el Magnànim, 1987.

⁴ Nos basamos en el *Inventario de los Libros que se hallaban en la Biblioteca de la Real Casa Lonja y de sesenta y seis*

en que se toma la decisión por parte de la Junta de Comercio de separar de la Escuela la enseñanza de la arquitectura. El segundo, mucho más importante, y que damos a conocer en esta comunicación, es el intento, este mismo año, de la fundación de una Escuela de Arquitectura, con la redacción de un reglamento que a continuación transcribimos:

Proyectos de reglamento para el Estudio de la Arquitectura, y Geometría que se intenta añadir á la Escuela de la Real Junta de Comercio de Cataluña.

Director, y sus Obligaciones.

- 1 El Estudio de la Arquitectura, y Geometría estará baxo la dirección de un Profesor elegido por la Rl. Junta, quien se entendera directamente con los Comisionados que esta tuviere á bien nombrar para quanto se le ofreciere; y deberá obedecer á la Junta en todo lo perteneciente á la enseñanza. Al cargo de este director estará la de la primera Clase de Arquitectura en que se enseñaran todas las partes correspondientes á la civil delineación de Planos, Cortes, y fachadas de toda suerte de edificios; y quanto sea útil, ó necesario para formar un buen Arquitectos, insiguiendo el método de Estudios adoptado por la Real Academia de Sn. Fernando, y acomodandose á la capacidad de los Discípulos. Será de la obligación del Director la asistencia diaria á la Escuela en todas horas que estuviere abierta, en las quales á mas de dirigir á los Discípulos de su Clase, deberá zelar que el Teniente de Arquitectura, y el Profesor de Geometría cumplan cada uno en la suya, enseñando lo que se les huviere prefixado, y por el metodo, y orden prescrito; corrigiendo qualquier des-arreglo que observare, y dando cuenta á los Comisionados de la Junta, sino bastasen sus advertencia al remedio.

Ten. y sus Cargos

- 2 Baxo la dirección del Director de Arquitectura enseñara los elementos de esta Arte, hasta donde, y por el método que este le prescribiere, y aunque en Sala separada debiera en lo facultativo estarle subordinado. Asistirá diariamente a su Escuela con puntualidad en todas las horas que estuviere abierta, y si por algún legitimo motivo no pudiese concurrir el Director, debiera encargarse del cuydado de ambas Salas.

Profesor de Geometria, y Obligs. de este.

- 3 El cuydado de este, y en Sala separada estará el dar un curso de Geometría especulativa, y practica, qual se necesita no solo para los Profesores de Arquitectura, si también para todos los Artesanos que se admitirán a este Estudio baxo las condiciones que se expresaran en el Capitulo 10. Deberá arreglarse en su enseñanza al método que le prefixare el Director de Arquitectura, á quien en lo facultativo estará subordinado, y enseñará á los Muchachos no solo los Theoremas, y problemas mas esenciales, si también la delineación de las figuras sobre el papel, el uso de los Instrumentos y lo demas que se le mandare: Así como el Director, y teniente de Arquitectura asistirá á su Sala, todas las horas de Escuela.

Estudios

- 4 Teniendo mira al mayor aprovechamiento, y no á la mas numerosa concurrencia de Discípulo, y paraque los Maestros se puedan dedicar con mayor esmero á la enseñanza, sera necesario que no se admitan indistintamente los Discípulos así

como se vayan presentando, sino al tiempo de empezar el curso, ó año Académico, que és por la Escuela de Dibujo á 9 de Sepbre. y ahun esto baxo las condiciones que se expresaran.

- 5 El método y arreglo de Estudios podrá ser el que después de tantos años de experiencia ha adoptado la Real Academia de Sn. Fernando, y si en lo successivo lo variase, ó mejorase, ó enseñase la practica ser necesaria acá alguna mudanza, podrá executarse con acuerdo de los Profesores, y determinación de la Real Junta.
- 6 Atendiendo á que es muy poca la concurrencia en las horas del día en que está abierta la Escuela de Dibujo, y ahun está de Niños incapaces del trabajo, y también á que los concurrentes á estas Salas de Geometría, y Arquitectura deberán ser de mas avanzada edad, y por consiguiente es de creer serían mas escasos; habrá Clase de Geometría, y Arquitectura solo de noche en las horas que tiene establecido la Rl. Junta haya Escuela de Dibujo.
- 7 No siendo menos necesario para la perfección de las Artes el fomento de estos Estudio que el del Dibujo, habrá en cada sala igual numo. de premios, y de igual importe á los que se distribuyen en cada una de las del Dibujo, paraque con este aliciente se estimule la aplicación. Estos premios deberán distribuirse al fin del curso ó año Académico, y no podrán aspirar á ellos, sino los que hayan concurrido á la Escuela todo el año sin interrupción.

Discípulos

- 8 Para evitar la confusión, y procurar el aprovechamiento debiendo los que quisieren estudiar la Geometría estar suficientemente impuestos en el Dibujo, parece que no debería admitirse Muchacho alguno, que no tuviese 14, ó 15 años de edad.
- 9 Para ser admitido á estas Clases deberán presentar memorial con expresión de su edad, Padres, Patria, y Domicilio indicando en el á que Sala o Clase pretendieren entrar.
- 10 No se admitirán al Estudio de la Geometría, sino acreditan hallarse suficientemente instruidos en el Dibujo por Certificación del Director de la Escuela de la Junta, y se examinaran por el Profesor de Geometría de leer y escribir, y de la Arithmética, alomenos de las quatro Reglas de la Vulgar, y las de proporción, y si se les hallare con estas disposiciones, serán recibidos, pues sin ellas seria ninguno el aprovechamiento.
- 11 El que pretendiere entrar á estudiar la Arquitectura á demas de las circunstancias indicadas en el Capítulo antecedente, deberá estar bastante instruido en la Geometria, á cuyo fin sufrirá examen del ten. de Arquitectura, ó del Director, si á este le pareciere bien.
- 12 Para el Estudio de la primera Sala de Arquitectura, deberán estar bien impuestos en los Elementos que se enseñen en la segunda Sala, á cuyo fin los examinará el Director, y solo el que este aprobare, tendrá entrada en su Sala.
- 13 A los que sean admitidos á las Clases deberán anotar los Maestros cada uno en la suya en un Libro de matricula al intento, el día de la admision, y el nombre, edad, y circunstancias de los Discípulos.

Barcelona 20 de noviembre de 1797.

El Marqs. de Ciutadilla, El Barón de Sabasona, Joaquin Roca y Batlle⁵.

⁵ Biblioteca de Catalunya, Archivo Junta de Comercio, caja 137, leg. CIV, Marqués de Ciutadilla, barón de Sabosona y Joaquim Roca i Batlle, Proyecto de reglamento para la asignatura de Arquitectura en la Escuela de Lonja, 1797, CIV 3, 20 y CIV 3, 21.

Sin embargo, no fue hasta el año 1817 que la necesidad de este tipo de estudios se hizo realidad en las clases impartidas en la Escuela de Lonja por

el arquitecto académico Antonio Cellers Azcona. Pero esto ya es otra historia.

El «*Pictor Christianus*». El Tratado de iconografía cristiana de Juan Interián de Ayala

VICCENT FRANCESC ZURIAGA SENENT

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para los historiadores del arte, dedicados a la iconografía, la labor iniciada, en la primera mitad del siglo XX, por Schlosser¹, Menéndez y Pelayo² y Sánchez Cantón³, marcó las pautas en la realización de nuevas ediciones, estudios y tesis doctorales sobre los principales tratados de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Si Schlosser en el ámbito internacional citaba por tres veces el tratado de Interián y lo consideraba «...la obra maestra española en su género.» Sería Menéndez y Pelayo primero y Sánchez Cantón después los primeros en reivindicar, para la historiografía la figura de Interián, y su tratado *El Pintor cristiano y erudito*. También conocida por su título en latín correspondiente a la primera edición *Pictor Christianus*.

Sánchez Cantón, abunda en la obra, e introduce un extracto de textos, 38 páginas, del *Pictor* en su obra *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español* en su tomo V con unos breves comentarios que abrían las puertas a futuras investigaciones:

«Es chocante que la iconografía sagrada haya logrado tan escasos tratadistas y aficionados en Es-

paña donde los temas bíblicos, evangélicos y hagiográficos constituyeron la inspiración máxima para los artistas plásticos. Reducense los antecedentes a muy poco más de los capítulos que dedicó Pacheco en su *Arte de la pintura*».

Tras esta introducción sitúa la obra de Interián como único tratado de iconografía cristiana impreso en España. Comenta con extrañeza, justificando la ausencia, a la gran religiosidad en el ambiente de la época, que en un país, en donde la pintura y escultura son durante muchos siglos esencialmente de tema religioso, no aparezca hasta 1730 un gran tratado de iconografía cristiana. Intuye que la obra en latín fue más un tratado dirigido a los teólogos y moralistas incluso llega a dudar si algún pintor o escultor se habría interesado en algún momento en un tratado de 439 páginas escritas en latín.

Sin embargo habla de manera muy distinta respecto de la edición de 1782, es a partir de esta edición donde lanza el interesante reto de elaborar un estudio, hasta ahora no realizado, de la influencia de la obra de Interián, en el arte de los dos últimos siglos. Comenta, así mismo, que la obra tuvo aceptación en el extranjero en donde elogia su aceptación haciendo referencia a la edición en italiano, Ferrara, 1854, y una edición parisiense de 1765, en francés, de la que tiene noticia.

En sus comentarios sobre la tercera edición, Barcelona de 1883, se equivoca Sánchez Cantón en la descripción ya que habla de ella como de «...escaso porte, y nada correcta, dos tomos en un volumen». Cosa en gran parte incierta ya que la edición de 1883, si bien se trata de una edición eco-

¹ SCHLOSSER, J, *La literatura artística*, 1924. Edición castellana presentada y anotada por Antonio Bonet Correa, Ed. Cátedra, Madrid, 1993.

² MENÉNDEZ PELAYO, M. *Historia de las ideas estéticas en España*, C.S.I.C., Madrid, 1940.

³ SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, tomo V, C.S.I.C., Madrid, 1941.

nómica, de escaso porte, sigue fielmente la excelente traducción de 1782, eliminando grafismos arcaicos y poco más. Donde resulta más evidente el equivoco es en la descripción del libro ya que se trata de tres tomos en donde se reparten los ocho libros más el apéndice en los que dividió su obra Interián. Si que consta de dos volúmenes la segunda edición y primera en castellano de 1782, reduciéndose a un solo volumen la primera edición escrita por Interián en latín en 1730.

Sin embargo las más alagadoras frases dirigidas a la obra de Interián proceden de Menéndez y Pelayo, ya que este valora la obra, «como superior a todas las que sobre la misma materia se han escrito», justificando su alago por la influencia de la obra de Interián en libros posteriores como el del Marques de Ureña *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música en el templo* Madrid, 1785, y los elogios de Benedicto XIV en su tratado *De la beatificación y canonización de los Santos*, también reprocha el excesivo celo en reprobar las manifestaciones ingenuas y apócrifas tan del agrado en la tradición icónica hispana.

Será también Menéndez y Pelayo quien aporte el dato de un tratado antecedente que pudo servir de inspiración al mercedario, del que tan apenas se tienen noticias, solamente el título *Tratado de los errores que se cometen en las pinturas sagradas* y su posible autor, Gregorio Tapia y Salcedo, que lo escribió en 1661, pero el libro, Sánchez Cantón, citando Menéndez y Pelayo, duda de su paradero e incluso duda de su existencia, pues nadie ha visto un solo ejemplar.

Sin embargo no es únicamente Menéndez y Pelayo quien refiere el libro de Tapia. Un trabajo reciente, el de la Dra. Pilar Pedraza⁴ en la introducción a la edición de 1999, de la obra de Gregorio Mayans *El Arte de Pintar* comenta que «en los doscientos libros que Aurora León, ha rastreado en la composición del Arte de Pintar, influyeron directamente en su composición cuatro libros, el tratado de Palomino, el de Pacheco, el de Carducho, y el de Interián.»

Interesantísimo resulta el tratado de Mayans, pues en el, aparte de reconocer el propio Mayans la influencia de su «antiguo amigo» en el capítulo XVII, destaca la importancia de su obra *El Pictor Chistianus*, lamenta que no se haya traducido y desvela las posibles fuentes principales de las que se sirvió Interián a saber: el libro de Tapia, y fundamentalmente el libro de Juan Molano, *De picturis et imaginibus sacris*, Lovaina, 1570. Del que recientemente se ha publicado un interesantísimo trabajo en París en dos volúmenes 1996.

BIOGRAFÍA DEL AUTOR⁵

Nos encontramos ante uno de los religiosos mercedarios más ilustres. En la biografía que sobre mercedarios ilustres escribió Fr. Guillermo Vázquez despeja las dudas que otras biografías nos presentan sobre el origen del autor, el P. Vázquez toma la referencia del libro de Fr. Anselmo Dempere en su *Necrológico Mercedario*, según el cual nació en Madrid, en mayo de 1657⁶.

Hijo de D. Cristóbal Interián de Ayala y Dña. Antonia Vázquez de Ribera, oriundos de Canarias. Estudió en el Colegio de Santa Catalina de Alcalá de Henares, decidió su vocación de mercedario en 1672. Profesando en la orden el 30 de mayo de 1673, de manos del comendador maestro Fr. Alfonso del Álamo. Estudio Filosofía en Huete y teología en Salamanca, en dicha universidad se graduó en Doctor en Artes y en Teología⁷. Con anterioridad se graduó como maestro en 1688, una vez ordenado sacerdote.

⁵ El presente referente biográfico pertenece a la biografía del autor que aparece el prólogo a la edición del *Pictor cristiano y erudito* de 1883, así como al artículo que el P. VÁZQUEZ NÚÑEZ recopiló para los estudios sobre *Mercedarios Ilustres* en 1934 y que recogidos en artículos por la revista *Estudios* apareció publicado en 1966 bajo el título *Obras completas de Guillermo VÁZQUEZ NÚÑEZ*, el cual toma a su vez de la biografía que sobre el autor aparece en un libro de poemas, que en 1930 se encontraba en la biblioteca de Rivadeneira del propio Interián publicado en 1729 por diligencia del P. Francisco Ribera *Humaniores atque amacniores ad Musas excursus, sive opuscula poetica...* Matrii, 1729. En 16 de 16 hojas más 188 págs.

⁶ En la biografía del autor que aparece en la edición de 1883, citando la biografía que sobre Interián aparece en la *Biblioteca Mercedaria* escrita en latín por el R.P.M. Fray Ambrosio Arda y Muxica, cita como fecha de nacimiento 1656.

⁷ Cfr. *Pictor Cristiano*, ed., 1883, pág. 10.

⁴ MAYANS CISCAR, G., *El arte de pintar*, Introducción de Pilar Pedraza, Col. Fundamentos, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, Valencia, 1999.

En 1696, el Padre Bernal del Corral, en el catálogo de los generales que precede al bulario del Rvdo. Linás, cuenta ya al P. Ayala como una de las glorias del Colegio de Salamanca, con el Maestro Francisco de Solís, futuro Obispo de Lérida y Córdoba. Tenía por entonces Fr. Juan una cátedra en Artes y antes había obtenido la de Griego, ganando finalmente la de Tres Lenguas (hebreo, árabe y caldeo) aunque en realidad apenas enseñaba más que la lengua Santa, aplicada a la Sagrada Escritura.

Sufrió la incompreensión de sus superiores y compañeros al negarse a optar por las cátedras de Filosofía o Teología, pero el siempre defendió su opción por la cátedra de Hebreo como demuestra un manuscrito de la Biblioteca Nacional.

«El segundo y principal motivo es que la cátedra que obtiene... no es otra que la de propiedad de Sagradas Escrituras, la cual, aunque en la aprehensión común, o por mejor decir vulgar de nuestra nación o de muchos de ella, que solo estiman por autorizada la fatiga escolástica de los silogismos, con no muy intensa aplicación al estudio fundamental de las divinas letras y escritura sagrada, de quien es una de las principales llaves el conocimiento de la lengua santa; aunque esta aprehensión, decía, parece a algunos no ser igual esta cátedra a las de propiedad de Artes de Súlulas o Lógica y menos a las de Regencia de Theología, más en la realidad de la verdad no es así, no solo en ello juicio de las otras naciones en donde este no era un punto disputable, sino en la misma universidad de Salamanca, pues en ella siendo como es esta cátedra de propiedad, no pertenece a otra facultad alguna que a la de Theologia»⁸.

Desempeñó, los cargos de Rector del colegio de la Vera Cruz, y por muerte del provincial, fue vicario en 1712. Visitó los conventos, entre ellos el de Conjo, según demuestran las actas conservadas en Poyo, asistiendo también al Capitulo general de Alcalá en ese año.

Destacó por su facilidad en la oratoria, con la que adquirió mucho renombre. Sus sermones se llegaron a publicar en dos tomos, el primero en Salamanca en 1703, y el segundo en Madrid en 1720.

Gregorio Mayans, con quien mantuvo correspondencia, decía de él que «...era mas bien hablado que elocuente; pero que tenía ingenio y buen juicio. Componía también con facilidad hermosos versos en griego y en latín», y el mismo Mayans afirma que nadie como él compuso los versos endecasílabos. Era amigo del erudito ilustrado Manuel Martí⁹ cuyas obras consultaba y con quien mantenía una activa correspondencia¹⁰.

Tras jubilarse como profesor en la Universidad de Salamanca se trasladó a Madrid en donde el Rey lo distinguió nombrándolo su predicador y teólogo de la Real Junta de la Inmaculada Concepción.

Cuando en 1714 se fundó la Academia Española de la Lengua, fue el P. Ayala uno de los primeros designados para ella. En el *Diccionario de Autoridades*, se encargó de las correspondencias latinas y la letra K.

Sin ninguna duda será la obra *Pictor Christianus eruditus*, contra los errores que suelen cometerse en pintar las imágenes sagradas, libro publicado en latín 1730, la obra que le reportará la fama de ser uno de los primeros tratadistas en iconografía y referente obligado de la iconografía cristiana.

Muestra de ello serán los tratados que inspirara en otros países esta obra así en Italia nos encontramos en 1854 con la edición de *Istruzioni al pittor cristiano ristretto note dell'opera latina di Fra giovanni Interian de Ayala Fato da Luigi Napoleone Citadella, con note storiche ed artistiche del medesimo... Ferrara. Co'tipi dell'editore Domenico taddei.-1854*¹¹.

De la misma manera en la biografía de Interián que en 1848, se publicó dentro de la obra enciclopédica *Biografía Eclesiástica Completa* haciendo referencia al *Pictor* dice así:

⁹ De ellas dice Menéndez Pelayo en *La Ciencia Española*, II, 87. «... La raza de los humanistas no se había extinguido. La prosa y los versos latinos del deán Martí son un portento de pureza y elegancia. Otro tanto acontece con los de su amigo Fr. Juan Interián de Ayala. Uno y otro hacían, además, con primor, versos griegos. Hoy nos entusiasmos con las dos odas anacreónticas que forjó Leopardi, pero ciertamente que no supera, ni poética ni filológicamente a una tentativa exactamente igual hecha por el P. Ayala».

¹⁰ AA.VV., *Biografía Eclesiástica Completa* de 1848, pág. 4435.

¹¹ PLACER LÓPEZ, G. *Bibliografía Mercedaria*, t. II, Ed Estudios, Madrid, pág. 150, 1968.

«...El mismo asunto has sido tratado dos veces en francés por el abate Mery en su Teología de pintores, y por el abogado Molé en sus Observaciones históricas y críticas sobre los errores de los pintores, en la representación de asuntos sacados de la Historia Sagrada»¹².

El maestro Ayala era entendido en pintura, a parte de la edición del *Pictor* aparece como censor de obras de temática pictórica entre las que destaca la censura que hizo en 1721 a la obra de Palomino *Práctica del arte de la pintura*¹³. La relación con esta obra, sin duda es la que le llevó a publicar el año de su muerte el *Pictor Christianus* obra de gran erudición así como extensa y que complementa de modo extraordinario la obra de Palomino, que junto la de Pacheco publicada el siglo anterior constituyen los tratados de pintura más importantes publicados en España tras el Concilio de Trento, y que sirvieron para fijar las directrices académicas que el espíritu tridentino había apuntado en sus sesiones, pero mientras que los tratados de Pacheco y Palomino son más técnicos es sin duda el tratado de Interián el que refleja la ortodoxia surgida tras el Concilio de Trento de manera más clara.

La cuestión que merece preguntarse es si realmente influyó en los pintores del tardo barroco español tan magna obra o si realmente el *Pictor* no fue más que un epílogo de las directrices en los últimos años del barroquismo pictórico.

Una cosa si que es cierta los tres tratados anteriores fueron tenidos en cuenta por los ilustrados y sin duda, Gregorio Mayans se inspiró en ellos al componer *El Arte de Pintar*.

En el Capítulo general de Zaragoza, en 1718, presentó una petición que demuestra el mal estado de su salud:

«A la petición del reverendo P. maestro Fr. Juan Interián de Ayala, padre de la provincia de Castilla, del claustro de la Universidad de Salamanca y catedrático jubilado de Lengua sagrada, en que representa que, a causa de sus años, trabajos y accidentes, y especialmente de uno bastante duro y penoso, como también notorio y sabido, necesita para consuelo suyo de que el santo definitorio, teniendo como tiene en su misma celda lugar decente y acomodado, le de su permiso y licencia pare tener

oratorio y usar del, celebrando el santo sacrificio de la misa, según en la expresada atención y por los motivos expresados, con otros que no refiere, le fue dada y concedida dicha licencia por el Rvdmo. P. M. Fr. Josef Montes de Porres, continuándosela el padre maestro Fr. Pantaleón García Troncón, maestro general absoluto. Se le responde que se le concede dicha licencia como la pide»¹⁴.

La obra de Interián es extensísima, y como otros muchos hombres su siglo, se empeñó en obras superiores a sus fuerzas. El mismo dio al P. Harda, autor de una *Biblioteca Mercedaria*, la lista de obras en que trabajaba, y que hoy esta original en la copia de dicha *Biblioteca*, sacada por el P. Arques¹⁵.

Murió en Madrid el 20 de octubre de 1730, siendo sepultado en su convento de la Merced. En Salamanca hizo su elogio fúnebre el agustino P. Manuel Vidal, presentándolo como modelo de religiosos y de serios cultivadores de la ciencia.

Su cátedra de Hebreo la tenía desde 1728 el P. Tomas Varó, mercedario valenciano, y el sillón vacante en la Academia lo ocupó don Casimiro Uztarriz.

JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO DE TESIS

Al decidirme por la orden de la merced como eje para hacer un estudio sobre la iconografía cristiana el principal motivo fue el de proximidad al Monasterio de Santa María del Puig, Valencia. Junto a fuentes literarias, el monasterio cuenta con una de las mejores colecciones de temática mercedaria principalmente en obra pictórica, con lo que se puede decir que, el estudio de la iconografía de la orden de la Merced no tendría sentido sin contar con la obra tanto biográfica como pictórica del monasterio de Santa María del Puig como primer referente.

El hecho de que el monasterio contara con una aceptable biblioteca histórica me brindaba la posibilidad de estudiar las fuentes literarias de la iconografía con un grado de accesibilidad que otro es-

¹² AA.VV., *Biografía Eclesiástica Completa* de 1848, pág. 4435

¹³ Cfr. *Mercedarios Ilustres* en 1934 y que recogidos en artículos por la revista Estudios apareció publicado en 1966 bajo el título *Obras completas de Guillermo Vázquez Núñez*, pág. 606.

¹⁴ A.C.A. Monacales, t. 2.6.83.

¹⁵ *Op. cit.*, pág. 607.

tudio no me lo hubiese permitido. Entre las joyas literarias con que cuenta la biblioteca del Monasterio de Santa Maria del Puig, destacan dos ejemplares del segundo volumen de la primera edición castellana del *Pictor Christianus*, de Juan Interián de Ayala, y un ejemplar completo de la segunda, y última edición publicada hasta el momento, de 1883. Un segundo hallazgo, el de la primera edición latina del *Pictor Christianus*, en la biblioteca del colegio del *Corpus Christi*, en Valencia me animó a dar el giro definitivo en mis estudios, para plantear una nueva edición crítica y anotada, con estudio de las fuentes, estudio y análisis de la influencia del tratado en los siglos XVIII y XIX. El

Pictor, no podía permanecer por más tiempo sin merecer un estudio profundo y por supuesto una nueva edición. El presente artículo es por tanto la presentación de mi trabajo y el prólogo de un estudio que, formará parte de la tesis doctoral que estoy realizando dirigida por el Dr. Rafael García Mahiques de la Universitat de Valencia, y que cuenta con los ánimos, asesoramiento y ayuda del Dr. Víctor Mínguez, de la Universitat Jaume I de Castelló.

El libro es, posiblemente, uno de los más importantes tratados sobre iconografía pictórica jamás escritos y referente esencial de todo aquel, que como yo, nos dedicamos a la iconografía cristiana.

Por ejemplo, Granada

DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN

Ante las interrogaciones que la Junta Directiva del CEHA se viene y nos viene haciendo, al cumplirse más de veinticinco años de su constitución, referidas a la operatividad y viabilidad actual de los fines que en su momento se le asignaron a la asociación, y aprovechando el privilegio que para mí supone intervenir en la clausura de este XIII Congreso Nacional de Granada, he creído oportuno ofrecer, a título en parte de propuesta, una serie de reflexiones relacionadas con la conveniencia de que fuera también nuestra asociación, a través de su Junta Directiva o de las oportunas comisiones, la receptora —y también la emisora— de los oportunos informes que a ella se le solicitaran sobre temas tan conflictivos y tan cercanos a nuestros fines como son los proyectos y las intervenciones sobre nuestro patrimonio artístico y monumental. En el caso de ciudades de gran relieve histórico y artístico, como por ejemplo Granada, estas intervenciones revisten importancia y categoría más que suficiente como para que se puedan considerar como referencias y ejemplos a tener en consideración a la hora de crear doctrina y criterios de aplicación de las normas más o menos reconocidas nacional o internacionalmente.

En lo ya hecho, con mayor o menor fortuna, la voz del Historiador del Arte, tanto corporativamente como a título individual, o ha quedado aislada y solitaria o simplemente silenciada por otras instancias consideradas o denominadas más técnicas u oficiales. Es cierto que las opiniones e informes de las Reales Academias de Bellas Artes, incluida la de San Fernando, alcanzan aún un cierto

eco, pero no es menos verdad que, definitivamente, dichas opiniones quedan, en la mayoría de los casos, como meros testimonios de utópicas soluciones o sólo de documentadas propuestas para archivar. También es cierto que en las comisiones de toma de decisión sobre temas de conservación de patrimonio artístico y cultural en general de los gobiernos, tanto autonómicos como nacional, están presentes prestigiosos y competentes historiadores del arte, junto a otros profesionales y políticos, pero comprobamos que sus decisiones y sus procesos previos de estudio y discusión quedan en muchos casos convertidos sólo en noticias de prensa más o menos extensas e informadas. En contadas ocasiones —que yo recuerde—, el CEHA se ha pronunciado sobre estos temas, salvo alguna que otra vez, como puntos muy concretos de los acuerdos finales de la Asamblea General de alguno de los congresos ya celebrados y casi siempre referidos a las ciudades o regiones en las que se nos ha convocado.

No obstante, el tema figura claramente en el artículo 4.º, apartado d), de nuestros Estatutos, donde se fijan los fines de nuestra asociación: «Estudiar los métodos adecuados para mejorar los procedimientos de enseñanzas, de investigación y conservación del patrimonio artístico nacional [...]». Es por ello por lo que considero muy oportuno contestar afirmativamente a la pregunta núm. 4 del cuestionario que recientemente nos remitió la secretaria del Comité, D.ª Paloma Rodríguez Escudero y en la que se proponía, entre otras cuestiones, que con carácter preferente el CEHA orienta-

ra hacia la defensa de los intereses de la Historia del Arte en los planes de estudios de Enseñanzas Media y Universitarias, así como en «lo relacionado con la conservación y gestión del patrimonio artístico».

En este sentido pienso que, aparte de los temas específicos de cada uno de los congresos que se programen y de sus correspondientes mesas, e independientemente de los informes realizados puntualmente por el Comité o por comisiones nombradas al respecto, en todos los congresos del CEHA debiera figurar una sección donde, precisamente, se dieran a conocer los casos, que así lo merecieran, de intervenciones más recientes sobre el patrimonio artístico español, mueble e inmueble, para así poder conocer, valorar —y debatir en su caso— los resultados y los criterios aplicados, así como las composiciones de los equipos de intervención, prestando lógicamente especial atención a los aspectos teóricos y estéticos y no tanto a los específicamente técnicos y de ejecución.

Como ejemplo de esta propuesta de especial atención, quiero traer aquí algunos casos concretos e importantes ocurridos en Granada —*Por ejemplo, Granada*—, que han tenido parcial difusión nacional e internacional y en los que intervinieron y opinaron, aparte de las instancias oficiales, destacados especialistas y significadas instituciones, como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la propia UNESCO. Muchos de los resultados de estas intervenciones están hoy a la vista y nos arrojan un panorama en el que hay de todo, desde aciertos evidentes y plausibles, hasta atropellos inaceptables y graves, a pesar de las consideraciones que las calificaron de «intervenciones legales o inevitables».

Puede ocurrir que la celebración de un Congreso Nacional de Historia del Arte en una ciudad como Granada, atractivos histórico-monumentales más que suficientes, con un patrimonio artístico de importancia internacional por una parte y, por otra, con una organización congresual impecable y oportuna en todos sus programas de actividades, que los responsables han realizado con dedicación y empeño —de todo ello he sido testigo y espectador cercano—, hagan que esos otros aspectos y dimensiones, posiblemente más críticos, queden olvidados y ocultos, desaprovechándose así esta excelente oportunidad de concurrencia tan especia-

lizada, para opinar y colaborar también entre todos y así hallar las mejores soluciones a los problemas que una ciudad de estas características ofrece en el presente actual, al tener que convivir con un legado histórico y monumental de tal categoría y predominio.

Por otra parte, estos congresos proporcionan también una infrecuente oportunidad para recibir, los que aquí vivimos día a día, los puntos de vista y opiniones de otros especialistas que, sin el roce diario con nuestros problemas, ofrezcan unos juicios quizás menos apasionados y parciales, sin olvidar, por otra parte, que la naturaleza de los problemas que aquejan hoy a una ciudad histórica, monumental y eminentemente paisajística como la nuestra, es común para todas las ciudades de rico patrimonio, tanto en España como fuera de ella.

La ciudad en la que por unos días ustedes han vivido, con su casco histórico y complejo entramado urbanístico de caótica circulación y con sus conjuntos monumentales de la Alhambra y el Generalife, el Albayzín, la Antequeruela, la Catedral, Capilla Real e iglesia del Sagrario, sus barrios y sus plazas, vive estos días una determinante y crucial circunstancia, como es la aprobación de su *Plan General de Ordenación Urbana*, que definirá y condicionará en alto nivel otros planes especiales, que se refieren a conjuntos tan señeros y claves como el *Plan de la Alhambra*, el *Plan Albayzín*, el *Plan Centro*, etc. En apenas un año y, por lo visto, tras muchos de preparación y estudio —desde que se aprobara el anterior PGOU de 1985—, la ciudad ha contemplado la exposición pública de dos propuestas casi consecutivas de PGOU, como consecuencia del cambio de signo político de su gobierno municipal. Aspectos tan claves como la determinación de las zonas de ensanche y crecimiento de la ciudad, el empeño de la conservación o ampliación de las zonas verdes del interior del casco urbano, los índices de edificabilidad en zonas claves de los entornos monumentales y zonas paisajísticas se enfrentan, de nuevo y una vez más, a los peligros de la desnaturalización y vulgarización de la ciudad, que la especulación y la picaresca administrativa pueden ocasionar. Además, para Granada en concreto está el límite de la «Vega» hacia el sur y hacia el poniente la cada día más creciente y cercana área metropolitana.

Apenas una comparación de las panorámicas contempladas desde los miradores altos de la ciu-

dad y desde los bajos caminos de la Vega —hoy de circunvalación— con las de hace 20 ó 25 años, nos permite tomar conciencia de la naturaleza del problema que una ciudad, por otra parte necesaria y afortunadamente viva y en crecimiento, presenta. Pero, frente a estas generalizadas indicaciones, existen otros casos puntuales que, sin lugar a dudas, ustedes habrán detectado y que igualmente merecen sus opiniones y pronunciamientos, cuando no ser debatidos y contrastados o al menos tomar conciencia de su existencia.

Como miembro de la numerosa comisión de seguimiento de la aplicación del *Plan Especial del Albayzín*, tengo la esporádica experiencia del momento crítico que vive tan singular barrio, en nada resuelto por la catalogación y declaración de «patrimonio de la humanidad» por la UNESCO en 1994. El barrio hoy, a pesar de los esfuerzos y peticiones de urgentes soluciones para paliar su disminuida población, como para otras instancias, sigue siendo algo así como sólo el gran telón escenográfico y panorámico que se contempla desde la Alhambra o, desde el otro lado, conjunto de rincones únicos y plazas-miradores que se asoman al espectáculo de todo el conjunto alhambrense en su fachada norte, teniendo como fondo las cumbres de Sierra Nevada.

Problemas de clara naturaleza social han ocasionado su desdoblamiento y abandono, que día a día acelera su ruina cuando no su despersonalización como antiguo barrio lleno de vida y residentes. Se afirma que sólo desde una acertada política municipal, que sepa fomentar y apoyar una buena gestión de revalorización del conjunto y su rehabilitación arquitectónica y mejora de su habitabilidad, junto a una mayor implicación de la economía privada, se podrá encontrar alguna esperanza de futuro para tan singular conjunto urbano y paisajístico, que hoy por hoy está más cercano a un verdadero paisaje arruinado que a un barrio vivo y habitablemente bello, a pesar de los aspectos aparentes de animación y bullicio en terrazas y bares y privilegiados negocios de comidas y fiestas.

Como en la mayoría de estos casos de rehabilitación las claves acaban siendo los presupuestos y éstos y los intereses de la presiones especulativas y los agentes con mayores intereses inmobiliarios en la zona han hecho fracasar los bienpensados proyectos que para la salvación del barrio se han hecho, tanto el redactado en 1972 por el arquitecto

Juan López Jaén, paralizado en 1976, como el de 1988 —*Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Albayzín*—, redactado por un equipo interdisciplinar, dirigido por el arquitecto Santiago Rodríguez Gimeno y aprobado en 1990 que, de manera lenta y muy parcial, se viene aplicando en proyectos particulares y escasos. En su filosofía se pretende evitar la práctica del *pastiche* y del historicismo y promocionar y favorecer una prudente incorporación de formas más cercanas al lenguaje arquitectónico contemporáneo, pero manteniendo la gama de materiales considerados como propios del caserío albayzín. Pero, ni estos planes ni las intervenciones llevadas a cabo por el arquitecto Ignacio Gárate para recuperar la policromía de las fachadas de la Carrera del Darro en 1992 entran a fondo en los verdaderos problemas que motivan la ruina y abandono del barrio, originados por las dificultades de accesibilidad, carencia de aparcamientos para los residentes, inseguridad y falta de servicios en general.

No obstante, aún la dimensión de lo estético recaba de vez en cuando la atención, como bien puede apreciarse en las intervenciones que producen negativos impactos visuales, tal como ha ocurrido, entre otros, con el polémico caso de la nueva mezquita que se está construyendo junto al Mirador de San Nicolás, dominado plásticamente por la verticalidad de la torre, que funciona como eje de todo el caserío del entorno. La polémica producida por esta nueva construcción ha sido considerada por algunos de manera un tanto gratuita como «rechazo ideológico por parte de los sectores más intolerantes de la sociedad cristiana granadina»; y aún más, «como un pulso entre el espíritu de la tolerancia y la xenofobia», sin tener en cuenta las razones referidas exclusivamente al indiscutible impacto visual que su alto alminar producirá de manera disonante respecto a las cercanas torres mudéjares.

En este sentido quiero afirmar, una vez más, que la defensa del acervo monumental de Granada, y en este caso del Albayzín, atañe a todos, cualquiera que sea su credo, siempre que no se practique desde el fundamentalismo y la intransigencia. La propia Academia de Bellas Artes de Granada, movida sólo por estos criterios estéticos, se opuso a esta nueva edificación, solicitando o que se modificara el proyecto del alminar o, mejor aún, proponiendo que se buscara otro lugar donde cons-

truir la referida mezquita con menor impacto visual sobre el conjunto monumental del Albayzín. Una vez más la polémica fue motivo de posturas y actitudes de naturaleza totalmente alejada de los motivos exclusivamente estéticos y paisajísticos que nos animó, sin ningún tipo de xenofobia por supuesto, a solicitar que se defendiera la importante dimensión del equilibrio plástico del paisaje. Como contrapunto a este aspecto negativo, surgieron en la realización de los trabajos de excavación de las obras importantes restos y datos arqueológicos, que permiten fijar de manera cierta en esa zona alta del Albayzín parte de la ciudad amurallada ibérica de Ilíberis, con una cronología en torno al sig. VI a.C., directamente relacionados con los anteriores hallazgos junto al Arco de las Pesas.

También han supuesto tema de polémica otras intervenciones realizadas en el famoso Camino del Sacromonte, con arquitectura de proporciones y volúmenes chocantes con las típicas y tradicionales cuevas de las zambras. El conjunto de La Chumbera, como gran sala de fiestas, ha constituido una propuesta que, según se ha considerado, no aportará las soluciones que el barrio y su famosa actividad turística necesita. Tampoco para la Abadía del Sacromonte parece llegar la hora de su rehabilitación definitiva, aunque puede que su destino como gran archivo de la Diócesis sirva para incentivar la conservación de tan importante conjunto histórico y monumental, tan rico por otra parte en significaciones históricas, bienes artísticos muebles y fondos documentales y bibliográficos.

Muy cerca y frente por frente a este gran conjunto histórico artístico, Granada cuenta con el gran complejo monumental de la Alhambra y el Generalife, atractivo por sí más que suficiente para que su conservación y uso produzca permanentes y complicados problemas en variadísimos campos y materias. Merece la pena destacar aquí, como breve indicación y ejemplo, los producidos por la enorme masificación de visitantes, que han obligado al propio Patronato a tomar rígidas y severas medidas de limitación de entradas, que al final difícilmente consiguen evitar la masificación de sus espacios y estancias principales, que en épocas de gran afluencia se ven totalmente desnaturalizados y —se podía decir— casi prostituidos como la evidente realidad demuestra. Este problema se ha visto agravado en gran medida con el llamado acceso sur a la Alhambra, en servicio desde 1994, directamen-

te conectado con las autovías de circunvalación y de entrada a Granada, ya que potencia la ininterrumpida llegada de autobuses y vehículos de visitantes que, a veces, por miles y como verdaderas avalanchas, pueden llegar a arrasar, en un día no muy lejano, todo lo que delante de ellos se ponga.

Paradójicamente, los otros accesos desde la ciudad han quedado desprovistos de los medios que, por la propia dificultad de acceso que la ciudad ofrece, regularían esta afluencia y forzarían como principal alternativa la ascensión peatonal, tanto por la conocida Cuesta de Gómez —por donde hasta hace poco circulaba un oportuno trenecito de tracción no contaminante y ahora absurdamente suprimido— o por los otros itinerarios, cuyo uso ayudaría a entender mejor la propia naturaleza de fortaleza en alto que constituye la ciudadela de la Alhambra. Tales accesos, como la impresionante Carrera del Darro, Paseo de los Tristes y Cuesta de los Chinos, que conduce hasta el mismo Generalife, o los que serpentean por el barrio de la Churra y que podrían comunicar con la Puerta de las Armas, junto a los que ascienden por la Antequeruela desde el barrio del Realejo, al tiempo que enriquecerían la visita, permitirían su dispersión y regulación. Equivocadamente se prefirió facilitar el desembarco de esta riada de visitantes motorizados en una explanada de aparcamiento junto a la nueva puerta de acceso al Generalife, un tanto mastodóntica y bunkeriana, sin duda argumentando la eficacia económica que tales facilidades de accesibilidad producirían a costa, sin embargo, de la regularidad e integridad del propio monumento y del aprovechamiento cultural y económico (¿por qué no?) de estas masas de visitantes por la ciudad, que cuenta también con otros importantes atractivos artísticos y monumentales. Pero de estos asuntos hemos discutido y escrito tantos y tantas veces que no creemos que nos quede otra solución que la de insistir en lo evidente y razonable.

Aparte de este tema complejo y ya tan manipulado, conviene señalar otros hechos más puntuales y concretos asimismo referidos a la Alhambra, como ha sido la reciente, importante y no menos discutida intervención en el gran palacio renacentista de Carlos V, edificio principalísimo de nuestro Renacimiento. El palacio, dejado inconcluso por sus primeros autores, ya fue objeto de intervenciones parciales en el sig. XVII y de proyectos especiales en el XVIII, llegando hasta 1927 en un

lamentable estado de abandono con sus estancias a la intemperie. En el citado año, tal y como está ampliamente recogido, el Director General de Bellas Artes, Conde de las Infantas, hizo posible que se cubriera su primera planta con techo horizontal y entre 1929-31 la totalidad, excepto la Capilla y la galería alta del patio, con la intervención de Leopoldo Torres Balbás, que soló y decoró las cuatro salas principales con mármoles de Sierra Nevada. Fue en 1957 cuando se completaron estas obras con cubiertas de tejas y los artesonados de la galería alta. Con anterioridad se habían dotado de noble carpintería los huecos de ventanas y puertas principales de los dos pisos y de las entreplantas. Estas obras se hicieron bajo la dirección del arquitecto Francisco Prieto Moreno.

Los nuevos espacios, ya cerrados y techados, fueron dedicados a Museo de Bellas Artes en el piso alto, que, inaugurado en 1958, aún perdura con graves angosturas. En las salas bajas y en las entreplantas se instalaron, junto a las dependencias administrativas del antiguo Patronato de la Alhambra, el Archivo y la Biblioteca, el llamado Museo del Patronato de la Alhambra, compuesto de un importante depósito de cuadros del Museo del Prado y parte del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, ya que sus fondos ocupaban principalmente las salas altas del Patio de los Arraýanes y del Mexuar. Tantos usos y destinos, ciertamente desfiguraban algunos de estos espacios, que no encajaban con las nobles proporciones exteriores. Otros, como las salas del ala norte, con los referidos depósitos del Prado, sintonizaban muy dignamente con el propio edificio.

Ahora, tras las reformas llevadas a cabo para instalar en toda la planta baja el llamado Museo de la Alhambra, que sustituye al antiguo Nacional de Arte Hispanomusulmán y para el que en su día se hicieron los nuevos museos junto a Generalife (hoy abandonados o utilizados de almacenes y otros destinos provisionales), se ha concluido en unas naves, con los paramentos descarnados y los sillares vistos y con las alturas totales, ya que incomprensiblemente se han eliminado las entreplantas que tan clara y evidentemente formaban parte de las distribuciones originales. Existiendo, pues, los nuevos edificios para el antiguo Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, vacíos y abandonados, estoy totalmente de acuerdo con los que piensan que todo el Palacio de Carlos V debiera dedicarse

a la exhibición de fondos pictóricos y escultóricos desde el Renacimiento hasta nuestros días, resolviendo así tanto la acuciante falta de espacio del Museo de Bellas Artes, como la necesidad de dotar a Granada de un Museo de Arte Contemporáneo en un lugar idóneo, como es la Alhambra, cerca de la ciudad y lejos de las servidumbres y contaminación que el centro del casco urbano produce. De esta manera quedarían bien reunidos tanto los hoy llamados Museos de Arte Árabe de la Alhambra, el de Bellas Artes del Palacio de Carlos V y el también cercano del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, ejemplo del bien hacer del arquitecto García de Paredes.

En los espacios bajos del lado norte del Palacio de Carlos V se ha montado, con exquisito diseño y ejemplar respeto al monumento la llamada «Sala de recepción» —que alberga las maquetas de la Alhambra— que no obstante resulta totalmente insuficiente por sus dimensiones para cumplir las funciones didácticas, que deberían destinarse a esas sobreabundantes cantidades de visitantes, que hacen largas colas para entrar a los palacios en los horarios señalados. La sintonía de este espacio al que nos referimos en nada se ha conseguido en la llamada «Sala de conferencias», instalada con discutible concepto de diseño y decoración en las salas donde antes estaban tan dignamente expuestos los ya referidos fondos del Prado.

Independientemente de estas reestructuraciones de espacios interiores y sus destinos, resultan descaradamente chocantes y provocadores los vidrios o lunas de cristal que, en sustitución de las antiguas carpinterías —que ya estaban completamente incorporadas al edificio— se han colocado con desafortunados junquillos de madera clara en las ventanas del cuerpo bajo del palacio. En nada traducen y acompañan estos elementos frágiles la robustez de los propios sillares almohadillados ni los gruesos de las jambas. Estas disonancias quedan puestas de manifiesto al compararlas con las carpinterías de las puertas principales, la de poniente y la del sur, y con las del piso alto, por muy abandonadas que se tengan, o aún más claramente con las de las puertas que dan al patio interior, como la de la Capilla del Palacio.

Pero, si caprichosamente absurdo nos parecen estos cristales, menos llegamos a comprender el solado en mármol travertino que se ha colocado en el noble vestíbulo de entrada al palacio, en susti-

tución de las sobrias losas de piedra de Sierra Elvira, que tan bien armonizaban con los materiales de las escaleras y de la propia portada. Parecen, al fin, gestos de aparente intención de novedad, que denotan, eso sí, una profunda incompreensión de los valores puramente arquitectónicos del monumento, que debe de estar por encima de modas repletas, tan frecuentemente, de frivolidad, caprichos superficiales y sin contenido.

Aparte de estas puntualizaciones concretas, el conjunto monumental de la Alhambra ofrece otros espacios conflictivos en sus relaciones con la ciudad y con sus entornos paisajísticos. Las dificultades de concreción que, tanto a efectos jurídicos de protección, como de funcionamiento de sus propios valores monumentales y paisajísticos, motivan día a día conflictos agravados en la mayoría de los casos por los propios intereses que la explotación material y económica de la Alhambra y su entorno producen. El privilegio del monumento y su entorno creó ya en los bordes sur y este el conflicto renombrado de la Urbanización de los Alixares, que, respaldado por supuestas legalidades, amenazó con crear unas graves servidumbres de vistas y de usos, precisamente sobre las cotas altas del conjunto monumental. La intervención, decidida entonces, de la Junta de Andalucía, que expropió e indemnizó a los propietarios de los terrenos, hizo posible que tal atropello se evitara, sentando un importante precedente, que después no siempre la propia Junta ha mantenido, como se ha podido comprobar recientemente. Pues, si esto ocurrió hace algunos años en su borde sur y alto, recientemente en el borde norte y bajo, colindante con el cauce del río Darro, en la zona de su margen izquierda, exactamente debajo de la Torre de las Damas y del Peinador de la Reina y en el arranque de la pintoresca y romántica Cuesta de los Chinos, universalmente conocida, se ha permitido la construcción de un edificio, el llamado Rey Chico, pensado para restaurante y sala de fiestas con un diseño, formas y proporciones en nada armoniosos con tan singular lugar y su entorno.

El proyecto en su día —sobre él se empezó ya a polemizar públicamente en septiembre de 1990— y lamentablemente hoy (terminado ya el edificio, que permanece cerrado y sin uso) evidencia, según el criterio de muchos especialistas nacionales y extranjeros, el claro impacto negativo que produce, más allá de su inoportuno destino, que ocasiona-

ría ciertamente graves inconvenientes a la zona y a su especial tratamiento de espacio peatonalizado y de alta retricción de circulación rodada. Una vez más se ha perdido la oportunidad de liberar —tal y como se había prometido—, este entorno tan principal y que forma parte del recinto de protección de la Alhambra, de una servidumbre evidentemente muy negativa y se ha perdido —y esto es aún más grave— la ocasión para haber acometido el inicio de un hermoso paseo en la orilla y margen izquierda del río Darro, a los pies de las torres y en continuación con el bosque y vegetación escalonada hasta el cauce, y frente a la panorámica del Albayzín.

Absurdamente se ha afirmado por algunos que este rechazo venía motivado e impulsado principalmente por el lenguaje supuestamente moderno de la arquitectura entonces proyectada y hoy ya construida, concebida en la línea del más elemental y sencillo racionalismo. Se ha querido hacer creer gratuitamente que lo que se deseaba o prefería por las instancias críticas era un edificio concebido en un trasnochado y decadente historicismo o, aún peor, en un pictoricismo pseudoromántico. Esto seriamente nadie lo pedía. Por el contrario, lo que realmente ha producido este mayoritario y público rechazo ha sido, tanto la desproporción hiriente de los volúmenes, como la falta de sintonía en su tratamiento y diseño con tan especial y delicado entorno monumental y paisajístico, que exige, más que experimentar con él mediante una arquitectura considerada discutiblemente como de contrastes, una sencilla y natural actitud de respeto prolongando la masa arbórea y vegetación en paratas, que tan bien compone y cualifica esta ladera como base de toda esta armónica panorámica de la fortaleza de la Alhambra.

Al final, tras no haber atendido, por enfrentamiento entre ellas, las distintas administraciones —la municipal, la autonómica y la nacional— primero las peticiones de no concesión del oportuno permiso y licencia de obras ya en 1990, y después la negativa a la paralización y derribo de las mismas, el atentado se ha consumado con todas las bendiciones, autorizaciones y controversias, incluida la intervención de la UNESCO que, cuando todo estaba ya hecho aconsejó, antes que el derribo de lo edificado, el cambio de uso, utilizando como argumento político y principal el coste que supondría la demolición, pero reconociendo, a su

vez, que el edificio nunca se debió construir en ese lugar. Pero, como conclusión, hoy, diez años después, tras la expropiación que ha supuesto un desembolso superior a los 800 millones de pesetas, seguimos esperando, como se nos pidió, que las enredaderas y los árboles crezcan y lo oculten y que las comisiones de políticos y técnicos decidan sobre el destino a que se dedicará el edificio y sobre las modificaciones que en él habrá que realizar en alturas, volúmenes y cubiertas, para mitigar en lo posible el impacto negativo y duro que lo indebidamente construido produce aún, a pesar de estar cerrado y sin luces ni uso. La propia Real Academia de San Fernando en 1997 pedía que se expropiara el edificio y que se derribara y, si esto no se conseguía, que se modificara sustancialmente.

En otras zonas, y ya en la ciudad baja, han llamado también la atención y han sido motivo de polémicas y pronunciamientos las recientes intervenciones, que se han llevado a cabo en el conjunto monumental de la Lonja y la Capilla Real, con motivo del año 1992. En esta polémica también fue la Real Academia de San Fernando la que se pronunció —asimismo sin fortuna y sin consecuencias posteriores—, aconsejando rectificaciones oportunas en los proyectos, tanto referidos a la Lonja, como a las nuevas instalaciones del Museo de la Sacristía de la Capilla Real. Por la importancia histórica y artística del monumento el hecho alcanzó suficiente resonancia local y nacional, lo que motivó pronunciamientos dispares e incluso contrapuestos, por lo que bien merece la pena que recordemos aquí, a título de testimonio, una síntesis de los mismos, además de mi opinión particular que entonces hice pública y de la que me sigo haciendo totalmente responsable.

Las obras se iniciaban para dar solución digna al un tanto confuso y poco práctico estado en que se encontraban las distribuciones de espacios del interior de la Lonja, dividida por un angosto pasillo y en reducidas dependencias de despachos y taquilla-mostrador de venta de entradas, postales y recuerdos para el turismo, que en abundancia se agolpaba día a día ante la puerta —se contabilizaban entonces más de medio millón de visitantes al año—.

Al exterior, el noble edificio civil de la Lonja ofrecía, en sus dos plantas, un bello complemento al conjunto de la fachada de la Capilla Real, creando así uno de los rincones de mayor encanto y sig-

nificación de la Granada de los Reyes Católicos y de la primera mitad del XVI, fundiéndose en él los últimos destellos del gótico medieval y los primeros asomos del Renacimiento plateresco. Era, pues, tema principal y delicado y así lo entendió, junto al Cabildo, la propia Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, que, a través del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y de las oportunas comisiones, pusieron el mayor empeño en la intervención, que se pretendía fuera modélica, facilitando para ello los amplios presupuestos necesarios, en los que también participó la Sociedad Estatal para la ejecución de Programas del Quinto Centenario (1992).

Respecto a la Lonja, se pretendió convertirla principalmente en la sala de acceso a la Capilla Real, para que después, «en un futuro próximo» fuera sala de presentación del monumento. El edificio civil, tras las reformas de verdadero saneamiento, llevadas a cabo en 1940-45, ofrecía al exterior dos distintas fachadas en ángulo con tratamientos de huecos diferentes. La menor y lateral de la calle de los Oficios y la mayor, que cierra perpendicularmente con la Capilla Real. Esta cercanía de la Lonja de la ciudad —para mercaderes, banqueros y comerciantes— y el templo había producido ya duros y graves enfrentamientos en el mismo siglo XVI, cumplidamente recogidos en la monografía sobre el edificio del profesor León Coloma, publicada en 1990 por la Cámara Oficial de Comercio de Granada.

Las referidas reformas de 1940 habían respetado en la fachada lateral, en el piso bajo, el cerramiento de los huecos de grandes arcos, propios de una logia abierta, hechos con celosías de balaustres en piedra, que, al tiempo que cerraban el espacio, permitían suficiente iluminación al interior. La ingeniosa y sencilla solución, tal como aún hoy puede comprobarse, enriquece y da carácter armónico a toda la fachada pétrea.

El lado mayor, y tras las referidas intervenciones de mediados de siglo, ofrecía, aparte de la rica portadita plateresca de García de Pradas (1521), los cuatro arcos, ricamente decorados en sus partes altas con palmetas y balaustres, y el resto de los huecos tapiados, contrastando con el piso alto, abierto en arcos carpaneles y con antepechos con abundante decoración. Unas rejas neogóticas, retranqueadas por detrás de las columnas, resolvían ade-

cuadamente el problema sin restar a la propia arquitectura su valoración de planos, claroscuros y relieve.

Incomprensiblemente, en la parte baja se decide ahora, en lugar de recuperar valientemente los huecos de los tres armoniosos arcos y darle al conjunto la diafanidad y elegancia de una logia abierta, valorando así los volúmenes de las cuatro columnas rostradas, de bolas y nervios torsos, abrir tres estrechos huecos rectangulares, de proporciones inventadas, que en nada riman con toda la arquitectura arqueada, y cerrados además con tres descaradas lunas de cristal, en todo más propias de escaparates comerciales que de un monumento de estas características. Parece que ante las críticas a esta titubeante, desafortunada y poco valiente solución, los autores las justificaron por la pobre calidad de la piedra y por la poca seguridad que para ellos la estructura y los elementos de sostén ofrecían, olvidando las abundantes soluciones de reforzamientos interiores hechos en tantos casos parecidos. Si ésta fue la razón que motivó tan mezquina solución, y antes de caer en ella, se podía incluso haber reproducido lo hecho en los cerramientos de balaustres de la fachada lateral, tal como indicaba el referido informe de la Real Academia de San Fernando, o simplemente dejarla como estaba, ya que con las celosías de las partes altas de los huecos se daba iluminación más que suficiente al interior. Nada de esto se hizo y así está ahora el conjunto con sus bellas columnas embutidas en un macizo muro de sillares simulados y unos desconfiados estrechos dinteles, extraños y contrarios a los ritmos del resto de los huecos de todo el conjunto. El argumento con el que se quiere también justificar esta discutible solución, y referido a la nueva visión que desde el interior se tiene, es un tanto simple y no borra la mezquindad y extrañeza de los huecos rectangulares.

Sobre este tema en concreto ya escribí, ejerciendo mi derecho particular a la crítica pública, lo siguiente: «Por un principio básico y elemental, internacionalmente admitido en la teoría de la restauración, tal y como afirma Cesare Brandi, máximo representante de la denominada «restauración crítica» y fundador del *Istituto Centrale del Restauro* de Roma, que «la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible, sin cometer una falsificación artística o una falsificación

histórica y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo». Los huecos abiertos en la Lonja por los autores de esta intervención son una desafortunada invención en sus proporciones, que desgraciadamente no armonizan con la estructura de toda la fachada. Mi propuesta —decía—, equivocada o no, la dejé escrita en 1990. Entonces afirmé sobre el antiguo interior de la Lonja de Granada: «La solución que ahora presenta es inadecuada a su actual función y mezquina por su criterio arquitectónico, que degrada la propia nobleza del espacio interior, que debería recuperar su posible imagen original de logia abriendo los arcos en su totalidad. La solución dada la encuentro indecisa y, como también dije más bien propia de los cercanos escaparates de Cortefiel, donde tan adecuadamente encajan los anuncios de rebajas».

El solado en mármol blanco pulido del interior y la decoración y demás elementos muebles convierten la Lonja de Mercaderes en una especie de sacristía. Nada recuerda allí para lo que verdaderamente se hizo, salvo la venta de entradas para visitar el monumento, que queda incomprensiblemente aislado del conjunto monumental catedralicio al que pertenece. Sobre este punto, afirmaba en el referido artículo: «Parto de la idea de que el tema que nos ocupa de las reformas globales del conjunto monumental de la Capilla Real y de la Lonja, no se debe centrar en un solo itinerario que termine —tras entrar por la Lonja y pasar por la Capilla Real—, en un modernísimo museo, sino en todo un conjunto arquitectónico ideado y por ello dedicado fundamentalmente al culto, y en segundo lugar y a posteriori, como espacio cultural y turístico. Hace ya muchos años vengo recabando desde la Comisión de Arte Sacro, de los ilustres cabildos, catedralicio y de la Capilla Real, una solución que permita los itinerarios interiores —de culto y de visitas— en todo el conjunto de la Catedral, Capilla Real y parroquia del Sagrario, sin tener que entrar por una puerta, salir por otra a la calle, para volver a pasar por otra, también con taquilla de venta de entradas. La propia evidencia histórica, espacial, iconográfica y de uso cultural a ello conduce. Léase la bella inscripción sostenida y puesta en boca de la Fe y de la Justicia de la monumental Puerta del Perdón de la Catedral en la calle de la Cárcel: «[...] concedimos ambas estos pueblos a los Reyes Católicos; encerramos en este

templo sus cuerpos y llevamos a los cielos sus almas [...]»; o el programa iconográfico de la no menos bella puerta principal de la Capilla Real, dentro de la Catedral, o la de los pies que comunica con el Sagrario. Quédense ya atrás y para siempre los antiguos pleitos y contiendas entre los propios cabildos y, sin que ninguno pierda su personalidad y la práctica de sus cultos particulares, procúrese alcanzar una imagen de cordura y armonía, incluso en lo económico».

Respecto a la Sacristía, el informe que redactó la Comisión designada por la Real Academia de San Fernando en su viaje a Granada para visitar las obras que se realizaban en aquel momento y conocer los proyectos, decía: «En la Capilla Real de la Catedral de Granada y en el edificio anejo de la Vieja Lonja, se están llevando a cabo unas intervenciones arquitectónicas que, cuando menos, merecen una atenta reflexión. Es tanta la importancia de este monumento, que alberga los restos mortales de los Reyes Católicos y de sus hijos Doña Juan y Don Felipe, que el hecho no puede pasar desapercibido.

El propósito de estas obras es utilizar el espacio de la antigua lonja en planta baja para entrada de los visitantes a la Capilla Real, adquisición de billetes y formación de grupos de turistas. Además se llevarán a cabo obras importantes en la Sacristía, para instalación del Museo de pintura flamenca que reunió sobre todo la reina Doña Isabel».

«Al mismo tiempo que surgen las reformas a que acabamos de aludir, se inician obras importantes en la gran Sacristía, para la mejor instalación de la asombrosa colección de pintura flamenca, que reunió, sobre todo, Doña Isabel de Castilla, la Reina Católica. El tema es de gran responsabilidad y su solución exige prudencia y reconocida competencia. La Capilla funeraria de los Reyes Católicos, con sus extraordinarias obras de arte, no es un monumento local e incluso traspasa los límites de un monumento universal, donde palpita el eco de la historia, cuyas ondas llegan a una América lejana y ya presentida en estos lugares».

Cuando se emitió este informe las obras de remodelación de la Sacristía estaban apenas iniciadas. No obstante, se llevaron a cabo sin atender ninguna de las sugerencias que se hicieron.

Respetando los criterios aplicados por los autores responsables de esta intervención, aceptamos entonces la invitación que se nos hizo por la revis-

ta de la Academia de Bellas Artes de Granada, para colaborar en un número extraordinario del *Boletín*, (núm. 4, 1991) en donde también colaboraron los autores de las obras de intervención. Allí, y como introducción, decía: «Atiendo la invitación que se me hace para colaborar en esta serie de trabajos breves, dedicados monográficamente al tema de las controvertidas reformas de la Capilla Real de Granada; y lo hago siendo consciente de que voy a ser la voz disonante entre un conjunto de colaboraciones de maestros, compañeros y amigos, en su gran mayoría autores y responsables profesionales y políticos de las referidas reformas. Posiblemente aquí con mis palabras se intente cubrir el necesario cupo de contrastes de opiniones públicas —ajenas a las del equipo autor—, que estas importantes reformas exigen y que, por supuesto, deberían ser, cuando menos, más compensadas con la participación de otros especialistas locales y no locales que, además, ya señalaron en su día los discutibles criterios y soluciones que se estaban aplicando en las obras de la Lonja y que también se contenían en el entonces proyecto de reforma de la Sacristía-Museo. Dichas opiniones fueron tildadas ya de reaccionarias, ya de intromisiones centralistas contra la suficiencia autonómica, o de simples rabietas localistas, cuando no de programadas maquinaciones y campañas orquestadas contra el arquitecto autor del proyecto.

Sin hacer más cada uno de los puntos del informe que emitió la Real Academia de San Fernando, los valoré en su justa medida y aún más ahora que conozco los resultados finales. En este y en cualquier otro tema de esta importancia, bienvenidas sean cuantas opiniones contrastadas se nos ofrezcan por profesionales competentes y libres, aunque nos vengan desde más allá de Despeñaperros o desde más allá de los Pirineos.

Y en lo referido a la remodelación de la Sacristía y del Museo afirmaba: «Hoy, tras las reformas, compruebo que ha primado la idea de museo sobre lo demás, incluso en detrimento del propio contenido iconográfico del templo, tan bien entendido en 1945, con la instalación en el testero norte del crucero del gran «Retablo de la Santa Cruz», original de Jacobo Florentino, con el impresionante tríptico de Dierick Bouts, que aquí situado aunque incompleto, constituía una síntesis de todo el discurso iconográfico de fe en la salvación, presente en toda la Capilla, tanto por la sobria monumenta-

lidad de sus proporciones, como por el contenido iconográfico de las pinturas. La instalación fue lograda «con insuperable acierto», según los más importantes y reconocidos maestros de la historiografía del arte español. Ahora y según parece con el último asentimiento de los capellanes reales, todo ello ha sido caprichosamente desmontado para ser trasladado al nuevo museo en donde, de manera incomprensible, se ha colocado a unos 50 cm. del suelo, rompiendo así las proporciones arquitectónicas de los propios módulos del retablo.

Para sustituir tan bello y original conjunto arquitectónico y pictórico, se ha colocado en su lugar una antigua copia del *Descendimiento* de Van der Weyden (1500) perteneciente al Museo del Prado. Independientemente de la calidad de la copia traída en depósito a Granada, su tamaño y tono cromático no alcanza a lucir ni a rellenar el hueco dejado por el conjunto del retablo de la Santa Cruz, quedando así tan importante espacio de la Capilla Real un tanto desmantelado y pobre, a pesar de haber colocado en él las otras pinturas que completaban el piso alto del referido retablo, que ya nada dicen aquí respecto al tema que ahora lo centra.

Este despropósito de cambios se ha completado con la colocación en el espacio de la antigua Sacristía de una chocante solería de mármol travertino, en sustitución de las antiguas y amplias losas de mármol de Macael, y de unas divisiones transversales excesivas, establecidas por unas grandes vitrinas, de discutible diseño y color claro, en especial la central en forma de pirámide, en la que se exponen la corona y el cetro de la Reina y la espada del Rey. En esta ambientación, fundamentalmente museística, poco dice ya la única cajonera que se ha dejado de la antigua Sacristía, ahora totalmente anulada en favor del museo, que así se convierte en pieza principal de todo el monumento.

Al final, bienvenido todo lo que se haya hecho, a nivel preventivo y de conservación de la importante colección de pintura, aunque no haya sido necesaria una mayor intervención, ya que la instalación antigua era en ese sentido correcta, pero insisto en que también se podrían haber atendido estos aspectos técnicos de conservación sin perder ese «aura» que la anterior instalación de la Sacristía ya tenía y que tan bellamente armonizaba, según nuestro criterio, con esa sobria y en nada ostentosa ambientación de la iglesia. Pero mucho de lo que todo esto era hasta ayer mismo, ya sólo queda en

la memoria y en los documentos gráficos. El negocio de lo político y la fuerza del poder y del dinero, que también con el arte y la iglesia se enredan, son ya otros puntos y aparte».

Respetando —repito— y comprendiendo los criterios aplicados en estas reformas y reinstalaciones y, sobre todo, valorando todos los estudios y esfuerzos llevados a cabo para una moderna regulación de métodos e instrumentos de control ambiental (temperatura, luz, humedad relativa, etc.) para la mejor conservación de tan importante patrimonio, así como los informes y estudios previos sobre el estado de conservación de las tablas flamencas —que al final resultó que era muy bueno— nos parece, tras comprobar el funcionamiento durante más de siete años, que el propio espacio de la Sacristía es ya fundamentalmente un espacio-museo, ya que el propio hecho de que esté presidido por el *Retablo de la Santa Cruz*, no hace posible que las funciones, tanto litúrgicas como de imagen sacra, se puedan realizar. Es cierto que la instalación del referido retablo se ha planteado no con carácter definitivo y que los propios autores así lo reconocían, pero se hace necesario y urgente retomar el tema y decidir cuanto antes la restauración y limpieza de las tablas y la colocación del retablo a su altura correcta y en su anterior emplazamiento en el crucero, dotando a la Sacristía de los elementos muebles necesarios que para su función le corresponden.

Aparte de estas intervenciones, se han venido llevando a cabo otras de correcta limpieza y consolidación de policromía de los retablos-relicarios y de las capillas laterales de la cabecera, que han dado al lugar una mejor imagen, especialmente y sobre todo con la última realizada en el gran conjunto arquitectónico y escultórico del retablo del altar mayor, contratado con Felipe Bigarny en 1519 por un total de 1.500.000 maravedíes. La envergadura del proyecto ha sido posible gracias a la decisión del propio Cabildo de la Capilla Real, al patrocinio de la Fundación Caja Madrid y a la colaboración del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Dentro del Convenio suscrito entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la mencionada Fundación Caja Madrid y el Arzobispado de Granada, en 1997, se concretaron como objetivos previos realizar las investigaciones y actuaciones necesarias para intervenir con garantías científicas y técnicas tan importante conjunto escultórico

policromado. Y así se ha hecho, partiendo de numerosos estudios preliminares, que puntualizaron el estado previo de conservación de todo el conjunto y el levantamiento y restitución fotogramétrica a escala 1:20, plantas y dibujos, así como una detallada colección de transparencias de conjunto y de detalles, exámenes radiográficos y reflectográficos, que vinieron a concluir en que el estado de conservación del retablo, tanto en el anverso como en el reverso, a pesar de su antigüedad era bueno, salvo pérdidas puntuales de partes de decoración ornamental y de las propias figuras que en parte fueron repintadas posteriormente.

Se pudo comprobar que las estructuras de sostén y el anclaje del retablo eran sólidas, en la medida que se han podido estudiar en la base y por la parte alta, dadas las reducidas distancias que separan el retablo del muro de la cabecera. Pero, si en las estructuras el retablo ofrecía un aceptable estado de conservación, no ocurría así en el importante capítulo de la policromía, realizada con tal riqueza y minuciosidad por los pintores Antonio de Plasencia y Alonso de Salamanca, bajo la dirección del escultor y pintor italiano Jacobo Torni, el Florentino, que pensamos que gran parte del citado presupuesto estaría destinado precisamente a las labores del dorado y de la policromía y que ya estudiamos directamente, pero a distancia en 1971 y siguiendo en parte lo documentado por D. Manuel Gómez-Moreno Martínez.

Se hace especialmente significativo de la importancia que esta obra tuvo como programa iconográfico en tan singular y principal templo, comprobar la riqueza con la que se realiza tanto en su capítulo de talla y arquitectura, como fundamentalmente en su policromía, sobre la que recae la función de destacar lo principal del discurso iconográfico y de dar armonía y unidad al conjunto de toda la cabecera del altar mayor. La documentación posterior así lo confirma, insistiendo año tras año en el empeño del Cabildo por la limpieza y reanimación de los colores, y por la conservación de los dorados, que en más de una ocasión se rehacen y se restauran.

La reciente intervención de limpieza y restauración nos ha permitido ahora estudiar de cerca todo el conjunto y especialmente todos los detalles. Los amplios y cómodos andamios han hecho posible retirar de sus emplazamientos definitivos todos los grupos de figuras exentas y así poder estudiarlas,

tanto en su talla y perfiles completos, como en sus policromías. Los problemas de atribución que la obra aún plantea, sobre todo en la indiscutible participación de varios artistas y componentes del amplio taller de Felipe Bigarny, pueden quedar en parte más aclarados, apareciendo como indiscutiblemente cierto que la dirección de la talla la ejerció el citado maestro, que ya había superado por esta fechas todos sus arcaísmos de origen flamenco, y que había incorporado a sus maneras estilísticas gran parte de lo practicado por sus compañeros formados en Italia, como es el caso de Alonso de Beruguete, Diego de Siloe y el ya citado Jacobo Florentino.

El haber podido hacer un seguimiento permanente de los trabajos de intervención por el equipo de restauradores, así como el haber participado junto con otros especialistas en estos trabajos de asesoramiento y opinión, me ha permitido documentarme y experimentar sobre los problemas que este tipo de intervenciones ocasiona y que van desde la disparidad de criterios de aplicación de los procedimientos de limpiezas y reintegración de lagunas, hasta los matices que la propia finalidad y uso de la obra impone, sobre todo en lo tocante a la reintegración de partes esenciales para el significado figurativo de las obras y para su propio decoro como propuesta estética. Este ha sido el caso de la problemática reintegración de partes significativas de las propias figuras como de otras importantes de la decoración del propio retablo.

El riesgo de la pérdida de la pátina que el tiempo había proporcionado a todo el conjunto, frente a la plenitud vigorosa que ahora los colores originales nos ofrecen, ha sido otro de los temas que a mí particularmente más me ha preocupado, comprobando al final que muchos de los aparentes desajustes y duros contrastes significan verdaderos y expresivos documentos parlantes de los contenidos didácticos y simbólicos que tan principal y connotada obra debió ofrecer desde sus iniciales intenciones.

De especial importancia ha supuesto el descubrimiento que en la obra desempeña la técnica de policromía conocida como de «brocado aplicado», tan abundante en la escultura en madera policromada flamenca, y en parte de la renacentista policromada en el sig. XVI en España, como es el caso del sobresaliente grupo escultórico del entierro de Cristo, atribuido a Jacobo Florentino, hoy en el

Museo de Bellas Artes del Palacio de Carlos V, y policromado en el estilo de este gran retablo, dándole especial protagonismo plástico a las superficies doradas en pulimento, y a las imitaciones de los brocados en relieve.

El resultado final y de conjunto de esta importante intervención, apenas aún conocida por la crítica, y que ahora pide con urgencia la limpieza de la gran reja del crucero, se hace especialmente interesante para estudiarlo comparativamente con lo hecho en los retablos de la Capilla del Condestable de la catedral de Burgos, o incluso con el gran retablo del altar mayor de la catedral de Toledo. El color y la policromía de estas grandes obras, que en casos como éste que nos ocupa, con sus elementos pintados en blanco, se relacionan tan cercanamente con los hechos en mármol, encierran muchos más contenidos que los que la crítica tradicional le ha venido otorgado. Por ello, su conservación y tratamiento debe suponer una preocupación y actividad con mayor especialidad que la mera limpieza indiscriminada y por igual de polvo y suciedad, tal como aquí se ha procurado realizar por el correspondiente equipo interdisciplinar y por las correspondientes comisiones.

Junto a estos capítulos referidos, merece la pena recordar aquí, en esta clausura del XIII Congreso Nacional del CEHA (por lo que tiene también de recuerdo del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Granada en 1973, en el Hospital Real entonces en restauración) lo hecho en el citado e importante conjunto monumental, en el que hoy está instalada la sede del Rectorado de la Universidad de Granada y la gran Biblioteca General de la misma, que ocupa tan oportuna y bellamente todo el crucero alto, adaptaciones y decoración llevadas a cabo por los arquitectos Luis Navarro y Carlos Montoya, y por lo que recibieron el premio «Europa Nostra» en 1983. Precisamente, tras la celebración del referido Congreso Internacional en 1973 en estos espacios, se determinó acometer las obras que completarían el inacabado Patio de los Mármol, al que se le construyó todo el piso alto, siguiendo los testigos que ofrecían las obras inacabadas y otros modelos más o menos coetáneos, como el del palacio castillo de Canena en la provincia de Jaén. Esos trabajos fueron dirigidos por el arquitecto Prieto Moreno. Hoy seguramente esta determinación, que hizo posible usar y hacer practicables y comunica-

das las naves altas de esta ala del edificio, hubiera planteado serias dudas y encontrados criterios entre las tesis conservacionistas y las intervencionistas, tal como incluso ahora se opina con las obras ya comentadas de las cubiertas del propio palacio de Carlos V en la Alhambra.

Tras este salpicar de aquí y de allá de entre los ejemplos de intervenciones más recientes sobre nuestro patrimonio artístico en Granada y que merecieron la atención del elogio y de la polémica, quiero concluir con otros casos, que, ya por cercanos, ya por aceptados y elogiados, significan también idóneas ocasiones de reflexión y buenas oportunidades de disfrute estético en esta ciudad de recreación para el arte. Vaya por delante este mismo edificio del Palacio de Congresos que nos acoge, realizado en 1986, según proyecto de los arquitectos Juan Daniel Fullaondo, María Jesús Muñoz y José Ibáñez, tras el correspondiente concurso municipal.

Granada necesitaba un centro como éste y a parte quedan las críticas, que también las hubo, por sus elevados costos y derroche de materiales. La funcionalidad de sus espacios y sus originales soluciones, como el anfiteatro circular al aire libre y la escalinata dirigida hacia el río Genil, se complementa con el revestimiento de ricos mármoles y transparentes cristalerías. De aquel Hospital Real en obras, que nos acogió en 1973, en el ya recordado XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, o el Paraninfo Universitario del siglo XVIII, en el que celebramos las Jornadas del Tercer Centenario de la muerte de Pedro de Mena en 1988-89, pasamos a éste, más dotado, aunque quizás menos íntimo y académico, si bien más funcional y con mayor capacidad.

Entre los edificios públicos más destacados de los años setenta, merece la pena resaltar el *Centro Cultural y Sala de Conciertos Manuel de Falla*, obra del arquitecto José María García de Paredes, que supo resolver con cuidada intención el difícil problema que suponía su ubicación en la colina de la Alhambra y para lo que no escatimó la ayuda de la vegetación y la adaptación de los perfiles y de los volúmenes al lugar paisajístico del emplazamiento, aparte de un interesante tratamiento de los espacios interiores, armonizando la sencillez de las formas y la oportunidad de los materiales con el logro de excelentes condiciones acústicas, como si de un verdadero instrumento musical se tratara.

Y quiero terminar, tras el comentario de estos

ejemplos, recordando a este Congreso, que ahora se clausura, el ejemplar hecho que supuso en su día la donación que hicieron a Granada las hermanas Gómez-Moreno de toda su importante colección de obras de arte, reunida por D. Manuel, junto a sus libros y fichas con datos de trabajos. Todo ello conforma hoy el *Instituto Gómez-Moreno*, instalado en 1982 en un nuevo edificio en terrenos de la *Fundación Rodríguez-Acosta*, construido gracias a la colaboración de la Caja General de Ahorros de Granada y con proyecto de García de Paredes, que se ajusta, con acertada armonía y sencillez, al propio conjunto arquitectónico de la *Fundación Rodríguez-Acosta*. La belleza del lugar, en la Alhambra, de su arquitectura y de sus jardines y el

interés de la colección expuesta me hacen recomendarles que, si no la han visitado, no se vayan sin conocerla y disfrutarla.

Junto a este centro museístico, otra novedad de la Granada del arte actual lo constituye la muy reciente inauguración —a principios de este verano de 2000— por la Excelentísima Diputación Provincial de Granada, del *Centro-Museo José Guerrero*, junto a la Capilla Real, donde la vital fuerza de los colores de la paleta del pintor granadino nos permite e invita a confiar, desde el presente, en el futuro de esta ciudad de arte que nos ha servido en esta actividad de clausura, «por ejemplo», para reflexionar y debatir sobre estos temas en nuestros congresos.



1.—Panorámica del Albaycín desde la Alhambra.



2.—Interior de la casa de la Lona en el Albaycín.



3.—Recuperación de las pinturas de las fachadas de las casas de la Carrera del Darro.



4.—Maqueta a tamaño real del minarete de la nueva mezquita del Albaycín.



5.—Detalle de la galería alta del Palacio de Carlos V antes de ser techada.



6.—Detalle del artesanado de la galería alta del Palacio de Carlos V.



7.—Detalle de la fachada de Poniente del Palacio de Carlos V con los antiguos cerramientos de carpintería de madera en los huecos de puertas y ventanas.



8.—Detalles de los cristales colocados recientemente en los huecos exteriores de la planta baja del Palacio de Carlos V, en sustitución de la carpintería de madera.



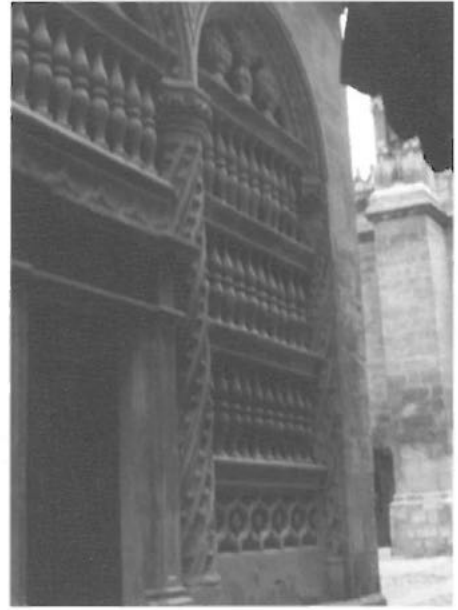
9.—Puerta en el interior del patio con la carpintería antigua de madera. Palacio de Carlos V.



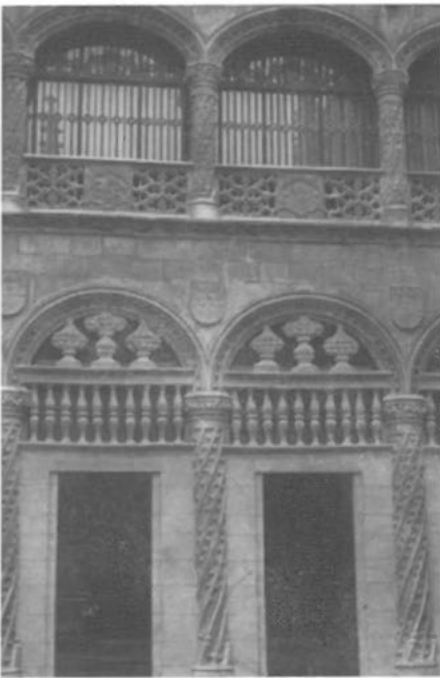
10.—Carpintería con cristales en el hueco de comunicación del vestíbulo de la Puerta Sur y el Patio central del Palacio de Carlos V.



11.—El nuevo edificio del Rey Chico a los pies de la Alhambra y en la margen izquierda del río Darro.



12.—La Lonja de Granada. Detalle de la fachada a la calle de los Oficios.



13.—Fachada principal de la lonja con los nuevos huecos abiertos y acristalados en las reformas de 1992.



14.—Interior del antiguo museo de la Capilla Real tras la reforma de 1945.



15.—Detalle del interior del museo de la Capilla Real tras las recientes reformas de 1992.



16.—Retablo del altar mayor de la Capilla Real.



17.—Detalle de la Anunciación del retablo del altar mayor de la Capilla Real tras la reciente intervención de restauración y limpieza.



18.—Detalle del grupo del calvario del retablo del altar mayor de la Capilla Mayor tras la restauración y limpieza.



19.—Relieve con el cortejo de los Reyes Católicos en la toma de Granada. Retablo del altar mayor de la Capilla Real tras su restauración y limpieza.



20.—Detalle de la figura orante de Isabel la Católica tras su restauración y limpieza.



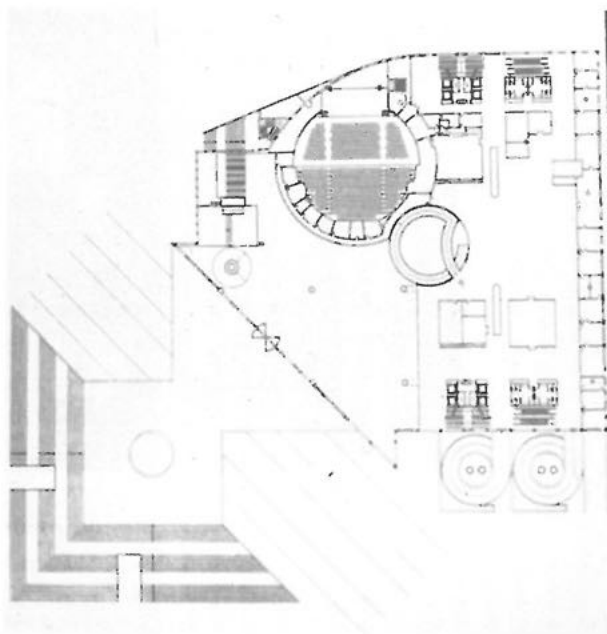
21.—Biblioteca General de la Universidad de Granada instalada en el crucero alto del Hospital Real de Granada.



22.—Detalle del patio de los mármoles del Hospital Real de Granada antes de su última intervención..



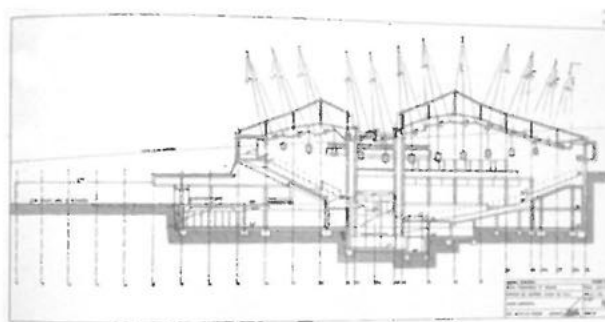
23.—Detalle del patio de los mármoles del Hospital Real después de las últimas intervenciones.



24.—Plano del nuevo palacio de Exposiciones y Congresos de Granada.



25.—Vista parcial del exterior del palacio de Exposiciones y Congresos de Granada.



26.—Plano sección del Auditorio Manuel de Falla . de Granada.



27.—Vista exterior del Auditorio Manuel de Falla de Granada.



28.—Exterior del Centro-Museo José Guerrero en Granada

ÍNDICE

Volumen I

Discurso inaugural. Ignacio HENARES CUÉLLAR	9
Conferencia Inaugural: «Sobre la Historia del Arte en España entre dos congresos de granada». José Manuel PITA ANDRADE	13

SECCIÓN I

Arte Islámico hasta nuestros días: tradición e innovación

Ponencia Marco: «Las arquerías de la Mezquita de Abd al-Rahman I (168/785). Antonio FERNÁNDEZ-PUERTAS	25
ARANDA PASTOR, Gaspar. «La alcoba oeste de la galería meridional del patio de Comares: la bóveda de mocárabe»	43
CAPELLÀ GALMÉS, Miquel Àngel. «La arqueta islámica de la Catedral de Mallorca: unas consideraciones en torno a sus aspectos constructivos»	57
CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «La Mezquita Mayor, Santa María L'Antiga y la canónica de la Seu Vella de Lleida: historia de una confusión»	65
CIAMPINI, Laura. «Los dibujos del tejido de la “Capa de Fermo”: una interpretación simbólica»	75
CÓZAR GALLEGU, Mercedes. «La Alhambra en Estambul”. Una moda exótica dentro de la occidentalización del Imperio Otomano»	87
DÍEZ JORGE, M. ^a Elena y ESPINOSA VILLEGAS, Miguel Ángel. «Cristianas, judías y musulmanas: multiculturalidad de espacios femeninos en la arquitectura»	97
GARCÍA BUENO, Ana y MEDINA FLÓREZ, Víctor J. «Evolución de la técnica en pintura mural hispanomusulmana»	105
GARCÍA CUETO, David. «La techumbre del Cuarto Dorado de la Alhambra»	113
GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Reflexiones sobre la cerámica arquitectónica mudéjar en la Alhambra»	123
GONZÁLEZ-SIMÓ DEL RÍO, Anna M. «Las artes suntuarias hispano-musulmanas en la pintura de Mariano Fortuny Marsal»	135

LÓPEZ PERTÍÑEZ, M. ^a Carmen. «Puertas de madera nazaríes. Estructura y decoración. La puerta de la Sala de las Dos Hermanas en la Alhambra de Granada»	145
MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación. «Cerámica arquitectónica nazarí. Algunos ejemplos de piezas pintadas»	153
MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación. «Elementos de columnas nazaríes en cerámica vidriada»	167
QUIROSA GARCÍA, María Victoria. «Un paño de yesería de Isma'íl I en el Generalife»	179
SÁNCHEZ ALBARRACÍN, María Teresa. «El neoislámico y la arquitectura balnearia en Murcia. Los establecimientos termale de Archena y Fortuna-Leana»	191
SAURET GUERRERO, Teresa. «La Alcazaba de Málaga: la arquitectura palacial. Verdades y mentiras»	201

SECCIÓN II

El museo a debate

Ponencia Marco: «El museo a debate». Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ	215
ANDREU GALMÉS, Jaume. «“Es Molinar, Ecomuseo de Montuïri”, un proyecto para la preservación y difusión del patrimonio etnológico en Mallorca»	221
BALSALOBRE GARCÍA, Juana María. «Un nuevo museo arqueológico en Alicante»	231
BELTRÁN ARREBOLA, Carmen M. ^a «El Museo Provincial de Bellas Artes de Granada: nuevos criterios de exposición»	241
BERLABÉ, Carmen. «Las Comisiones Provinciales de Monumentos y la creación de los museos arqueológicos y de arte en el entorno de Cataluña. El caso de Lleida»	251
BERLABÉ, Carmen et al. «Arte, museo y nuevas tecnologías: una propuesta de interacción ubicua para la musealización del contingente artístico del área geográfica del Montsec (Lleida)»	259
CARBONELL ESTELLER, Eduard. «En torno a los museos de arte contemporáneo»	267
CARBONELL ESTELLER, Eduard. «Presentación del proyecto definitivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya»	271
GARCÍA-MURGA ALCÁNTARA, Juan. «Museos, ¿política o cultura?»	277
GONZÁLEZ MORENO, Fernando. «La cerámica y sus museos: nacionalismo y nacionalismos»	281
GUTIÉRREZ GARCÍA, Ana María y HERMOSO ROMERO, Ignacio. «Un museo privado en Granada: el Museo de los Mártires»	287
LAYUNO ROSAS, M. ^a Ángeles. «Museos monográficos de arte contemporáneo: una reflexión sobre sus funciones y espacios»	299

MACIÁ SÁNCHEZ, M. ^a Esther. «El nuevo Museo Arqueológico Provincial de Alicante»	311
MARCO SUCH, María. «El Museo de la Universidad de Alicante, ejemplo de museo universitario de Arte en España»	323
MARÍN TORRES, M. ^a Teresa. «Valoración histórica y actual del inventario y el catálogo en los museos de Bellas Artes»	331
MARTÍN ROBLES, Juan Manuel y PEREGRINA PALOMARES, Manuel L. «La institución museística en Granada durante el período de entresiglos. Apuntes histórico-críticos a través de la prensa local (1896-1922)»	343
PASTOR IBÁÑEZ, Tina. «Museos y colecciones de arte contemporáneo en Alicante»	349
ROMERO GÓMEZ, Yolanda. «Un nuevo centro en la periferia: el Centro de Arte José Guerrero»	355
SANZ DÍAZ, Carmen. «El museo y su proyección social ante el año 2000. Importancia de su función educativa. Nuevas necesidades»	369
SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel. «Los museos locales. Una propuesta de difusión del Patrimonio»	375
SOUTO GALVÁN, Ana. «El Centro Gallego de Arte Contemporánea (CGAC), de Álvaro Siza Vieira»	383
VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. «Arte, mito y etnografía: la casa-museo. A propósito de varios ejemplos granadinos»	389

SECCIÓN III

Revisión del arte del siglo XX y su historia

Ponencia marco: «La pedagogía del arte y el paradigma musical en los movimientos artísticos de vanguardia». Fernando CASTRO BORREGO	401
ALEMÁN GÓMEZ, Ángeles. «La herencia del paisaje: una historia de la crítica de arte en Canarias y su relación con el paisaje»	411
ANGUERA GUAL, María del Mar. «La biblioteca de Santiago Lagunas: lecturas del “Grupo Pórtico” (1947-1952)»	417
AZANZA LÓPEZ, José Javier. «Prensa navarra y vanguardias artísticas en el marco del Segundo Ensanche pamplonés (1920-1952)»	423
BASSEGODA NONELL, Juan. «El secreto de Gaudí»	431
CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui. «Algunos aspectos de la actividad artística española fuera de España a partir de la postguerra»	435
CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco. «Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca: cine, política e ideología en la España de los años cincuenta»	447

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián. «La verdad y la máscara del arte nuevo. La consideración del arte abstracto en la España de 1959»	455
FALERO FOLGOSO, Francisco J. «El Cubismo y el gesto platónico»	461
FERNÁNDEZ CABALEIRO, M. ^a Begoña. «Distintos caminos en la Abstracción. El caso español a través de la crítica de arte: informalismo, normativismo y arte constructivo»	467
GAN QUESADA, Germán. «"Ut pictura musica". Referentes plásticos contemporáneos en la obra de Cristóbal Halffter»	477
GARCÍA GARCÍA, Isabel. «El primer proyecto colectivo de la vanguardia artística española: el ultraísmo» ..	489
GARCÍA TORRALBO, M. ^a Cruz. «Patrimonio Arquitectónico Industrial frente a crecimiento urbano. De la cultura del trabajo a la cultura del bienestar»	497
GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Nuria. «Miradas a contraluz: Arnold Schoenberg a través de la estética musical de Adorno»	503
GUILLÉN MARCOS, Esperanza. «El ojo como objeto de indagación en el arte contemporáneo»	511
IGLESIAS ROUCO, Lena S. «Burgos y su arquitectura en la posguerra o "El Glorioso resurgir"»	521
JACKSON, Rafael. «Picasso/Haring: primitivismo corporal y baja cultura»	531
KANELLIADOU, Vasiliki. «"Arcadia" y "Edad de Oro". Pervivencia de un mito en la pintura española del siglo XX: Sunyer, Picasso y Miró»	541
LLADÓ I POL, Francisca. «Modernidad y futurismo. Una cuestión conceptual en torno a Alomar y Marinetti» .	549
MÉNDEZ BAIGES, M. ^a Teresa. «Un intento de revisión del arte de los sesenta: la Internacional Situacionista como última vanguardia»	559
MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa. «La Casa de Cervantes en Valladolid y el segundo Marqués de la Vega-Inclán»	567
PÉREZ SEGURA, Javier. «La II República española y la Sociedad de Artistas Ibéricos»	579
PLAZA CHILLÓN, José Luis. «Lenguajes escenográficos en la España de preguerra (1920-1936)»	587
RÁBANOS FACI, Carmen. «Propuestas sociales para la arquitectura de fin de siglo»	597
REUS MORRO, Jaume. «La "Serie Barcelona" de Joan Miró: aspectos procesuales y la inflexión hacia el gesto»	603
ROSA-ARMENGOL, Laia. «La óptica onírica: artilugios dalinianos»	615
VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio Ángel. «Notas sobre un enfoque histórico de la arquitectura del siglo XX en España»	627

Volumen II

SECCIÓN IV

Arte en Iberoamérica: intercambios y modelos

Ponencia marco: «Arte en Iberoamérica: intercambios y modelos». Joaquín BÉRCHEZ GÓMEZ	637
ASENJO RUBIO, Eduardo. «De Lima a Málaga: el viaje del “Alma” y de la Plata de D. Salvador de Milla y Suazo»	639
BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa y SOTOS SERRANO, Carmen. «Un reflejo del arte de Paul Coecke en la “Virgen con el Niño” de San Juan Teitipac (México)»	649
CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. «De arquitectura y arquitectos de Antigua: sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia»	659
ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. «Culto y configuración arquitectónica en el obispado de Michoacán (siglo XVII)»	673
FELIU FRANCH, Joan. «El intercambio comercial de cerámica en el siglo XIX. De Castellón a América»	685
FERNÁNDEZ CABALEIRO, M. ^a Begoña. «Arte español, arte iberoamericano. Intercambio cultural e interés político durante el franquismo (1950-1965)»	695
FONTENLA SAN JUAN, Concha. «Paisaje urbano, arquitectura, forma y función en el proyecto de recuperación de una Ciudad Patrimonio de la Humanidad: La Habana Vieja»	707
GARCÍA GUATAS, Manuel. «Colón en sus pedestales»	715
GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier. «Los constructores de la Nueva España»	727
GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. «La imagen urbana de Tenochtitlán y la “Idealstadt” de Alberto Durero»	745
GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina»	759
HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión y PEREIRA, M. ^a Ángeles. «España fuera de España: figuras del exilio en la vanguardia escultórica del Caribe Hispano»	773
HERNÁNDEZ SOCORRO, M. ^a de los Reyes y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José. «Platería americana en las Islas Canarias Orientales»	787

JEREZ MOLINER, Felipe. «La representación de fauna americana en la obra de Juan Bautista Bru (1742-1799)»	795
LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «Imagen urbana y relecturas de la ciudad histórica en Iberoamérica. Algunos ejemplos»	811
LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. «Puerto Rico a través de la documentación del siglo XVIII conservada en el Fondo Saavedra»	823
LÓPEZ TERRADA, M. ^a José. «Las plantas americanas en la pintura española del Barroco»	835
LORDA IÑARRA, Joaquín. «Deformación y activación en fachadas y retablos»	847
MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio. «Platería mexicana en la parroquia de San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón»	861
NEGRÍN DELGADO, Constanza. «El legado indiano de la familia Pereira de Castro en las Islas Canarias, durante el siglo XVII»	869
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «El revestimiento de yeserías en las iglesias poblanas (México) y el juego de un espacio ilusorio»	879
RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. «El retrato novohispano y la imagen del poder»	891
SÁNCHEZ FERRER, José. «Lo español y lo autóctono en el Barroco colonial: la platería americana de las iglesias de Villarrobledo (Albacete)»	903

SECCIÓN V

Tesis y proyectos de investigación en curso

Ponencia marco: «Tesis y proyectos de investigación en curso». Víctor NIETO ALCAIDE	919
AGUILÓ RIBAS, Catalina; MULET GUTIÉRREZ, María José y BONNÍN, Francisco. «Proyecto de investigación para la elaboración de un catálogo del patrimonio fotográfico y filmográfico de Baleares. Aspectos metodológicos»	921
ALONSO DE LA TORRE GARCÍA, Antonio José. «La vida y la obra del pintor y dibujante Luis Pardo durante los años de la Guerra Civil española»	937
ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro. «Arquitectura y urbanismo en Zamora (1890-1950)»	951
BAREA AZCÓN, Patricia. «Presencia de los tipos iconográficos hispanoamericanos en Andalucía: la Virgen de Guadalupe de México»	961
BROTONS CAPÓ, M. Magdalena. «Escultura contemporánea en Mallorca 1890-1990»	971
CABELLO PADIAL, Gabriel. «Historia del gusto e historia de la estética: el caso de Charles Baudelaire»	983

CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita. «La portada del libro como soporte iconográfico. Un ejemplo del siglo XVII»	993
CALLEJÓN PELÁEZ, Antonio Luis. «El programa iconográfico de mujeres ilustres en la iglesia de San Jerónimo de Granada»	999
CASTRO FERNÁNDEZ, Belén M. ^a «La restauración arquitectónica en Galicia (1945-1985) por D. Francisco Pons-Sorolla y Arnau»	1007
CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. «El platero jiennense Miguel de Guzmán y la Basílica de San Juan de Dios en Granada»	1015
FONTAL MERILLAS, Olaia. «Educación y Patrimonio: una relación por definir»	1025
FORTEZA OLIVER, Miquela. «La xilografía en Mallorca: la imprenta de Guasp»	1035
GALISTEO MARTÍNEZ, José y CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. «Situación dieciochesca en la orfebrería cordobesa. Un platero de Córdoba en la Basílica de San Juan de Dios en Granada»	1041
GARAY ALBÚJAR, Andrés. «Martín Chambi Jiménez ¿un milagro en la fotografía peruana?»	1047
GARCÍA IGLESIAS, José Manuel. «Los Caminos de Santiago en Galicia como ámbito de estudio»	1053
GARCÍA LÓPEZ, David. «Fray Juan Ricci tratadista de arquitectura»	1063
GARCÍA PÉREZ, Noelia. «Mencía de Mendoza (1508-1554) y el patronazgo de las artes en Flandes y España» ..	1069
GARCÍA PORTUGUÉS, Esther. «José Nicolás de Azara y su primera etapa romana (1766- 1790)»	1083
GIL SAURA, Yolanda. «Arquitectura de la época barroca en Castellón»	1093
GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. «Pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León»	1099
LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «La arquitectura de retablos en el barroco granadino. Perspectivas de investigación»	1111
MARTÍN GARCÍA, José Carlos. «Los viajeros españoles de la Ilustración y la cultura artística veneciana» ...	1117
MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. «Diplomacia, Arte y Cultura durante el reinado de los Reyes Católicos» ...	1125
MARTÍNEZ PELÁEZ, Agustín. «La pintura andaluza del siglo XIX y su repercusión en el mercado del Arte: 1990-2000»	1131
MORATA SOCIAS, José. «La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de las Baleares (1844-1987)»	1143
OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria. «La difícil conciliación de la vida conventual con el espacio urbano: el caso de las Bernardas Recoletas en la Granada Moderna»	1147

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. «El retrato político en México en la primera mitad del siglo XIX»	1155
RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria. «Recursos para la investigación en la era de la cibernética: presentación de un glosario onomántico hipertextual sobre conceptos y términos de la teoría y crítica artística»	1159
RODRÍGUEZ RICO, Carmen. «Alfonso Giraldo Bergaz»	1171
RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Rocío. «El arte gótico en Ciudad Real y su provincia. Arquitectura»	1175
SABATER REBASSA, Tina. «La pintura mallorquina del siglo XV»	1181
SEGUÍ AZNAR, Miguel. «La arquitectura del ocio. La incidencia del fenómeno turístico en la arquitectura y el urbanismo de las Islas Baleares (1900-1973)»	1187
SOCÍAS BATET, Inmaculada. «Fuentes escritas "versus" fuentes visuales. Artistas que trabajan en la parroquial de la Poble de Montornés (Tarragona) en los siglos XVII y XVIII»	1193
SUBIRANA REBULL, Rosa María. «La Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona y la enseñanza programada del grabado»	1203
TRIADÓ, Joan-Ramon. «La arquitectura en los inicios de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona»	1215
ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc. «El "Pictor Christianus". El Tratado de iconografía cristiana de Juan Interián de Ayala»	1219
Conferencia de clausura. «Por ejemplo, Granada». Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍN	1225