De Sur a Sur

Intercambios artísticos y relaciones culturales

Esta publicación ha sido financiada por la Agencia Estatal de Investigación y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) en el marco de los Proyectos de Investigación con las referencias HAR2014-57354-P y HAR2013-41728-P

GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE ECONOMÍA, INDUSTRIA Y COMPETITIVIDAD

"Una manera de hacer Europa"

Proyectos cofinanciados con FEDER (Fondo Europeo de Desarrollo Regional)

Rafael López Guzmán
(Coordinación científica)

De Sur a Sur

Intercambios artísticos y relaciones culturales

Granada, 2017

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de la EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos - www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra

© de los textos: sus autores.
© de las ilustraciones: sus autores.
© de la edición: Editorial Universidad de Granada y Editorial Atrio.

Edita: Editorial Universidad de Granada y Editorial Atrio.
Directores: María Isabel Cabrera García y Javier Cervilla García.

1ª edición: 200 ejemplares

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Ilustración de cubierta:

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN: 978-84-15275-63-3 para la edición impresa - Depósito Legal: 1.691/2017
ISBN: 978-84-338-6216-7 para la edición electrónica en PDF - Depósito Legal: 209/2018

DOI: http://dx.doi.org/10.18239/EST.151.2016.01
(Descarga directa de textos ponencias y comunicaciones)

Preimpresión: Editorial Atrio
Impresión: Gráficas Santos, S.A.

Impreso en España (UE) *Printed in Spain (EU)*

SUMARIO

Presentación
Rafael López Guzmán [xiii-xvi]

PONENCIAS

Artistas sudamericanos en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (1921-1936).
Lola Caparrós Masegosa y Yolanda Guasch Marí [3-16]

Diferentes formas de copiar un grabado (o la escultura barroca colombiana).
Adrián Contreras-Guerrero [17-30]

La vida de San Agustín en la pintura cusqueña del siglo xviii. De lo profano a lo sagrado.
Ricardo Estabridis Cárdenas [31-42]

Entre Cuzco, Sevilla y Santiago de Chile. La vida de san Francisco de Asís bajo la mirada de Basilio de Santa Cruz.
Yolanda Fdez. Muñoz y Francisco Javier Pizarro Gómez [43-56]

La iconografía religiosa andaluza y su presencia en los espacios de las casas en Santafé de Bogotá, siglos xvi, xvii y xviii.
María del Pilar López Pérez [57-74]

Iconografía de los cuatro continentes en Hispanoamérica y en España a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.
José Miguel Morales Folguera [75-86]

Un Chile andaluz: imaginación histórica y retorno patrimonial.
José de Nordenflycht Concha [87-92]

"Ni el ojo se sacia de ver, ni el oído de oír": la dinámica de los sentidos en el itinerario visual quiteño de los ejercicios espirituales ignacianos; sugerentes prescripciones desde la perspectiva andaluza.
Adriana Pacheco Bustillos [93-102]

Antonio de Morga, más allá de Filipinas: la Fundación de San Antonio de Morga, bahía de Caráquez, Audiencia de Quito.
Ana Ruiz Gutiérrez [103-110]

COMUNICACIONES

MUCA/MA – Museo Contemporáneo del Artes del Maranhão: políticas culturales, tecnologías de la comunicación e industrias creativas.
Marcus Ramusyo de Almeida Brasil [113-118]

Fortuna expositiva de Murillo en Hispanoamérica, 1938-2017.
José Javier Azanza López [119-130]

Ricardo López Cabrera: el paisaje y la luz, de Sur a Sur.
Tomás Ezequiel Bondone Fernández [131-138]

Los hornos y la madera, recursos olvidados de Cartagena de Indias.
Alfonso Rafael Cabrera Cruz [139-150]

Andalucía en la pintura chilena: la influencia del imaginario español en los pintores de la Escuela de Bellas Artes de fines del siglo XIX.
EVA CANCINO FUENTES [151-158]

El Banco Dugand.
IGNACIO CONSUEGRA BOLÍVAR [159-164]

El hornabeque de San Diego y la conclusión del plan de defensa de Silvestre Abarca para la ciudad de la Habana.
PEDRO CRUZ FREIRE [165-172]

Doenças dos escravos negros no império colonial português a partir da obra Erário Mineral: 1735.
ALISSON EUGÊNIO [173-178]

Ingenieros militares y arquitectura defensiva en Cartagena de Indias tras el ataque del Barón de Pointis.
MANUEL GÁMEZ CASADO [179-184]

Patrimonio cultural y desarrollo territorial. Un estudio comparado de *La Chiquitania* (Bolivia) y *Las Médulas* (España).
CINTHIA PATRICIA GIMÉNEZ ARCE Y SALVADOR TARODO SORIA [185-196]

Imágenes del indígena entre civilización y barbarie.
MARÍA LUCRECIA JOHANSSON [197-208]

El espacio cultural del Barrio Abajo de Barranquilla: síntesis del patrimonio del Caribe colombiano.
PAOLA MILENA LARIOS GIRALDO [209-214]

La fortificación de Puerto España (Trinidad y Tobago) en el siglo XVIII.
PEDRO LUENGO [215-222]

Arturo Gordon: de Sevilla al Maule (exposición, imaginario local, transferencias).
Alberto Madrid Letelier y Pedro Emilio Zamorano Pérez [223-232]

Paraísos secretos: patios andaluces ocultos en la arquitectura porteña.
Fernando Martínez Nespral [233-238]

El arte de la miniatura como transmisor de modelos iconográficos y repertorios estéticos.
Jaime Moraleda Moraleda [239-248]

España y México: los contactos entre intelectuales y artistas en el cambio del siglo xix a xx.
Elvira Moreno Moreno [249-256]

La difusión del amor por la Ilustración: el Mercurio Peruano y La Sociedad Académica de Amantes del País.
Iván Panduro Sáez [257-262]

Mercado escultórico e intercambio cultural entre Sevilla y Nueva España durante 1600-1650.
Ester Prieto Ustio [263-270]

De Granada al Río de la Plata. Manuel Gómez Moreno y el hispanismo en el contexto uruguayo (1920-1940).
William Rey Ashfield y María de los Ángeles Fernández Valle [271-282]

Andalucía en el corazón. Correspondencias poéticas de vanguardia.
David F. Richter [283-290]

El mecenazgo peruano de los Gárate en La Rambla (Córdoba).
María del Amor Rodríguez Miranda [291-300]

Del Virreinato del Perú a la provincia de Huelva. Obras y encargos artísticos del mecenazgo indiano.
Jesús Rojas-Marcos González [301-310]

Salinas de la Región Central Chilena y Andalucía: transferencia cultural y creación del paisaje.
Emilia Román López [311-322]

Patrimonio cultural: Regeneración urbana y gentrificación. Un caso de estudio en Barranquilla, Colombia.
Laineth Horlenes Romero de Gutiérrez [323-334]

Marlon de Azambuja. Una línea de color entre España y Brasil.
Ana Ruiz Abellón [335-342]

Los arquetipos de Pizarro y Atahualpa en La Caza Real del Sol (The Royal Hunt of The Sun, 1969).
María Rocío Ruiz Pleguezuelos [343-350]

Andalucía y la recepción del arte prehispánico en el siglo xx.
Zara Ruiz Romero [351-360]

EXPO'92: arte iberoamericano contemporáneo en Andalucía. Muestras, esculturas e intervenciones.
Iván de la Torre Amerighi [361-368]

Iglesia Santa Bárbara, reflejo de la tradición de la orden dominica en el paisaje urbano de Rubio, Táchira, Venezuela.
Ana Cecilia Vega Padilla [369-376]

La antigua planta eléctrica, Rubio, Venezuela. Estado de conservación de un edificio patrimonial.
Ana Cecilia Vega Padilla [377-390]

Estrategias de paisaje para la adaptación al cambio climático. El caso de Cartagena de Indias.
Howard Villarreal Molina [391-402]

Memoria en el espacio: Centenario de la independencia de Cartagena de Indias.
Gloria Inés Yepes Madrid [403-410]

La huella andaluza en la arquitectura del periodo republicano en Cartagena de Indias, Colombia.
Ricardo Alberto Zabaleta Puello [411-420]

El Desierto Carmelita de Cuajimalpa.
Ivonne Zuñiga Berdeja [421-426]

Presentación

Una de las actividades fundamentales propuestas dentro del proyecto de Investigación "Mutis. Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur"[1] (HAR2014-57354-P) fue la organización de un congreso que reuniera a investigadores, de ambos lados del Atlántico, que trabajaran en objetivos similares a los nuestros. De esta manera podíamos hacer una especie de evaluación externa de nuestros resultados y, a la vez, interactuar y conocer los temas y las personas dedicadas a periodos culturales similares.

Con estas premisas convocamos el congreso internacional "De Sur a Sur. Intercambios culturales y relaciones artísticas" que tuvo lugar en Granada entre los días 5 y 7 de abril del año 2017, realizándose las sesiones científicas en el palacio de la Madraza.

Planteamos como estructura inicial unas líneas de trabajo en las que tendrían que enmarcarse los trabajos propuestos. Estas eran: Cultura artística de América del Sur en Andalucía; Artistas de ida y vuelta; Literatura, epistolarios y documentación; Patrimonio andaluz en Sudamérica e Investigaciones americanas en universidades andaluzas.

Las comunicaciones recepcionadas fueron evaluadas previamente, según el sistema de pares ciegos, por el comité científico del con-

[1] Proyecto financiado por el Ministerio de Economía y Competividad del Gobierno de España.

greso y, más tarde, tras su presentación en la mesa correspondiente volvieron a someterse a una nueva evaluación, asegurándonos, de esta forma, el nivel científico de las aportaciones.

El resultado son 44 textos, entre ponencias y comunicaciones, que responden a las expectativas planteadas y que constituyen un rico mosaico de las líneas de investigación propuestas con aportaciones provenientes de universidades y centros de investigación europeos (Inglaterra, Alemania y España), colombianos, venezolanos, chilenos, uruguayos, ecuatorianos, peruanos, brasileños, argentinos, mexicanos y estadounidenses.

La labor del comité científico[2] de este congreso fue fundamental para la correcta evaluación de los textos presentados, otorgándole la

[2] El comité estuvo integrado por Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria), Paula André (Instituto Universitario de Lisboa), Ricardo Anguita Cantero (Universidad de Granada), María Luisa Bellido Gant (Universidad de Granada), Pilar Benito García (Patrimonio Nacional. Madrid), María Encarnación Cambil Hernández (Universidad de Granada), Miguel Ángel Castillo Oreja (Universidad Complutense de Madrid), Lola Caparrós Masegosa (Universidad de Granada), María Elena Díez Jorge (Universidad de Granada), Gloria Espinosa Spínola (Universidad de Almería), Jorge Ricardo Estabridis Cárdenas (Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima. Perú), Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada), Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada), María Victoria Herráez Ortega (Universidad de León), María del Pilar López Pérez (Universidad Nacional de Colombia. Bogotá), Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I. Castellón), Juan Manuel Monterroso (Universidad de Santiago de Compostela), José Miguel Morales Folguera (Universidad de Málaga), Alfredo J. Morales Martínez (Universidad de Sevilla), José de Nordenflych (Universidad de Playa Ancha. Valparaíso. Chile), Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide. Sevilla), Adriana Pacheco Bustillos (Universidad Pontificia Católica del Ecuador), Javier Pizarro Gómez (Universidad de Extremadura. Cáceres), Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide. Sevilla), Paula Revenga Domínguez (Universidad de Córdoba), William Rey Ashfield (Universidad de la República. Montevideo), Inmaculada Rodríguez Moya (Univer-

cientificidad necesaria para este tipo de iniciativas como balance final y como referencia para las redes de trabajo generadas de las que participan los distintos investigadores y estudiosos. También hay que reseñar la labor de comité de organización[3] en el que estuvieron implicados investigadores integrados en el proyecto, los cuales compartieron su tiempo y dedicación entre la implicación científica y las necesarias actividades y asesoramiento durante la realización del evento entre los asistentes.

El marco cronológico de los capítulos que ahora integran este libro se extiende desde los momentos iniciales del conocimiento de América hasta el siglo XXI. Los temas iconográficos, sobre todo en el periodo barroco, están presentes, tanto en análisis de esculturas como de ciclos pictóricos. También ocupan su lugar los referentes al mercado artístico, el mecenazgo y los caminos de intercambios entre distintos centros productores, donde no se olvida el archipiélago filipino. Los museos y colecciones como contenedores de obras de interés para este proyecto, los análisis de artistas concretos, a veces con tiempos formativos en España, y las influencias desde Andalucía, como espacio de prestigio estético, en autores americanos, revelan puntos de vista de interés y poco tratados por la historiografía. Otro grupo de aportaciones se centran en las fortificaciones y sus procesos constructivos, fundamentales para el mantenimiento del orden hispano; así como centros históricos o arquitecturas concretas. Textos

sitat Jaume I. Castellón), Ana Ruiz Gutiérrez (Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada) y Florinda Sánchez Moreno (Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Bogotá, Colombia).

[3] Este comité estuvo formado por Lidia Bocanegra Barbecho, Adrián Contreras Guerrero, Yolanda Guasch Marí, Elena Montejo Palacios, Francisco Montes González, Iván Panduro Sáez, Guadalupe Romero Sánchez y Miguel Ángel Sorroche Cuerva.

provenientes de discursos religiosos, de cartas, conferencias o de la prensa ilustrada organizan estudios de base literaria con repercusión visual. Puesta en valor de aspectos patrimoniales, desde el territorio a la didáctica, pasando por la vida cotidiana o las conmemoraciones, son fundamentales para entender desde nuestro presente buena parte de la historia cultural de América, punto de vista visible en nuestro índice. Por último, el cine y propuestas de artistas contemporáneos no faltan entre las aportaciones recogidas de este congreso.

Finalmente, el reconocimiento debido a las numerosas instituciones[4] que nos apoyaron y sin cuyo empuje no hubiera sido posible la convivencia científica en el tiempo y la realidad de este libro que reúne un momento de interés en la investigación y las relaciones entre Andalucía y América del Sur.

Rafael López Guzmán

[4] El congreso fue posible por el apoyo de numerosas instituciones como fueron los vicerrectorados de Investigación y Transferencia y de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada. También el Departamento de Historia del Arte, el Seminario de Estudios Latinoamericanos y el programa de doctorado "Historia y Artes" de la misma Universidad, así como la Editorial Universidad de Granada que colabora en la edición de estas actas. También la Asociación Iberoamericana Universitaria de Posgrado (AUIP), el Comité Español de Historia del Arte (CEHA), el Centro Unesco de Andalucía, el Patronato de la Alhambra y Generalife, el Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino. Por último, la Caixa por su apoyo financiero.

Volver al sumario

PONENCIAS

Lola Caparrós Masegosa y Yolanda Guasch Marí

Adrián Contreras-Guerrero

Ricardo Estabridis Cárdenas

Yolanda Fernández Muñoz y Francisco Javier Pizarro Gómez

María del Pilar López Pérez

José Miguel Morales Folguera

José de Nordenflycht Concha

Adriana Pacheco Bustillos

Ana Ruiz Gutiérrez

Artistas sudamericanos en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (1921-1936) [1]

LOLA CAPARRÓS MASEGOSA Y YOLANDA GUASCH MARÍ

Departamento de Historia del Arte. Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales. Universidad de Granada
caparros@ugr.es, yguasch@ugr.es

Desde los procesos de independencia, las repúblicas hispanoamericanas comienzan a convertirse en una prioridad de las relaciones exteriores de España. La concreción de una política americanista se intensificó con la Primera Guerra Mundial, pero

> "más allá de una mejora de los medios diplomáticos encargados de las relaciones con esa región, de un sensible y pasajero incremento de los intercambios comerciales y de una mayor sintonía, sobre todo en el plano cultural, de los gobiernos americanos con España […] poco se avanzó en el desarrollo de una nueva y eficaz política exterior hacia la América hispana, desperdiciándose una buena ocasión para llenar el vacío dejado por los países participantes en la contienda"[2].

Será durante la Dictadura de Primo de Rivera cuando las relaciones se consoliden y la América hispana se convierta en uno de los referentes de la política exterior: reforma del cuerpo diplomático, elevación y ampliación de la representación diplomática en la región o creación de una sección específica de América en el Ministerio de Estado[3].

La llegada de la Segunda República "*va a suponer, al menos inicialmente, no solo la continuación del interés por la intensificación de las relaciones con la América hispana, sino también el cambio de relación a la filosofía y planteamientos conservadores que se habían impuesto durante la Dictadura primorriverista*", estableciéndose una nueva relación basada en la igualdad en el trato y el respeto mutuo[4].

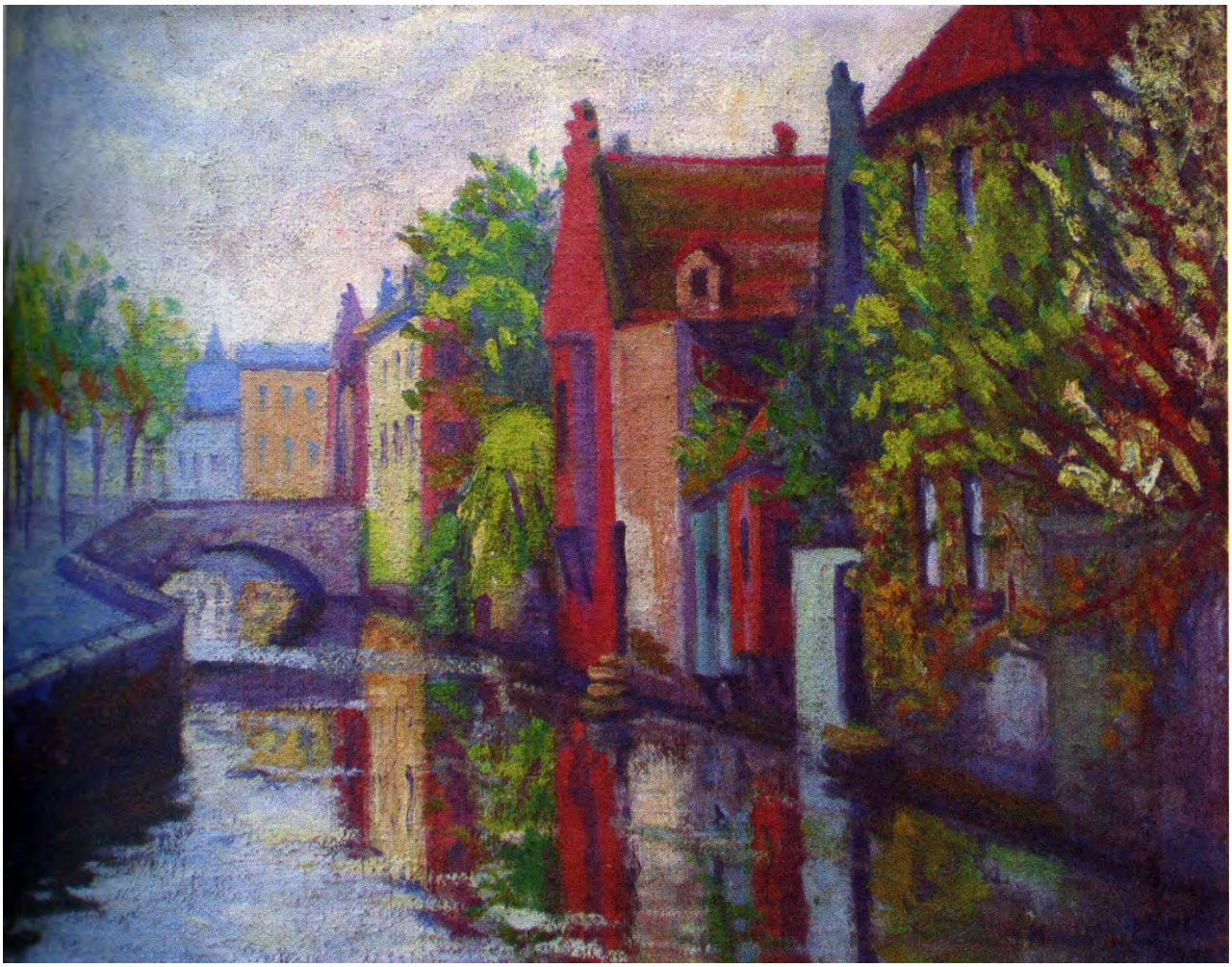
La proyección americanista no fue solo política, económica o diplomática sino que afectó también a las relaciones culturales, que se convirtieron en un factor prioritario de esa política exterior, tomándose una serie de iniciativas que contribuyeron a afianzar los vínculos trasatlánticos: viajes de los profesores Rafael Altamira y Adolfo Posada a América Latina, intercambio de profesores y estudiantes universitarios a través de la Junta de Ampliación de Estudios (JAE), creación de una Oficina de Relaciones Culturales dependiente del Ministerio de Estado, institución de becas, creación de la Ciudad universitaria, concebida como centro de cultura iberoamericana[5], o la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929.

El objetivo de este trabajo es analizar, por un lado, las relaciones artísticas bilaterales en este contexto político-cultural de carácter regeneracionista; y, por otro, la presencia de los artistas hispanoamericanos en las instituciones artísticas españolas, especialmente en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

1. De la Junta de Ampliación de Estudios a la Junta de Relaciones Culturales

Creada por Real Orden (R. O.) de 16 de abril de 1910, a la JAE se le encomendó el fomento de las relaciones e intercambios científicos y culturales con los países hispanoamericanos.

El prefacio de la citada R. O. exponía que la favorable acogida de las naciones iberoamericanas al intercambio universitario con los centros docentes españoles, las manifestaciones de interés hacia nuestra vida intelectual, los lazos creados con motivo de recientes viajes de profesores españoles a aquellos países y los que se preparaban con motivo de la celebración de los centenarios, situaban al Gobierno español en la obligación de "*coadyuvar intensamente a*



1. Isabel Morales Macedo. Canales de Brujas. Óleo sobre lienzo. Ca. 1928. Colección particular. País Vasco.

que todo ese movimiento de altísima importancia para España se traduzca en resultados positivos y serios y no se desvanezca en explosiones puramente sentimentales o se agote en esfuerzos aislados".

Para ello, "*nada más eficaz*" que fomentar el estudio de los pueblos hispanoamericanos en la compleja variedad de su vida económica, social, jurídica, científica o literaria, promover el cambio de publicaciones y la relación entre los centros docentes y ofrecer a la juventud de aquellos países "*la ocasión de unirse a la nuestra para trabajar en común en el progreso de la cultura de la raza*".

La ejecución de este programa se concretaba en siete artículos en los que se dispuso actuar en los siguientes aspectos: otorgar a los estudiantes hispanoamericanos cierto número de plazas en los centros de estudios e investigación, en los institutos de educación que dirija en España y en las escuelas españolas que funde en el extranjero; dar facilidades para que aquellos estudiantes pudieran utilizar las instituciones de patronato que para los españoles se organizaran en las principales naciones europeas y el servicio de información encomendado a la Junta; enviar a América pensionados para hacer estudios y delegados a quienes encomienden la obra de propaganda e información, y el establecimiento de relaciones entre la juventud y el profesorado de aquellos países con los del nuestro; establecer el intercambio de profesores y alumnos; favorecer en España la publicación de obras científicas sobre América (instituciones sociales y políticas, derecho, historia, fauna, flora y gea; arte, industria y comercio, etc.), especialmente como resultado de los trabajos de los pensionados; fomentar el cambio de las publicaciones de la JAE con las de otras entidades científicas americanas y, finalmente, hacer en España alguna obra de propaganda y vulgarización[6].

"Si para buena parte de esos grupos intelectuales el desafío de incorporar a España al tren de la modernidad y el progreso pasaba por la europeización del país, la referencia americana jugaba también un importante papel. España necesitaba a América para superar su estado de postración, como un espacio alternativo de afirmación y expansión, sobre todo cultural y en menor medida económica. Resignarse exclusivamente a la dimensión europea implicaba la aceptación de una posición supeditada a los intereses de las potencias hegemónicas continentales. La dimensión americana se concebía como un estímulo para la modernización que en este caso se asociaba a la vitalidad y recursos naturales aún por explotar de la región, suponía una apuesta por el futuro sin renunciar al pasado, un terreno donde encontrar afinidades en el proceso reformista, un espacio donde dotarle de un alcance supranacional al aportar un valor añadido a su proyección europea.

Para hacer viable esa aspiración había que restablecer los nexos comunes, la conciencia colectiva hispánica. La cultura compartida y una aproximación por la vía de la educación constituían los instrumentos para avanzar en el terreno de la reconciliación hispánica. Los intelectuales debían trabajar en esa dirección, favoreciendo la creación de un sentimiento asociativo en el seno de las sociedades, que se impusiera a la indiferencia de los gobiernos"[7].

Otro paso a decisivo para la conformación de una política cultural con Hispanoamérica se dio en 1921 con la creación de la Oficina de Relaciones Culturales Española (ORCE), dependiente del Ministerio de Estado, que completaría las funciones desempeñadas por la JAE y actuaría en coordinación con ella; con el objetivo de fomentar en el extranjero el conocimiento de la cultura española, la enseñanza del idioma y la intensificación de los intercambios de todo tipo.

En cuanto al ámbito americano, la ORCE programó diversas actuaciones que contemplaban, entre otras cuestiones, el apoyo a instituciones culturales ya existentes en ambos lados del Atlántico, el intercambio de profesores, la atracción de estudiantes hispanoamericanos, convenios de carácter académico, la difusión de libros y publicaciones periódicas y la promoción de artistas y compañías dramáticas españolas en el continente[8].

La ORCE se transformaría en Junta de Relaciones Culturales (JRC) por Real Decreto de 27 de diciembre de 1926. El Patronato lo ejercería el ministro de Estado, siendo su reglamento aprobado por R. O. de 12 de marzo de 1927. Activa hasta 1936, sufrió algunas modificaciones, como las recogidas en *Gaceta de Madrid*, 10 de junio y 25 de julio de 1931. Las medidas relacionadas con América Latina las asimiló a través de la Sección de Relaciones Culturales, como la tramitación de las becas concedidas por el gobierno español a estudiantes hispanoamericanos así como las concedidas por la JAE y el Ministerio de Instrucción Pública[9].

2. La Junta para el Fomento de las Relaciones Artísticas Hispanoamericanas

Las relaciones culturales con Iberoamérica se vieron fortalecidas en 1920 con la creación de la Junta para el fomento de las relaciones artísticas hispanoamericanas durante la gestión de Natalio Rivas al frente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y que dependería de la Dirección General de Bellas Artes.

En el R.D. publicado en la *Gaceta de Madrid* el 27 de marzo de 1920 se reconocía la labor realizada por la JAE en el intercambio cultural con las naciones iberoamericanas, mostrando la necesidad de fomentar dichas relaciones intelectuales.

"Si en el orden científico existe organismo oficial de acreditada eficacia para el cumplimiento de los fines que se le encomienden, no es suficiente lo ya hecho para que las manifestaciones de vida artística en las relaciones hispano-americanas se consideren atendidas en la esfera oficial en el grado debido, faltando organismo especial que pueda comunicarse con los de aquellos países, atendiendo a los artistas que de ellos vengan a visitar nuestras obras de arte, a estudiar con nuestros maestros, a concurrir a las Exposiciones de carácter oficial, a organizarlas con carácter particular, o realizar manifestaciones de vida artística".

El R. D. se articulaba en seis artículos en los que se regulaba, entre otros capítulos, que la Junta ejercería el patronato de los artistas de las naciones hispanoamericanas que vinieran a completar en España su educación artística, proponiendo al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes las condiciones en que los pensionados podrían ingresar y cursar en las escuelas y centros docentes dependientes de la Dirección General de Bellas Artes, así como las condiciones en que los artistas hispanoamericanos podrían concurrir oficialmente a las exposiciones organizadas por el Estado. El Ministerio de Instrucción Pública facilitaría a la Junta el local en que pudieran celebrarse exposiciones, conferencias, conciertos y otras manifestaciones artísticas propuestas por particulares o agrupaciones culturales iberoamericanas. La Junta estaba asimismo facultada para mantener con los organismos oficiales análogos existentes en los estados hispanoamericanos las relaciones precisas para el cumplimiento de sus funciones. Estaría compuesta por veinticinco vocales nombrados por Real Decreto a propuesta del Ministerio de Instrucción Pública, debiendo los designados pertenecer a

una Real Academia, ejercer el profesorado en centros dependientes de la Dirección General de Bellas Artes, haber obtenido recompensa en exposiciones oficiales o haberse distinguido públicamente como artista o crítico de arte.

El 1 de abril de 1920 la *Gaceta de Madrid* publicaba el nombramiento de los vocales de la Junta, todos ellos destacadas personalidades del arte, la literatura y la música española contemporánea: Joaquín Sorolla, Enrique Martínez Cubells, Fernando Álvarez de Sotomayor, José María López Mezquita, Julio Romero de Torres, Vicente Lampérez, Antonio Palacios, Mariano Benlliure, Miguel Blay, Emilia Pardo Bazán, Mateo Inurria, Ramón Menéndez Pidal, José María Salaverría, Ramón Pérez de Ayala, Tomás Bretón, Manuel de Falla, Enrique Fernández Arbós, Rafael Domenech, José Francés, Jacinto Octavio Picón, Serafín Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, Fernando Díaz de Mendoza y Emilio Thuiller.

Por motivos de salud se produjo la dimisión de Jacinto Octavio Picón y Vicente Lampérez, siendo sustituidos por José Moreno Carbonero y Luis Menéndez Pidal, respectivamente.

La composición se amplió al director del Museo del Prado y al Comisario Regio de Turismo, como vocales natos y, dado que el funcionamiento de la Junta había puesto de relieve que había en ella elementos que no estaban suficientemente representados, «tal sucede con la mentalidad femenina en el orden literario y crítico y con la especialidad arquitectónica en el artístico»; se produjo también la incorporación de otros dos vocales más de ambas especialidades, Blanca de los Ríos de Lampérez y Ricardo Velázquez Bosco, respectivamente[10].

Pocas más son las noticias sobre el funcionamiento de la Junta más allá de algunos proyectos presentados al Ministerio. La *Gaceta de Madrid* recoge el 25 de abril de 1923 que

> "ha venido laborando en una incesante y patriótica tarea de consolidación y desarrollo, buscando orientaciones que no solo estrechen más los lazos de afecto de nuestro país con las República de América, sino que los estrechen de manera práctica y duradera, que traiga como secuela la mayor identificación".

Obedeciendo a ese plan de actuación, la Junta sometía al Ministerio de Instrucción Pública en ese año la aprobación de varios proyectos, la consignación de las cantidades oportunas en los presupuestos del Estado y la dotación de los "*elementos que necesita para desarrollar cuantos tiene en estudio*". Dichos proyectos eran: celebrar una exposición de arte con las repúblicas americanas, acompañando a las obras una comisión que, a modo de embajada artística española, estudiara y prepara cuantos elementos fuesen necesarios para establecer una amplia e íntima relación artística y literaria con los Estados de América; crear en Madrid una residencia para los artistas americanos, al modelo del que Francia establecía en su Casa de Velázquez; y procurar que los arquitectos españoles pudieran trabajar en América, para que de este modo siguiera perpetuándose la tradición hispana de la época colonial y afluyeran a las repúblicas americanas artista decoradores y productos de las industrias artísticas de España.

La resolución en R. O. fue prestarles su aprobación, debiendo de desarrollarse, por lo tanto, con los respectivos reglamentos y presupuesto por servicios para su estudio definitivo; a la vez que se acordaba que se hiciera público para "*satisfacción de sus miembros, el desinteresado y patriótico proceder de dicha Junta*".

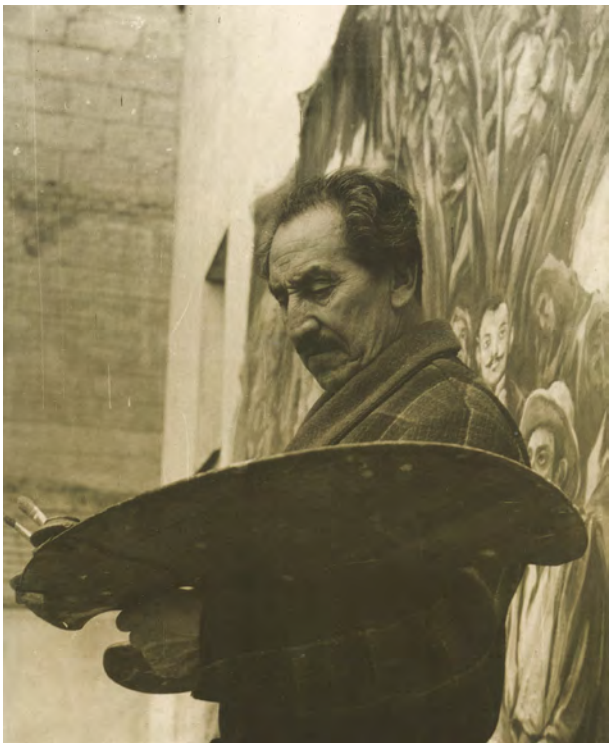
La actuación de la Junta para el fomento de las relaciones artísticas con Hispanoamérica consta hasta, al menos, 1924, cuando, como veremos, participaría, como quedaba recogido en la normativa de su funcionamiento, en la redacción del reglamento para las exposiciones nacionales de Bellas Artes en lo referente a la concurrencia de los artistas hispanoamericanos.

3. Exposiciones nacionales de Bellas Artes

Otro de los instrumentos destinado al fomento de las relaciones artísticas con Iberoamérica puesto en marcha por el Estado español fue autorizar a los artistas iberoamericanos a concurrir a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, uno de los pilares fundamentales de la cultura artística española contemporánea y un documento excepcional de las transformaciones que se produjeron en el arte español.

La exposición nacional de 1915 marcará un punto de inflexión con respecto a sus antecesoras por el deseo del gobierno de otorgar carácter internacional a estos certámenes. El reglamento para las "Exposiciones Internacionales de Bellas Artes", que fue publicado en la *Gaceta de Madrid* el 16 de febrero de 1915, regulaba en su artículo tercero que podrían concurrir permanentemente los artistas españoles, portugueses y de las naciones hispanoame-

2. Cecilio Guzmán de Rojas. Cristo Aymara. Óleo sobre lienzo. 1935-1940. Colección particular. La Paz. Bolivia.



3. Arturo Reque Meruvia frente a su último mural en su estudio en Madrid, 1966.

ricanas y portuguesas-americanas con los mismos derechos y deberes que los españoles[11].

Las circunstancias derivadas de la Primera Guerra Mundial suspendieron transitoriamente el carácter internacional del certamen, quedando el proyecto finalmente frustrado con el nuevo reglamento de la exposiciones nacionales de 1917 que limitaba la concurrencia a estos concursos a los artistas españoles o extranjeros residentes en España, estos sin derecho a recompensas[12].

Como comentábamos anteriormente, la relaciones con Iberoamérica se convirtieron en una prioridad de la política exterior primorriverista. En este contexto, una importante novedad trae el nuevo reglamento de la exposición nacional de 1924, primera bajo la Dictadura de Primo de Rivera[13], pues facultaba la concurrencia a la exposición, con iguales deberes y derechos que los españoles, de los artistas de los estados hispanoamericanos de habla castellana[14].

La medida, que entró ya en vigor en el certamen de 1926, fue acogida con satisfacción, como testimonió por carta el encargado de negocios de la embajada de Bogotá, quien anexó un suelto aparecido en *Nuevo Tiempo* el 27 de julio, en el que se podía leer:

> "Es así, con hechos reales y tangibles, bien distintos de los espumosos y detonantes brindis de protocolo, como se labora, en forma eficaz, por un anhelo que no sólo es común, espiritualmente, a todas las nacionalidades dependientes de la madre fecunda, sino que debiera afirmarse, en ella y en ellas, como un imperativo categórico, bajo un aspecto de más inmediatas realizaciones prácticas […]. Loamos con todo entusiasmo la feliz iniciativa del Gobierno español que viene a romper absurdas fronteras en los dominios ilímites del Arte"[15].

José Francés aplaudía el "*reconocimiento de los derechos de raza, de tradición y de identidad espiritual que asiste a los artistas hispanoamericanos para ser considerados como los españoles en un certamen de la vieja patria común*", atribuyendo la medida a la labor «eficaz» de la Junta para el fomento de las relaciones artísticas hispanoamericanas y a la indicación concreta, «terminante», de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[16].

Esta cláusula permaneció vigente hasta la finalización de estos concursos en 1968 y permitió la exhibición en los salones de la nacional de las obras, entre otros, de los uruguayos Paulina Montero o Roberto Castellanos; los ecuatorianos Luis Crespo Ordoñez o América Salazar; los bolivianos Cecilio Guzmán de Rojas o Arturo Reque Meruvia; el paraguayo Roberto Holden; el hondureño Pablo Zelaya; el colombiano Efraín Martínez; los mexicanos En-

rique Asad o Santos Balmori; la guatemalteca María Aida Uribe; la chilena Purificación Searle; los peruanos Felipe Cossío del Pomar o Isabel Morales Macedo o los argentinos Roberto Franco, Antonio Berni, María Elena Bertrand, Gustavo Coechet, Titto Cittadini, Romilda Ferraira o Enrique Larrañaga.

4. Becas para ayudar a realizar estudios en España a los estudiantes de las repúblicas hispanoamericanas

La irradiación cultural hacia la otra orilla del Atlántico abordó otro tipo de iniciativas como la creación de un programa de becas en España para los estudiantes hispanoamericanos [17].

La *Gaceta de Madrid* de 22 de enero de 1921 recogía el proyecto de R. D. con el establecimiento de dichas becas presentado por el ministro de Instrucción Pública, Tomás Montejo:

> "No es necesario encarecer la importancia de este servicio, cuya beneficiosa influencia no se ha de limitar a los factores puramente docentes, sino que abarcando horizontes más amplios contribuirá a establecer una gran corriente de fraternidad y comprensión entre aquellas Repúblicas que hablan nuestro idioma y tienen nuestra sangre, y esta España hermana, siempre interesada en afianzar lazos de amor con las Naciones de origen ibérico".

El R. D. contemplaba diez artículos en los que se reglamentaba que estas becas se concederían exclusivamente para los alumnos oficiales que cursaran estudios universitarios y superiores [18].

El número e importe de las becas sería de 25 ayudas anuales de 4000 pesetas, siendo fijo para cada República Iberoamericana, en la siguiente proporción, respectivamente: tres para República Argentina y México; dos para Colombia, Chile y Perú; y una para Bolivia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Paraguay, San Salvador, Santo Domingo, Uruguay y Venezuela.

La adjudicación se haría a propuesta de los gobiernos de las Repúblicas Iberoamericanas, previa invitación del Ministerio de Estado español y, en el caso de que dichos gobiernos manifestaran la imposibilidad de designar becarios, las becas vacantes se incorporarían al cupo de las asignadas a otros países. La elección de estudios y centros se haría libremente por los becarios. El derecho a la ayuda se perdería por renuncia, interrupción de estudios no justificada durante un curso, faltas graves a juicio del claustro o tercera reprobación en una asignatura. En cambio, cuando las cualidades sobresalientes de un becario impulsara a los claustros a proponer que se ampliara el disfrute de la beca por el año siguiente al término de sus estudios, a fin de que pueda realizar trabajos de investigación, laboratorio, etc., podría ser concedida de R. O. la indicada ampliación.

Las becas sufrirían una modificación por Decreto de 4 de mayo de 1934 (*Gaceta de Madrid*, 8 mayo), pues inspirado el R. D. de 1921 en un sentido "*puramente administrativo y automático, la experiencia recogida en el trascurso de su aplicación ha hecho ver los inconvenientes de tal criterio*". La modificación recogía que dichas becas se habían venido concediendo sin una selección cuidadosa de los becarios, que

> "se encontraban al llegar a España sin una dirección ni inspección de sus estudios, por lo que no obtenían de ellos todo el provecho necesario. Los alumnos pensionados han rehuido hasta ahora de los estudios puramente científicos y artísticos, que tanto desarrollo han alcanzado entre nosotros en los últimos años, y han preferido los profesionales, menos necesitados de protección por parte el Estado por ser más conocidos o por reportar un beneficio directo a los interesados. Finalmente, la sustitución alternativa de estudiantes por periodistas hispanoamericanos introducida por el decreto de 9 de marzo del pasado año, por muy justificada que esté en si, no responde a la finalidad de estas becas ni a la de este Ministerio"[19].

Por todas estas razones, se decretó que las becas a estudiantes de las Repúblicas hispanoamericanas, Puerto Rico y Filipinas para realizar estudios en España, que figuraban en el vigente presupuesto del Ministerio, se concederían, por conducto de los representantes diplomáticos de esos países, a propuesta de las autoridades universitarias o científicas de las naciones respectivas, cuya lista se establecería de común acuerdo entre ambos gobiernos.

Las becas se otorgarían con preferencia a los que aspiraran a realizar o perfeccionar estudios científicos de carácter extraprofesional en centros de investigación o de enseñanza superiores españoles. El importe de cada beca sería de 4000 pesetas anuales, más 1000 pesetas para gastos de viajes a España y 1000 para regreso. El número y distribución de las becas, por países, sería determinado anualmente por el Ministerio, en vista de las peticiones presentadas y de las posibilidades presupuestarias.

Se creaba también en el Ministerio de Instrucción Pública una comisión de becas hispanoamericanas, presidida por el subsecretario o la persona en que este delegue y compuesta por un miembro del Consejo Nacional de Cultura, un representante de la JAE, otro de la JRC y un oficial de la secretaría

4. Arturo Reque Meruvia. Idilio. Óleo sobre lienzo. 1942.

5. Purificación Searle y Fernández Cancela. Autorretrato. Óleo sobre lienzo. Década de los 20. Colección particular. Madrid. España.

técnica del Ministerio de Instrucción Publica, que tendría por finalidad seleccionar a los candidatos, dirigir los estudios de los nombrados e inspeccionar la conducta académica y personal de estos.

La duración de las becas será de un año prorrogable a juicio de la Comisión, cuando las condiciones del trabajo y la conducta del becario lo aconsejen. En el caso de que uno y otra no tuvieran el éxito necesario, podrá interrumpirse la beca en cualquier momento de su concesión.

5. Artistas sudamericanos en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid

En el plano artístico, esta política de becas permitió estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (E.E.P.E.G.)[20] a más de una treintena de artistas procedentes de Bolivia[21], Colombia[22], Venezuela[23], Chile[24], Guatemala[25], México[26], Cuba[27], Paraguay[28], Ecuador[29], Honduras[30] y Perú[31]; quienes se formaron con los más reputados pintores españoles del momento: Álvarez de Sotomayor, Eduardo Chicharro, Joaquín Sorolla, Manuel Benedito, José Moreno Carbonero, Antonio Muñoz Degrain o Julio Romero de Torres[32].

La proyección artística que tuvieron en nuestro país, visible a través de las numerosas exposiciones en las que participaron y las críticas que sobre ellas se realizaron, confirma que su estancia en España no solo determinó sus carreras artísticas, sino que su paso por la E.E.P.E.G., en muchos casos, les permitió consolidarse en el panorama artístico de sus respectivos países.

Centraremos este texto en algunos de estos creadores, que no son más que la punta del iceberg de una línea de investigación en la que trabajamos para ofrecer resultados mucho más densos a la comunidad científica.

En el curso 1922/1923 aparecen los primeros becarios sudamericanos procedentes de Colombia,

Perú y Paraguay. Del país colombiano son pensionados dos futuros destacados pintores[33]: Ricardo Gómez Campuzano y Domingo Moreno Otero. El primero, Campuzano, se inscribe en las materias de "Teoría", "Historia", "Perspectiva", "Dibujo del antiguo" y "Modelado del antiguo"[34]. Nacido en la capital del país en 1891, estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá, donde coincidió con Domingo Moreno Otero y Miguel Díaz Vargas, futuros compañeros, también, en Madrid. Su aparición pública en 1910, en la Exposición del Centenario, le conllevó numerosos elogios por los importantes críticos de la época, convirtiéndose en una joven promesa del arte nacional. En 1916 viajó por primera vez a España, donde conoció a los grandes maestros de la pintura española. No obstante, hasta 1921 no será acreedor de una de las becas ofrecidas por el gobierno español. Su formación se prolongó hasta 1926, fecha en la que regresa a Bogotá, donde enseguida será nombrado profesor de pintura en la Escuela de Bellas Artes de la capital y, más tarde, director. Las creaciones realizadas a su regreso manifestaron una acusada influencia española, siendo de interés las copias realizadas de los grandes maestros como Velázquez, Murillo o Goya, a los que les brindó tributo. En cuanto a la influencia de pintores en activo, el profesor Rodrigo Gutiérrez señala que "*muestra un influjo versátil, ya que tiene obras que lo acercan a Zuloaga, otras a Sorolla y otras a Anglada*"[35].

Como indicábamos más arriba, en el mismo año que Campuzano es becado el pintor Domingo Moreno Otero. Nacido en la ciudad de La Concepción (Santander) en 1882, se trasladó, más tarde, a vivir a Bogotá donde se matriculó en la Escuela de Bellas Artes. De forma paralela fueron frecuentes sus contribuciones gráficas en publicaciones periódicas como "Cromos", "El Gráfico" o "Lecturas Dominicales", donde fue adquiriendo fama. Su formación en la E.E.P.E.G. de Madrid, donde estuvo matriculado hasta el curso 1925/1926, estuvo marcada por el pintor Julio Romero de Torres, que se convertirá en una figura de referencia en su plástica como apunta Marina González de Cala en la biografía que publicó sobre el artista[36].

En cuanto al Perú, llama la atención que la primera becada fuese una mujer, Isabel Morales Macedo. En la actualidad son escasos los datos[37] que se conocen de esta pintora nacida en Lima en 1894. Entre 1919 y 1920 asistió a clases de dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima[38], aprendizaje que abandona tras la muerte de sus padres que la sumen en una profunda depresión. Alentada por sus hermanos viajará a Europa junto a Angélica Palma, hija del escritor Ricardo Palma, fallecido ese mismo año. Establecidas en París, Isabel Morales retomó la pintura asistiendo a la Académie Julian de París, entre 1920 y 1921, además de viajar a Londres, Bélgica e Italia[39].

En septiembre de 1922 llega a Madrid para ingresar en la Escuela, matriculándose en las materias de "Dibujo del antiguo", "Paisaje" y "Pintura decorativa", entre otras, compartiendo aprendizaje junto a los colombianos Moreno Otero y Campuzano, el paraguayo Roberto Holden Jara, además de otros pintores nacionales como Vicente Cobreros Uranga, con quien acabará contrayendo matrimonio; Maruja Mallo o Salvador Dalí[40]. Durante el año 1923/24 cursó las materias de "Dibujo del natural" o "Estudios preparatorios de colorido", esta última impartida por Manuel Benedito, uno de los maestros que más influyeron en su obra. El último curso, 1925/1926, estuvo matriculada en "Dibujo científico" o "Estudios de métodos y procedimientos de enseñanza del dibujo", entre otras. A través de todas estas materias, perfeccionó la temática retratística y los paisajes, asuntos más tratados, aunque también abordó la pintura religiosa, de las que se conservan algunos ejemplos. Incluso, estuvo presente con una pintura, "La gitana", en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929[41].

Tras su boda con Cobreros Uranga (1898-1976), artista originario de Tolosa, se instaló en Tánger. Aunque todavía llegó a pintar algunas obras en la ciudad norteafricana, poco a poco fue alejándose de la actividad plástica, que abandonó definitivamente con el nacimiento de su primer hijo, momento en el que el matrimonio se trasladó a vivir San Sebastián. Falleció en la ciudad vasca en 1986. Sobre su obra reseña Villegas:

> "Ella prefirió desarrollar su carrera de acuerdo con los géneros ya consagrados en la pintura española de entonces: retratos, pintura costumbrista y paisajes. Morales Macedo escogió la veta naturalista y realista que recordaba a la pintura del Siglo de Oro, y especialmente a Velázquez, en obras como Viejo segoviano o La gitana. Aunque también Daniel Hernández ejerció una gran influencia en el uso del color en sus paisajes, donde priman las tonalidades de rojos que caracterizan la obra del académico peruano"[42].

De origen peruano es también el pintor y escultor Carlos Quízpez Asín, hermano del poeta y

escritor Alfredo Quízpez Asín, conocido como César Moro. Nacido en Lima en 1900, comenzó su aprendizaje artístico en la Academia Concha, entre 1916 y 1917, y más tarde, en 1919, en la Escuela de Bellas Artes de Lima bajo el magisterio del pintor Daniel Hernández, además de asistir en 1918 al taller de Jáuregui[43].

A finales de 1921 llegó a Madrid, apoyado económicamente por su tío, compartiendo los primeros momentos con el músico, también peruano, Alfonso de Silva, pensionado por el gobierno español para estudiar en el Conservatorio de Música de Madrid. Sobrevivió realizando ilustraciones para distintos medios impresos, a la par que continuó su aprendizaje como pintor, de forma autodidacta, visitando asiduamente el Museo del Prado, lo que le permitió conocer y copiar de primera mano a los maestros españoles[44].

En 1923 le fue concedida la beca para ingresar en la E.E.P.E.G., gestionada en 1922 por su madre desde Lima[45], aunque también asistió al estudio de Cecilio Plá[46]. Su formación se vio interrumpida por motivos familiares que le obligaron en 1926 a regresar a su país. Su vacante fue cubierta por el artista Xavier Abril de Vivero, quien más tarde abandonaría, también, por motivos de enfermedad[47].

En el mismo año que Quízquez, se matriculó el ecuatoriano Alberto Coloma Silva[48]. Nacido en Quito en 1898, comenzó su formación en la Escuela de Bellas Artes estudiando escultura. La obtención de un premio le empujó a trasladarse a París donde conocerá, en otros, a Picasso. En 1921 será pensionado, extendiéndose su formación hasta el curso 1926/1927[49]. Mantuvo una estrecha relación con los maestros Julio Romero de Torres o Daniel Vázquez Díaz. Sus frecuentes visitas al Prado determinaron su cambio de vocación hacia la pintura[50]. Más tarde, en 1926, fue pensionado para estudiar en Granada, donde entró en contacto con Manuel de Falla. Un año después, en 1927, se afincó en París participando en varias exposiciones y, desde 1935, formó parte del cuerpo diplomático ecuatoriano hasta que en 1941 tras vivir la II Guerra Mundial regresó a Quito, aunque siempre mantuvo su vínculo con el viejo continente, de hecho, regresó a París, donde murió en 1976[51].

Hasta el curso 1924/1925 no aparece becado ningún artista proveniente de Bolivia. En ese año se le concederá la pensión al potosino Cecilio Guzmán de Rojas. Nacido en 1899, se trasladó a vivir a Cochabamba en 1912, donde empezó a estudiar en la Academia de Pintura y Dibujo, junto al maestro Avelino Nogales, el más destacado retratista del momento. Será en este periodo de formación cuando ya manifieste su interés y exaltación por el indigenismo que madurará tras su paso por España, inaugurando una nueva etapa para el arte boliviano[52].

En 1921 se instala en España con el fin de conseguir alguna beca para continuar sus estudios. En un primer momento ingresa en la Academia Provincial de Barcelona y, dos años más tarde, en 1923, asistirá a la Escuela de Bellas Artes de París.

No será hasta 1924 cuando retorne a nuestro país, una vez concedida la beca[53], para ingresar en la Escuela. Entre sus maestros destacan los andaluces Julio Romero de Torres y José Moreno Carbonero y el valenciano Manuel Benedito, prolongándose sus estudios hasta el curso 1928/1929[54].

En 1929 retornará a Bolivia, donde nada más llegar es nombrado "Hijo Predilecto" de Potosí y, poco después, director de la recién creada Dirección de Bellas Artes. Entre 1934 y 1935 participará en la Guerra del Chaco, incorporándose al ejército, de la que dejará como testimonio una importante obra grabada. Más tarde iniciará la catalogación del patrimonio cultural nacional e incluso impulsará la creación de la primera legislación en materia de patrimonio. Su vinculación con España se mantuvo, siendo nombrado miembro correspondiente de la Academia de San Fernando en 1932. En 1951, un año después de su muerte, se le dedicó una retrospectiva dentro de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, convocada por el gobierno franquista.

Años después llegarán a Madrid Genaro Ibáñez y Arturo Reque Meruvia. El primero fue becado en 1929[55], incorporándose como alumno durante el curso 1930/1931. Nacido en La Paz en 1903, antes de llegar a España estudió en Buenos Aires. Estuvo matriculado hasta el curso 1932/1933.

Compatriota y amigo del anterior fue Reque Meruvia, quien se casó con una hermana de la mujer de Ibáñez. Pintor, grabador y muralista, nació en Cochabamba, aunque comenzó su aprendizaje en las artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1929 se trasladó a España matriculándose en el curso 1930/1931 en las materias de "Estudios preparatorios de colorido", "Historia de la Edad Moderna y Contemporánea" y "Dibujo del natural en reposo".

En 1933 sus estudios son interrumpidos para participar como corresponsal en la Guerra del Chaco (1932-1935), entre Bolivia y Paraguay, realizando una importante obra grabada sobre la actividad del frente y la retaguardia. En 1935 regresa a nuestro país para continuar con sus estudios, matriculándose en el curso 33/34, en las materias de "Pintura decorativa al aire libre" y "Dibujo de ropaje de estatua y natural", algunas de las cuales serán continuadas en el curso siguiente, donde además aparece matriculado en "Grabado calcográfico", "Estudios prácticos de ornamentación" y "Estudios de métodos y procedimientos"[56].

Con el estallido de la Guerra Civil sale de nuestro país pero, después de un año en París, vuelve a entrar por San Sebastián, lo que le llevará a formar parte del ejército franquista[57]. Durante esta etapa realizará una importante labor gráfica para varias publicaciones hasta la finalización de la contienda, momento en que regresa a Bolivia. En su país se establecerá hasta 1946, año en que se instalará definitivamente en Madrid, donde vivirá hasta su muerte.

Para finalizar, a lo largo de los años 20 y 30, varios fueron los pintores de origen chileno que pasaron por la institución española. En el curso 1927/1928 se documenta la presencia del escultor David Soto Herrera[58], quien aparece matriculado en las materias de "Estudios preparatorios de colorido" o "Dibujo de ropaje de estatua y al natural", entre otras. Este artista inició su formación en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile en 1909, donde fue alumno de Arias y González[59].

Más tarde, en el curso 1930/1931 se documenta la presencia de María de la Purificación Searle y Fernández Cancela[60], otra de las artistas olvidadas por la historiografía reciente. Los pocos datos biográficos obtenidos hasta el momento la sitúan como esposa del afamado escultor, de origen navarro, Fructuoso Orduna Lafuente. En el plano artístico, obtiene la pensión para asistir a la E.E.P.E.G., matriculándose entre los años 1930 y 1934[61], año en el que además de ganar el premio Madrigal, le fue otorgada la Pensión en el Paular. Falleció en 1937.

De origen chileno es, también, Edmundo Campos. Nació en Valparaíso, en 1902. En 1930 estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue discípulo de Daniel Vásquez y Laínez Alcalá, siendo becado en 1934 para estudiar en Madrid[62]. En los mismos años, fue comisionado por el gobierno de la época para estudiar los métodos de enseñanza artística en Europa y se desempeñó como corresponsal del diario "Las Últimas Noticias de Santiago", para informar de la vida artística de España y Francia. En nuestro país fue simpatizante comunista, participando en la Revolución de Asturias, lo que le llevó a ser encarcelado. Residió en España hasta 1937, convirtiéndose en su país en portavoz y defensor de la República española.

Notas

1. Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i "Modelos de fomento y apreciación en las artes. Del reformismo liberal al fin de la autarquía (1925-1957)" (HAR-2013-41728P). Ministerio de Economía y Competitividad; y del Proyecto I+D+i "Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur" (HAR-2014- 57354-P). Ministerio de Economía y Competitividad.

2. Arenal, Celestino del. *Política exterior española y relaciones con América Latina*. Madrid: Fundación Carolina, Siglo XXI, 2011, págs. 25-26.

3. Pereira Castañares, Juan Carlos. "Primo de Rivera y la diplomacia española en Hispanoamericana: El instrumento de un objetivo", *Quinto centenario* (Madrid), 10 (1986), págs. 131-156.

4. Arenal, Celestino del. *Política exterior española*… Op. cit., pág. 27.

5. Pérez Villanueva-Tovar, Isabel. "La ciudad universitaria de Madrid. Cultura y política (1927-1931)", *Historia y Política*, 35 (2016), págs. 47-70.

6. *Gaceta de Madrid*, 18 de abril de 1910. Sobre la JAE e Hispanoamérica: Sepúlveda, Isidro. "La JAE

en la política cultural de España hacia América". En: *La Junta para Ampliación de Estudios y América Latina: Memoria, política y acción cultural (1907-1939)*. Coord. Consuelo Naranjo Orovio, *Revista de Indias* 239 (2007), págs. 59-80. Sobre las actuaciones y resultados de las iniciativas de la JAE, vid. también FORMETÍN IBÁÑEZ, Justo y VILLEGAS SANZ, María José. *Relaciones culturales entre España y América: La Junta de Ampliación de Estudios (1909-1936)*. Madrid: Mapfre, 1992. Las disposiciones de la JAE para fomentar el intercambio universitario tuvieron su eco en las instituciones que se crearon al otro lado del Atlántico, como la Institución Cultural española de Buenos Aires (1914) y Uruguay (1918) o el Instituto Hispano-Mexicano de Intercambio Universitario (1925).

7. DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo. *Un siglo de diplomacia cultural española. De la Junta de Ampliación de Estudios al Instituto Cervantes*. Madrid: Real Instituto Elcano, octubre, 2014, págs. 6-7.

8. SEPÚLVEDA, Isidro. *La JAE en la política*... Op. cit., pág. 63.

9. Sobre la JRC y su proyección cultural en Iberoamérica: DELGADO-GÓMEZ ESCALONILLA, Lorenzo. *Acción cultural y política exterior. La configuración de la diplomacia cultural durante el régimen franquista (1936-1945)*. Tesis Doctoral, Madrid, 2002. Con el estallido de la guerra civil, los asuntos relacionados con la expansión cultural exterior del bando republicano pasaron a depender del Ministerio de Instrucción Pública (R. D. 29 diciembre de 1936). La creación en 1938 del Ministerio de Asuntos Exteriores en la zona sublevaba contempló la creación de una JRC, heredera de la creada en 1926, «corrigiendo las 'desviaciones' introducidas en la misma tras el advenimiento de la República». Siguió activa durante el régimen franquista. DELGADO-GÓMEZ ESCALONILLA, Lorenzo. *Diplomacia franquista y política…* Op. cit., pág. 39.

10. *Gaceta de Madrid*, 17 de abril y 16 de octubre de 1920.

11. Aunque escasa, y en base al articulado que permitía la concurrencia de artistas extranjeros, consta la presencia de artistas iberoamericanos en estos certámenes desde principios de siglo: la escultora guatemalteca Francisca Roda en la exposición nacional de 1901; el argentino Francisco Benareggi o el cubano Emilio Montoro en la de 1904; o el argentino Augusto Olivé y los cubanos Arturo Soloza, Antonio Maffei y Concepción Ortiz en la de 1912.

12. En cualquier caso, los artistas hispanoamericanos siguieron concurriendo a estos certámenes: los argentinos Rodolfo Franco o Pablo Mané, el brasileño Gastón Infante, los uruguayos Ernesto Laroche o Paulina Montero o los cubanos Eugenio Olvera y Ramón Loy González.

13. *Gaceta de Madrid*, 12 de marzo de 1924.

14. Derechos que fundamentalmente afectaron a la posibilidad de aspirar a los premios establecidos en las diferentes categorías, medalla de honor, primera medalla, segunda y tercera, condecoraciones y bolsas de viajes; con los privilegios implícitos (estipendio económico, participación como jurados en las nacionales o valor curricular para acceder a plazas de profesorado artístico); así como a la adquisición de obras por parte del Estado con destino al Museo de Arte Moderno.

15. Archivo General de la Administración (AGA), 31/1029. El 9 de noviembre la *Gaceta de Madrid* publicaba una Real Orden en la que se recogía que los artistas naturales del archipiélago filipino que hablaran castellano se encontraban en condiciones análogas a los iberoamericanos.

16. Recordamos que el R. D. de creación de la Junta recogía que esta propondría al Ministerio las condiciones en que se produciría la participación de los artistas iberoamericanos en las exposiciones organizadas por el Estado.

17. En este marco de relaciones universitarias, recordemos la fundación de la Federación Universitaria Hispano-Americana (FUHA) en 1922 a iniciativa de un grupo de estudiantes hispanoamericanos radicados en Madrid. CARREÑO, Lucía. "LA FUHA en Madrid". *CIAN, Revista de Historia de las Universidades* (Madrid), falta núm (2013), págs. 51-80.

18. Otro Decreto de 11 de noviembre de 1921 venía a ampliar la estancia a todos los centros de carácter oficial y no solo a los dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. A los estudiantes se les concedió, además, por Real Decreto de 16 de septiembre, la exención del pago de derechos al Estado por expedición de sus títulos de Licenciado y de Doctor.

19. Otro Real Decreto de 10 de noviembre de 1921 (Gaceta de Madrid, 11 de noviembre de 1921).

20. El nuevo reglamento de la Escuela, en adelante E.E.P.E.G., (*Gaceta de Madrid*, 23 de abril de 1922) en su capítulo 10, "*De los alumnos*", recogía en su artículo 42: "*Los alumnos de nacionalidad, hispanoamericanos, brasileños y filipinos serán considerados como españoles para todos los efectos del Reglamento, incluido la obtención de premios en metálico y pensiones*".

21. Arturo Reque Muruvia, Cecilio Guzmán Rojas y Genaro Ibáñez.

22. Gustavo López López, Miguel Díaz Vargas, Ricardo Gómez Campuzano, Nepomuceno Santa María y Domingo Moreno Otero.

23. Pedro Berroeta Morales y Bernabé Hernández Maestri.

24. Camilo Mori Serrano, Edmundo Campos Delano, David Soto, Víctor Martínez y Purificación Searle.

25. Humberto A. Garavito y Roberto Palomo Keller.

26. Enrique Asad y Santos Balmori.

27. Abelardo Bustamante, Gumersindo Barea y Wifredo Lam.

28. Andrés Campos Cervera.

29. Luis Crespo Ordoñez, Daniel Elías Palacios y Alberto Coloma Silva.

30. Pablo Zelaya y Maximiliano Euceda Ramírez.

31. Xavier Abril de Vivero, Isabel Morales Macedo y Carlos Quíspez.

32. Las becas no lo fueron solo para artistas, sino que pasaron por las aulas de las Facultades de Medicina, Filosofía y Letras y Derecho y del Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid dramaturgos, poetas, médicos, diplomáticos o músicos que alcanzarían un cierto reconocimiento en sus países de origen: Acario Cotapos, Carlos Umaña Cordero, Guillermo Enciso Velloso, Hilda Labrada Bernal, Raúl Carrancá y Trujillo, César Vallejo, Sonsoles de Icaza, Juan León Bengoa o los hermanos Leopoldo y María Luisa Herraiz Ballesteros.

33. Aunque en este trabajo no se abordan, en 1926 fueron también becados los colombianos Miguel Díaz Vargas y Nepomuceno Santamaría Osorio, por Real Orden de 22 de septiembre de 1926, prorrogadas ambas por Orden de enero de 1930 y Orden de 30 de octubre de 1931 para la obtención del título de profesor de dibujo. Véase *Gaceta de Madrid*, 20 de enero de 1932; y Gustavo López López por Orden de 20 de septiembre de 1932, *Gaceta de Madrid*, 19 de enero de 1933.

34. Archivo de la E.E.P.E.G., caja 192.

35. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "América y España. Escenarios de intercambio e institucionalización del arte (1898-1936). En: Henares Cuéllar, Ignacio y Caparrós Masegosa, Lola (Eds.). *Campo artístico y sociedad en España (1830-1936): la institucionalización del arte y sus modelos*. Granada: Universidad, 2016, pág. 395.

36. Cfr. González de la Cala, Marina. *Domingo Moreno Otero : memoria de una época.* Bogotá: Bancafé, Fiducafé, Fondo Cultura Cafetero, 2002.

37. El mejor estudio presentado hasta el momento sobre la pintora ha sido abordado por el investigador Fernando Villegas, en su libro *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*". Perú: Fondo Editorial del Perú, 2016, págs. 334-343.

38. Formó parte de la primera generación de artistas de la recién fundada Escuela de Bellas Artes del Perú.

39. Villegas, Fernando. *Vínculos artísticos entre España y Perú*…Op. cit., pág. 335.

40. *Ibídem*, pág. 336.

41. Villegas, Fernando. "El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)". *Anales del Museo de América*, XXIII (2015), pág. 177.

42. Villegas, Fernando. *Vínculos artísticos entre España y Perú*…Op. cit., pág. 340.

43. *Ibídem*, págs. 272- 275.

44. *Ibíd.*, págs. 278-280.

45. Según nos consta estuvo matriculado en las siguientes materias: en el curso 1923/1924, asistió a "Perspectiva", "Anatomía", "Enseñanza general del modelado", "Historia del arte en la Edad Antigua y Media" y "Dibujo de estatua"; en el 24/25 estuvo en "Estudios preparatorios de colorido", "Historia del arte en las edades Moderna y Contemporánea", "Dibujo del natural en reposo" y "Grabado calcográfico" y finalmente en el 25/26, estuvo matriculado en "Colorido y composición", "Teoría de las Bellas Artes", "Estudio de las formas arquitectónicas", "Dibujo del natural en movimiento", "Grabado calcográfico y Dibujo científico".

46. Villegas, Fernando. *Vínculos artísticos entre España y Perú*…Op. cit., págs. 293-302.

47. *Ibídem*, pág. 329.

48. Ese mismo año lo hicieron también por primera vez el mexicano Enrique Asad, el cubano Gumersindo Barea y el argentino Rodolfo Martínez Abalo.

49. Durante el periodo de disfrute de la beca estuvo matriculado en "Estudios preparatorios de colorido", "Dibujo del natural" o "Dibujo en reposo"; en el 24/25 a "Dibujo al natural en reposo", "Colorido y composición", "Teoría" y "Estudio de las formas arquitectónicas"; en 25/26, aparece en las materias de "Pintura decorativa", "Pintura al aire libre", "Dibujo de ropajes de estatuas" y "Del natural" y, en su último curso, en el 26/27, continúa en "Dibujo del natural", "Estudios prácticos de ornamentación" y "Estudio de los métodos y procedimientos escultóricos".

50. Sin autor, "En el Centro Cultural de la Villa. Exposición antológica del pintor Coloma-Silva", *ABC*, 14 de marzo de 1979, pág. 31.

51. Véase http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo2/c3.htm. [Fecha de acceso: 04/01/2017].

52. Guzmán de Rojas, Iván. *Datos biográficos del pintor boliviano Cecilio Guzmán de Rojas (1899-1950) con extractos de artículos de prensa internacional sobre su obra*. Bolivia: Comité Impulsor Pro Centenario de Cecilio Guzmán de Rojas, 1999, pág. 1.

53. Real Orden de 19 de septiembre de 1923, prorrogada por la de 1 de octubre de 1927 para obtener el título de profesor de dibujo. *Gaceta de Madrid,* 29 de septiembre de 1928.

54. Durante el curso 1925/1926, todavía como alumno libre, asistirá a las clases de "Perspectiva", "Anatomía", "Enseñanza general del modelado", "Estudio de la Edad Antigua y Edad Media" y "Dibujo de Estatua". En el curso siguiente se matricula en "Dibujo del natural en reposo", "Colorido y composición", "Teoría" y "Estudio de las formas arquitectónicas", por citar algunas de las materias que estudió a lo largo de su paso por la Escuela.

55. Cfr. BLANCO MAMANI, Elías, http://elias-blanco.blogspot.com.es/2012/02/genaro-ibanez-g.html. [Fecha de acceso: 04/01/2017].

56. REQUE CEREIJO, Arturo (Texto). *Exposición antológica de Arturo Reque Meruvia*. Málaga: Rotary Club Benahavis, 1996, págs. 4-5.

57. Entrevista realizada a su hijo Arturo Reque Cereijo, Marbella, 23 de enero de 2017.

58. La plaza que dejó vacía al terminar su beca fue ocupada por el artista Abelardo Bustamante y Paschín para continuar estudios de pintura en la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Sevilla. Cfr. *Gaceta de Madrid*, 29 de septiembre de 1928.

59. ZAMORANO, Pedro Emilio y HERRERA STYLES, Patricia. *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su patrimonio escultórico*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, 2016, pág. 134.

60. Becada por Real Orden de 28 de octubre de 1930, *Gaceta de Madrid*, 20 de enero de 1932.

61. En su primer curso aparece como alumna de "Estudios preparatorios de colorido", Historia de la Edad Moderna y Contemporánea y "Dibujo del natural en reposo". En el curso 1931/32, asiste a las clases de "Composición y colorido", "Teoría de las Bellas Artes", "Estudio de las formas arquitectónicas", "Dibujo del natural en movimiento" y "Dibujo científico"; en el 32/33, "Pintura decorativa", "Pintura al aire libre", "Modelado de ropaje en estatua" y del natural" y "Estudio práctico de ornamentación". Finalmente, en el 33/34, "Pintura decorativa" y "Estudios prácticos de ornamentación".

62. *Gaceta de Madrid,* 8 de mayo de 1934.

Volver al sumario

Diferentes formas de copiar un grabado (o la escultura barroca colombiana)

ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada
contreras@ugr.es

La influencia de los grabados europeos en la escultura neogranadina es innegable por cuanto que ciertas piezas son trasuntos literales de sus modelos. Estas piezas constituyen la prueba más obvia y objetiva a la hora de establecer estas relaciones, pero no se puede restringir el impacto de los grabados europeos sólo a aquellas copias donde existe esta relación de literalidad. Hay tantos modos de copiar un grabado como artistas, y más aún, pues un mismo artífice puede mostrarse más o menos imaginativo según la ocasión. Hemos usado el término "copiar" para titular este estudio y en realidad bien podríamos decir "inspirar", "emular", "imitar", "plagiar", "reproducir", "transcribir", "apropiarse", porque el ser humano se ha extendido sobremanera en crear diferentes verbos que matizan el acto de la copia, según el grado de fidelidad que se establezca con respecto al original. En arte, y en el contexto de la escultura barroca neogranadina, también se manifiestan estos diferentes modos de trasposición de las fuentes grabadas.

Lo que nos proponemos es construir una escala de valores en la que se ordenen las diferentes formas de dependencia, que van desde la leve inspiración hasta la copia descaradamente literal[1]. Hay que realizar una advertencia previa: la escala clasificatoria que sigue aunque es producto de una sistematización propia, no es una modulación a posteriori, pues, como iremos apuntando, estaba en la mente de los artistas del Barroco hispánico y ha llegado a nosotros a través de la tratadística, principalmente en las reflexiones de Pacheco y Palomino en los que nos apoyaremos para definir esos diferentes grados. La Nueva Granada no nos legó testimonios escritos similares pero su correspondencia con el ambiente artístico de la metrópoli, y sobre todo, su praxis artística, demuestran una clara sintonía.

Han sido muchos los estudios que ya han puesto de relieve los débitos de diversos artistas peninsulares —incluso de la talla de Velázquez, Zurbarán, Cano o Murillo— con las fórmulas grabadas. Sin embargo, en el arte americano es mayor la importancia y literalidad que tiene la copia, lo que ha evidenciado su diferente naturaleza. Mientras que en Europa se tenía una mayor conciencia de lo reñido que estaba el uso de las estampas con el concepto de originalidad propio del genio, en América primó la dimensión funcional de las obras artísticas sobre otros intereses más "románticos". Acudiendo a las fuentes grabadas se aseguraba el artista americano una correcta representación iconográfica y hacía propios modelos, formas y estilos ya legitimados.

Las estampas más apreciadas en América, como en España, eran las flamencas y las italianas, aunque no se deben obviar las influencias de otros focos menores como la propia España[2] o Francia. Al respecto se pueden citar las palabras del franciscano fray Juan Bautista, quien en su labor misionera por América deseaba hacerse con estampas que "*fueran de Roma para que con su lindeza llevaran tras sí los ojos de los hombres, y juntamente hiciera impresión en sus almas el suceso estampado en ellas*"[3], aunque finalmente tuvo que contentarse con las que pudieron grabarle en madera o plomo en la rudimentaria imprenta mexicana del momento.

Por otro lado, y volviendo al tema de la gradación propuesta, el uso de grabados no es siempre algo evi-

dente, pues los artistas pueden mostrarse más o menos literales dependiendo del caso. Como afirmó Javier Portús[4], Zurbarán es de ese tipo de artistas en los que se puede contemplar toda la casuística posible:

> En algunos casos, la estampa sirve para resolver las líneas generales de la composición y detalles importantes de la misma, como ocurre en La Virgen de los (…) otras veces hay una dependencia estrechísima, y se diría que la pintura es casi una traducción literal del modelo grabado, como ocurre con El entierro de Santa Catalina (…) Sin embargo, lo más habitual es que el pintor reelabore la fuente gráfica o la aproveche a la hora de solucionar algún detalle, escenario o personaje.

De la misma forma se advierten diferentes usos de los grabados en los obradores neogranadinos de escultura. A veces estas composiciones no sólo se revelan de forma segmentada o combinada, sino que también aparecen invertidas con respecto al original. Entonces podemos imaginar junto a Siracusano[5] un espacio de taller artístico en el que "*paredes y mesas de trabajo tapizadas con dichas fuentes*" son trabajadas "*junto con cuadrículas y reglas*". Pero no puede descartarse que esta inversión responda a la existencia de dos planchas especulares de una misma composición, ya que a veces conservamos ambas versiones impresas de un mismo grabado. Otro modo de traspasar la composición a un lienzo, o al bloque de madera cuando se trataba de un relieve que lo asemejaba a las dos dimensiones, consistía en frotarlo aplicando algún tipo de aceite o medio líquido que propiciara la adhesión del entintado. También podía realizarse mediante el estarcido aplicando polvo de carbón a través de los agujeros practicados en los contornos de las figuras, pero ambos procedimientos daban como resultado una pieza de las mismas medidas que el original. Para las obras de un mayor tamaño se usó el cuadriculado del original y su traspaso por módulos de forma escalar, método más conveniente para las esculturas de bulto[6].

1. Inspiración por tema

Este primer grado de nuestra escala produce una relación casi etérea, difícil de rastrear y por supuesto imposible de afirmar científicamente. Por ello, no nos extenderemos en su comentario. Se trata de esculturas que no son copias literales ni tan siquiera están inspirados en ciertos movimientos o actitudes presentes en los grabados, pero que demuestran el conocimiento de ciertas composiciones iconográficas concretas.

Un ejemplo de ello podría ser el cambio operado durante el siglo XVII en la iconografía de los cristos flagelados, donde se sustituye la tradicional columna medieval de gran altura por una mucho más baja y de perfil abalaustrado. La explicación la encontramos en la llegada a Roma de una reliquia: la verdadera columna a la que fue atado Cristo durante la Pasión, traída desde Jerusalén por el Cardenal Colonna. Desde entonces, los grabados contribuirán a popularizar un soporte columnario muy concreto que es el que encontramos en el *Cristo a la columna* de la Iglesia de las Nieves, tallado por Pedro Lugo Albarracín. García Luque ha relacionado este tipo de imágenes con estampas como la de Alexander Voet I, siendo un ejemplo de ellos los flagelados de Alonso de Mena[7]. Así pues, junto a la literatura escrita y la tradición oral, no podemos descartar la presencia de estas imágenes en el imaginario de los artistas neogranadinos.

2. Parecido por emulación

Este segundo puesto en el escalafón correspondería a una trasposición general de las ideas presentes en la estampa, ya sea en lo referente a la composición, al esquema de distribución de las masas o incluso a un determinado uso de la luz. Como dice Navarrete, en esta emulación sin copia "*es evidente que la originalidad del artista dependía de su capacidad para transformar las fuentes*". Si bien es verdad que Palomino en su tratado arremete contra la copia de estampas, les reconoce en cambio un beneficio: el artista debe considerarlas "*como medios para el estudio, no como fines para el descanso*"[8]. Así, sería lícito usarlas como *exempla* de la nueva obra, cogiendo de

> cada una aquello que tuviere mas peregrino; ya en la armoniosa composicion del todo; ya en la valentia caprichosa de las actitudes; (…) el trozo bien regulado de la arquitectura; la respiracion de un celaje, ó rompimiento de gloria: el delicioso descuido de un pedazo de pais, todo bien arreglado, y acorde, de suerte que ninguna cosa embaraza, ni ofende á la otra[9].

Insiste Palomino sobre esta forma de usar las fuentes al decir que "*Tambien hay otro modo de tomar, ó hurtar, que casi es inventar, y es, viendo otra historia bien organizada, tomar solamente aquel concepto del todo*"[10] y pone el siguiente ejemplo práctico después de describir una composición ideal:

> Y así, en vista de este tan bien regulado concepto, formará el suyo el pintor, observando solamente en el todo la misma graduacion, y disposicion de términos; arreglando los trajes, y acciones de las figuras, segun conviniere á la expresion del asunto, y aprovechandose de algunas de las actitudes que le parecieren mas galantes, y concernientes á la historia, y á la mejor expresion del argumento.

Por tanto vemos como esta idea de "emular", es decir, de "alzarse con el caudal" de una imagen sin copiarla —que además estaba normalizada entre los artistas desde siempre—, aparece perfectamente caracterizada en la tratadística barroca. Ejemplos de ello son en Nueva Granada las máscaras talladas de los bancos del bogotano retablo de San Francisco, que sin ser copia de ningún modelo, tienen ese "algo" que nos lleva a relacionarlas enseguida con los grutescos flamencos del siglo XVI. Ya se ha llamado la atención acerca de la relación de estos paneles, en concreto de las que presentan mascarones, con los modelos de Cornelis de Floris[11], aunque los paneles con infantes al centro también tienen que ver con otros ingenios del momento como el *Ornamento con rey barbudo* de Hans Sebald Beham. Por su parte, el famoso demonio del arco toral de Tópaga se explica desde este gusto por los grutescos desatado en el siglo XVI en Europa y propagado por grabados como los de el flamenco Heinrich Aldegrever, o el italiano Agostino Veneziano.

1. Frans Huys sobre composición de Cornelis Floris II. Máscara. Grabado sobre papel. Ca. 1555. Rijksmuseum. Ámsterdam. Holanda. // Maestro de San Francisco. Banco del retablo mayor (detalle). Madera tallada, policromada y dorada. Ca. 1623-33. Iglesia de San Francisco. Bogotá. Colombia.

Por su parte, el *Niño Jesús meditando* que se conserva en el Museo del Carmen de Villa de Leyva, presenta en su disposición corporal —de piernas cruzadas a la altura de los tobillos y brazo como apoyo de la cabeza—, un esquema heredado de la escultura de Lorenzo de Medici, tallada por Miguel Ángel para su tumba en Florencia y ampliamente divulgada gracias al grabado.

Otro ejemplo es el caso de la "Virgen del Tránsito" de Popayán, que en verdad no debería llamarse así sino "de la Asunción" ya que en puridad la Virgen del Tránsito o de la Dormición es aquella que se representa amortajada en su lecho y no ascendiendo a los cielos[12]. Es una obra quiteña del círculo de Bernardo de Legarda o de Caspicara ya que comparte estilo con piezas atribuidas a ambos maestros: la *Asunción* del Museo Fray Pedro Gocial y el grupo escultórico de la Iglesia de San Francisco respectivamente. Todas ellas comparten la impronta del difundidísimo grabado sobre el mismo tema que abrió Schelte à Bolswert partiendo de la pintura de Rubens. Esta transposición escultórica engrosa por tanto la lista de obras que copiaron la misma estampa y que están presentes en todos los países americanos: desde la versión de Villalpando en el Museo Regional de Guadalajara (México) a las pinturas cuzqueñas del Convento de Santa Teresa de Arequipa pasando por otras en el propio territorio colom-

biano como la conservada en el Museo Santa Clara de Bogotá. Como señaló Pérez Sánchez, incluso Murillo fue incapaz de sustraerse a esta influencia rubeniana en uno de sus temas más característicos y personales como son sus Inmaculadas[13].

Como quinto y último ejemplo de grabados que impactaron en la praxis escultórica neogranadina señalamos otra pieza de origen quiteño: la *Virgen del Carmen* del Convento de Descalzas de Bogotá, parangonable a la que hay en el respaldo del púlpito del Carmen Bajo de Quito, y que probablemente del mismo autor. Esta Virgen que se muestra amparando a las ramas femenina y masculina de la orden sigue modelos de origen medieval muy difundidos en Indias para todas las ordenes regulares tanto en sus vírgenes patronas como en sus santos principales (San Agustín o Santa Úrsula por ejemplo). La difusión de este arquetipo visual estuvo basada en el grabado, argumento que tiene una constatación física en una obra de colección particular bogotana. Se trata de un cajón religioso cuya imagen central es una pintura de la Virgen de Chiquinquirá pero que en una de sus puertas tiene adherido desde época barroca uno de estos grabados[14], lo que nos confirma su circulación.

La escultura carmelitana no sigue exactamente ninguno de estas estampas sino que es más bien una plasmación del arquetipo y por eso la hemos clasificado en este grado de "Parecido por emulación". Además de las fuentes visuales, en este caso se cuenta con la historia escrita. Es de sobra conocida la gran difusión que obtuvieron las biografías de santa Teresa en América y sin duda las monjas carmelitas de Bogotá debieron conocer el pasaje de su vida en que narra una de sus visiones donde la santa cuenta como "*después de Completas, vi una Señora con grandísima Gloria, con manto blanco, y debajo de él parecía ampararlas a todas*".

3. La fuente maquillada (o variaciones sobre el original)

Entramos ahora en un territorio más incómodo para los artistas, donde la copia de las fuentes grabadas se intenta ocultar o maquillar. Aún así, ante un atento análisis de las piezas, los modelos siguen aflorando con claridad. Francisco Pacheco[15] definía así esta práctica:

> "muchissimos en grande opinion de Maestros no passan deste camino; i se contentan con saberlo encubrir, i duermen descuidados de muchas invenciones: porque en cuanto se les ofrece hallan socorro en los trabajos, i estudios de los passados; con sobrada abundancia. I yo e conocido algunos que tuvieron bizarro talento, para passar a delante con propios estudios i caudal, i por hallar siempre de qué valerse no temieron el juizio i cargo de los mas doctos en esta facultad; i se contentaron con el aplauso comun que examina estas cosas mui superficialmente".

Palomino se pronunció en términos semejantes y sin embargo se le descubre incurriendo en esta argucia. En su *Alegoría del Viento* conservada en el Museo del Prado, usa una estampa de Giovanni Battista Coriolano, *La diosa Juno montada en su carro tirado por pavos reales*[16].

No debe extrañarnos esta contradicción. Como ya hemos apuntado, en la Península los entendidos en estos menesteres eran críticos con las obras que traslucían algún tipo de plagio, aunque éstas se consideraran de buena factura. Así, fray José de Sigüenza al describir las pinturas escurialenses de Pellegrino Tibaldi criticó que aprovechara "*en más de una parte de las cosas de Alberto* [Durero]*, que para hombre de tanta invención es defecto, si no lo excusamos con la prisa que se le daba a que lo acabase*"[17], y por su parte Ceán Bermúdez dijo al referirse a las pinturas de la capilla de la Virgen de la Antigua en la catedral hispalense: "*aunque están pintadas con destreza y regular corrección de dibujo, se advierte en ellas cierto estilo amanerado y ciertos plagios de estampas conocidas, que desagradan mucho al que sabe mirarlas*"[18].

En el marco que nos ocupa, esto es, la escultura barroca neogranadina, se detectan también ciertos usos velados de grabados europeos. Uno de ellos es el grabado de *San Agustín protegiendo al clero* de Schelte Adamsz Bolswert, usado por Zurbarán para su *Virgen de los Cartujos* y por el anónimo novohispano (atribuido a Tomás Juárez por Luis Javier Cuesta Hernández[19]) que talló el relieve del *Patrocinio de San Agustín* en la fachada principal del templo homónimo de la Ciudad de México (ca. 1681-1682)[20]. Pues bien, algún escultor neogranadino la tuvo a la vista al tallar el *San Agustín* conservado en el Museo del Carmen de Villa de Leyva, cuya trasposición de la figura central es casi literal. Seguramente a las manos del mismo autor se deba la *Santa Gertrudis* de la iglesia de San Agustín de Bogotá que vuelve a ser la misma figura reinterpretada en clave femenina. Se evidencia en ambas el mismo patrón: hábito agustino de mangas muy largas con correa ajustada al centro de la cintura, pierna izquierda flexionada, mirada en expresión retórica dirigida al

2. Schelte a Bolswert. San Agustín protegiendo al clero (detalle). Grabado sobre papel. 1624. Colección particular. // Obrador santafereño. San Agustín. Madera tallada, policromada y estofada. S. XVII. Museo del Carmen. Villa de Leyva. Colombia. // Obrador santafereño. Santa Gertrudis. Escultura en madera tallada, policromada y estofada. Ca. 1670-1680. Iglesia de San Agustín. Bogotá. Colombia.

cielo y juego de manos basculante con respecto a la línea de las caderas.

Sobre la exportación a Colombia de grabados italianos son muchos los asientos que han quedado en el fondo *Contratación* del Archivo General de Indias[21], donde se consignan como "*láminas romanas*" o "*estampas de Milán*" indicando las ciudades de las que procedían estas mercaderías. Dentro de este corpus de estampería italiana llegaron láminas abiertas por Nicolás Beatrizet que circularon por el Nuevo Reino[22] pues de hecho su *San Miguel venciendo al demonio* —reproduciendo original de Rafael— sirvió para que un anónimo pintor decorara las paredes de la iglesia doctrinera de Turmequé entre 1587 y 1619[23]. La característica impronta del príncipe angélico alanceando al demonio fue también reproducida en escultura para el remate del púlpito de San Juan de Dios, aunque carece de este segundo personaje.

Uno de los grabadores más influyentes en la praxis artística virreinal fue Hieronymus Wierix. De entre su prolífica obra se destacan varias influencias en la estatuaria colombiana: su visión de *San Jerónimo penitente* parece estar en la mente del anónimo Maestro de San Francisco cuando éste concibe el panel correspondiente del famoso altar bogotano, y, al mismo tiempo, una de sus versiones de la *Estigmatización de San Francisco* resulta la más cercana al relieve de este tema conservado en el Museo Colonial. Son relacionables también con los prototipos de Wierix las Trinidades que se tallaron en Quito o por maestros quiteños y que se conservan en Popayán.

Prosiguiendo con la exploración de los fondos del Museo Colonial, encontramos que el relieve de *El Niño Jesús y San Juanito* sigue un grabado italiano atribuido a Guido Reni sobre original de Agostino Carracci. El impacto de dicho grabado también de sentía en un cuadro perdido de Murillo que estuvo en el Palacio Real[24], y en un relieve semejante que se encuentra en la Colección Ford (Reino Unido) vendido a un viajero del siglo XIX como obra de

Martínez Montañés y publicado por Marjorie Trusted[25]. Aunque no parece que sea de Montañés, sí es de autor sevillano de finales del XVII o principios del XVIII, interesándonos porque demuestra la circulación de la estampa italiana por los talleres barrocos de Sevilla. La estampa tuvo que pasar también al Nuevo Reino, aunque allí el escultor maquilló un poco la fuente variando algunos detalles.

Entramos ahora a uno de los espacios más comentados y fastuosos del arte neogranadino: la *Capilla del Rosario* de Tunja. Sus relieves, ejecutados por Lorenzo de Lugo y Francisco de Sandoval entre 1686 y 1689, presentan diferentes relaciones de inspiración en grabados que van desde el camuflaje a la copia literal, por lo que iremos comentándolos cada uno en su lugar. Los que responden a la intención de maquillar la fuente original son fundamentalmente estampas flamencas de Wierix, Sadeler y Cornelis Cort. Si comenzamos por el retablo propiamente dicho, esto es, la testera principal, advertiremos que el recuadro con el tema de la *Anunciación* está tomado de un grabado de Hironymus Wierix al que se cita puntualmente en la figura de María, e incluso en las volutas que forman el perfil del atril. En cambio Lugo ha restado importancia al fondo prescindiendo casi por completo de él y ha dado mayor majestuosidad al enviado celeste que viste ropas más vaporosas y se presenta con las alas extendidas. Sobre este panel se encuentra el episodio de la *Visitación*, tomado de un grabado anterior de Sadeler sobre original de Maarten de vos (ca. 1580-90). Aquí los ropajes son interpretados de forma ampulosa con ricos estofados, restando de nuevo importancia al fondo en el que ha situado el saludo entre los personajes masculinos sobre una arquitectura medio tallada medio pintada de poca credibilidad.

La siguiente secuencia es la del *Nacimiento*, colocada al centro del retablo sobre el camarín de la Virgen. De nuevo es Wierix el artífice de la estampa original que es reproducida de manera puntual en el motivo central: el Niño Jesús reposa plácidamente sobre una improvisada cuna de mimbre trenzada y paja, dejando descansar una de sus manos sobre el pecho mientras su madre sostiene el paño que lo guarda. Los demás elementos de Wierix han sido depurados en Tunja, y los que perviven se redistribuyen y reinterpretan. Así, el registro celeste se organiza con la estrella fugaz al centro y los angelitos en una disposición más simétrica. Otro cambio interesante lo encontramos en la filacteria que sostienen, pues si en el original se lee únicamente "GLORIA IN EXCELSIS DEO", al relieve de Tunja se la ha agregado "ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTAIS". Por lo que respecta a este panel, acabamos su comentario constatando la circulación del grabado de Wierix por la región ya que en la Iglesia de las Nieves de la misma ciudad hay un óleo atribuido a Baltasar Vargas de Figueroa que es copia exacta de él.

En lo que se refiere al panel de la *Presentación en el templo*, de nuevo parece ser la fuente Wierix aunque en relación a la imagen del flamenco, se muestra una figura de la Virgen más desenfada y un San José mucho más joven. Y para acabar con la testera, el relieve central del ático que muestra a la *Virgen como protectora de la Orden Dominica*, es una trasposición del grabado de la Virgen de la Merced de Pieter de Jode.

En los laterales de esta Capilla del Rosario, los relieves que más se acercan a estampas conocidas —aunque no hay que descartar que puedan establecerse nuevas vinculaciones más directas—, son la *Resurrección* relacionada con los prototipos de Durero, la *Oración en el Huerto de los Olivos* vinculada a la lámina homónima de la *Historia Evangélica* del Padre Nadal [25 bis], y *Pentecostés*, muy próxima al grabado de Cornelis Cort sobre original de Vasari. En esta última obsérvese como los apóstoles de ambos costados de la composición son en realidad una misma persona en reflejo especular, nótese hasta donde llega el autor a la hora de rentabilizar sus recursos.

La otra gran serie de relieves del arte neogranadino son los paneles del retablo mayor de San Francisco. En ellos hay tres escenas que están tomadas de grabados aunque con una gran libertad interpretativa. Ya se ha identificado con anterioridad el *Martirio de Santa Catalina*, inspirado en un maestro que firma como M.P. y que reprodujo el fresco ejecutado por Nicolò Circignani para la iglesia de San Estefano de Roma. Nosotros sugerimos dos nuevas fuentes: el panel de *San Francisco confortado por los ángeles* pudiera tener su fuente en el grabado de Lucas Vosterman sobre original de Gerard Seghers, ca. 1620-1634, y el espléndido relieve de la *Conversión de San Pablo* está seguramente tomado del cuadro homónimo de Rubens[26] que fue divulgado por una estampa de Bolswert de la que además quedan otras interpretaciones pictóricas en territorio colombiano como la de la iglesia parroquial de Barichara.

4. Composición de composiciones

Pacheco define esta forma de copiar grabados como "*juntar en uno*" todos los elementos necesarios de diversas estampas "*de suerte que se les deva por lo menos la composicion: i de tantas cosas agenas hagan un buen todo*"[27]. Componer a base de las composiciones de otros, es decir, a modo de collage, en eso consistiría este penúltimo grado de nuestra escala. El mismo autor desarrolla la idea en este fragmento[28]:

> "Enriquecida la memoria, i llena la imaginacion de las buenas formas que de la imitacion a criado, camina adelãte el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan; i teniendo muchas cosas juntas de valientes ombres, assi de estampa, como de mano, ofreciendosele ocasion de hazer alguna istoria, se alarga a componer de varias cosas de diferentes artifices, un buen todo; tomando de aqui la figura, de acullâ el braço, deste la cabeça, de aquel el movimiento, del otro la perspetiva, i edificio, de otra parte el pais; i haziendo un compuesto viene a disimular algunas vezes de manera esta dispossicion (respeto de ser tãtos los trabajos agenos, i tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ageno. I esto, tanto mas, cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular; valiendose de cosas menos ordinarias, i comunes".

Para el caso de la escultura, el mismo Pacheco aclaraba haber visto como algunos artífices juntaban elementos de diversa procedencia y los usaban "*para sus historias de piedra, o madera*"[29]. Alonso Cano fue uno de los artistas que compuso obras de esta manera, dando pie a las reiteradas palabras de Palomino[30]:

> "No era melindroso nuestro Cano en valerse de las estampillas mas inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando, y añadiendo, tomaba de allí ocasion para formar conceptos maravillosos: y motejandole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente, respondia: Hagan ellos otro tanto, que yo se lo perdono. Y tenia razon, porque esto no era hurtar, sino tomar ocasion; pues por último, lo que él hacia, ya no era lo que habia visto".

Aparte de este ejemplo concreto, también Palomino nos dejó una definición explícita al respecto[31]:

> "A este modo de aprovecharse el pintor para sus composiciones llaman vulgarmente hurtar; siendo así que no le dan este nombre á el pintar por estampa [es decir, de forma literal], siendo copiada puntualmente, sino solo dicen: es hecho por estampa de tal, ó tal autor. Y yo no hallo otra razon para esta denominacion tan odiosa, sino el que copia puntualmente la estampa no le usurpa la gloria a su inventor, porque luego dicen es copia de Rubens, ú de Vandic, etc. Pero el que lo ha compuesto de diferentes papeles es deudor á tantos, que no pudiendo pagar á ninguno, se alza con el caudal de todos; y por eso le llaman hurtar en buen romance, aunque les cojan en mal latin".

Disculpe el lector esta abundancia de citas, pero creemos que ante tan elocuentes testimonios sobra el reelaborar las explicaciones. Permítase sin embargo un último testimonio para evidenciar como este *modus operandi* ya se había advertido en la praxis artística de la Nueva Granada. Decía así el pintor e historiador colombiano Santiago Martínez[32] en los años sesenta:

> "los grabados místicos o profanos eran recortados y fragmentados con cuidadoso esmero; de cabezas, manos, torsos, se tomaban aquellos que pudieran relacionarse entre sí (…) De esta manera, llevando a la práctica el armazón de los que vulgarmente llamamos hoy "rompecabezas", se hacía la composición, previamente bocetada en otro pedazo de papel".

Pues bien, hechas las pertinentes reflexiones teóricas, veamos ahora ejemplos escultóricos colombianos en los que se detecta esta forma de componer. Ya hemos aludido anteriormente a la adaptación del formato bidimensional del papel al semi-bidimensional del relieve. Esta característica hace que una serie temática de grabados sea tomados como base de un ciclo de relieves que ilustran una misma historia: la vida de la virgen. Se trata de cuatro paneles situados en las calles laterales del retablo de la Capilla del Clero, en la Catedral de Tunja. La serie sobre la que elaboró los paneles el escultor que las labró fue la de Adriaen Collaert trasladando un original de Ioannes Stradanus, a las que transformó en mayor o menor medida para ocultar la fuente. Las más claras son la *Presentación de la Virgen en el templo* y los *Desposorios*. En la primera el anónimo escultor ha intercambiado entre sí las cabezas de María y José, dejando en cambio los cuerpos y actitudes originales de ambos personajes sin modificar. Misma maniobra de despiste realiza en la segunda escena cuando convierte la figura de María al pie de la escalinata en un hombre que observa el ascenso de la niña. Además, varios personajes están aquí reubicados procedentes de otras planchas de la serie: el sumo sacerdote que recibe a la niña no está copiado de su estampa homóloga sino de la del casamiento, y la misma María, se toma de una muchacha que asiste a las comadronas en la lámina del Nacimiento. Resulta curioso este intercambio de personajes entre escenas.

Los otros dos paneles tienen un tratamiento diferente. El *Nacimiento de la Virgen* es una simbiosis entre la plancha base de la serie y el difundido grabado sobre el mismo tema abierto por Cornelis Cort sobre composición de Zuccaro. Finalmente el *Beso en la Puerta Dorada*, tiene su origen en grabados como los de Raffaello Schiaminossi sobre composición de Ventura Salimbeni (1595), mostrando

alegóricamente el nacimiento inmaculado de María a partir de dos ramos que crecen desde el corazón de su padres para unirse. Es por tanto completamente ajeno a la serie de Collaert.

Volviendo a los relieves de la Capilla del Rosario, encontramos otros casos de "composición de composiciones". Nos referimos a los paneles de la *Coronación de espinas*, *Ascensión de Cristo* y la *Asunción de la Virgen*. Todos son una conjunción de elementos provenientes estampas de la serie de *El Credo* de Johan Sadeler I (mismas que se reproducen en las pinturas del quiteño Miguel de Santiago, en la Catedral de Bogotá) y de la *Historia Evangélica* del Padre Nadal. El registro celestial de la *Ascensión* tunjana, que muestra a Cristo con los brazos en alto, puede estar tomado de dos estampas: la *Transfiguración* del citado Sadeler o la composición de la *Ascensión* de Ioan Wierix difundida por la comentada biblia del padre Nadal. Las actitudes de los personajes en tierra provienen a su vez de la lámina de la *Ascensión* de la serie de El Credo.

En el panel de la *Asunción de la Virgen*, los sorprendidos apóstoles también están tomados de la *Ascensión* de Sadeler, mientras que la Virgen en su lecho, con una perspectiva muy característica, proviene de nuevo de Nadal. En la pared opuesta, dentro de la serie de los misterios dolorosos, la *Coronación de espinas* es una copia casi exacta de la misma estampa que Durero produjera en 1511 perteneciente a la serie de *La Pequeña Pasión*, excepto la figura de Cristo que está tomada de nuevo de una escena de la *Biblia Natalis*: la *Coronación de Espinas*.

Por su parte, en la Iglesia de San Francisco de Bogotá hay también dos relieves que citan puntualmente elementos de estampas conocidas, aunque no hemos sido capaces de precisar el origen de otras posibles fuentes. Hablamos del *San Francisco penitente* del retablo mayor, cuyo ángel violinista está sacado de el grabado de Francesco Vanni con título *San Francisco consolado por un ángel* (no confundir con la versión de Agostino Carracci cuyo ángel músico es un mancebo de más edad). El otro caso se

3. Durero. Coronación de espinas. Grabado sobre papel. 1511. Metropolitan Museum. Nueva York. Estados Unidos. // Lorenzo de Lugo o Francisco de Sandoval. Coronación de espinas. Relieve en madera tallada y yeso modelado, policromados y estofados. 1686-89. Iglesia de Santo Domingo. Tunja. Colombia.

encuentra en la sacristía del templo, en el retablo de San José, donde se expone el pasaje de la Anunciación. Pues bien, tanto la figura de María como la del ángel anunciador tienen su origen en la lámina 46 de las Letanías Lauretanas de los Klauber. Presenta la particularidad de que al momento de concebir su obra el escultor cambió el papel de San Gabriel por uno de los ángeles secundarios de los Klauber (el que sostiene una corona sobre un cojín en el grabado original). Las estampas de los Klauber circularon ampliamente por América y por ejemplo podemos encontrar una trasposición pictórica de esta misma lámina, titulada *Regina Angelorum*, en el lienzo de Antonio Vilca (1803) conservado en la Iglesia de Surite, Cuzco.

Por último, en el Museo de Arte Colonial de Bogotá hay una Inmaculada peruana labrada en piedra de Huamanga que forma parte de un conjunto de obras que tienen el mismo origen y formulación formal. Dos de ellos, son relieves que están en colecciones particulares peruanas[34] y comparten incluso el material y la técnica, el tercer ejemplar es una pintura sobre cobre tallado del Museo Pedro de Osma. Sobre los elementos iconográficos que aparecen en este tipo de iconografías de la Inmaculada "*en muchos casos con idénticas características*"[35], son factibles dos opciones: que se estén combinando elementos provenientes de diferentes grabados sobre el tema o que tengan como modelos estampas similares ya que se grabaron infinidad de variantes de esta iconografía durante el Barroco.

5. El fiel trasunto

Se trata del último peldaño en nuestra escala, en donde la escultura presenta una clarísima dependencia del modelo grabado. Es el "*pintar por estampa*" que nos refería Palomino o el "*contrahacer*" de Pacheco. En Europa esta práctica era considerada un abuso, llegando a afirmar el teórico Gian Paolo Lomazzo que el que copia literalmente "*no debe llamarse pintor, sino imitador o incluso destructor del arte*"[36]. Vasari[37] por su parte hace la siguiente crítica a Pontormo por copiar las estampas de la Pasión de Durero:

> No debe creerse que la actitud de Iacopo sea criticable por haber copiado los cuadros de Alberto Durero, pues esto no significa una falta; por el contrario, todos los artistas se sirvieron y se sirven continuamente de la producción ajena. El error de Pontormo fue imitar literalmente el estilo del alemán en todos los detalles, paños, expresiones y actitudes, debiendo haberse limitado a copiar la composición, ya que él poseía la gracia y la belleza del estilo italiano moderno.

Como afirma Navarrete se recurrió frecuentemente a esta mecánica de trabajo para los envíos a Indias, pues "*los obradores establecidos en Sevilla literalmente seriaban sus producciones a la luz de lo que la estampa ofrecía, convirtiéndose por tanto en un modo de ahorro de trabajo, tiempo y dinero*"[38]. De la misma forma, las obras producidas in situ en el territorio americano acostumbraron en muchas ocasiones a copiar literalmente estampas europeas, lo que no se puede explicar por una única razón. La copia literal no sólo era ventajosa para que el taller rindiera en términos de productividad, también suponía "sortear" las dificultades compositivas y las deficiencias formativas del artista así como asegurar la obtención de una iconografía aprobada por la Iglesia y en correspondencia con el mundo de las formas europeas, lo cual en el contexto virreinal al que nos referimos es esencial.

En este epígrafe hemos agrupado copias escultóricas literales junto a una escultura de bulto que aunque no lo es tanto, debido a que entendemos que su menor parentesco puede estar mediado por una cierta incapacidad o impericia del escultor a la hora de reproducir el modelo. Nos referimos al Señor de la Humildad de Popayán, de factura quiteña, que a pesar de las variaciones que presenta con respecto al original está claramente basado en un modelo de gran éxito en Hispanoamérica: el *Cristo del Perdón* de Luis Salvador Carmona, llevado al grabado por su sobrino Juan Antonio en 1768. Sus secuelas reinterpretadas por las diferentes escuelas americanas se pueden ver tanto en pintura como en escultura desde el *Cristo de la Preciosa Sangre* del Carmen Bajo en Quito a la pintura novohispana sobre madera del Convento de San Bernardino de Siena de Taxco, por citar dos ejemplos.

Continuando con el repertorio de escultura quiteña de bulto en suelo colombiano, toca ahora analizar dos piezas verdaderamente singulares en sí mismas. La primera es la mal llamada "Glorificación de la Asunción" pues en realidad se trata de una *Glorificación de la Trinidad*. Esta pieza a medio camino entre la talla y la orfebrería es una suerte de *teatrino* que atesora el Banco de la República en su colección de arte. Precisamente la clave para identificar correctamente el tema de la pieza está en el motivo central, copiado literalmente de la plancha 17 de *Las Fiestas del Señor Jesucristo* de Gottfried Bernhard Göz (ca. 1755), lo que nos aclara que la figura vestida de blanco no es una mujer —la

Virgen—, sino una personificación del Espíritu Santo, cuya paloma lleva sobre el pecho. Este caso evidencia lo importante que resulta en ocasiones estudiar las fuentes.

La segunda pieza a la que aludíamos es una pareja esculturas clasificadas tradicionalmente como "profetas" que se conservan en el Museo de Arte Religioso de Popayán. Como en el caso anterior, la relación que mantienen con grabados europeos fue señalada por Gustavo Vives Mejía[39]. El papel que las inspiró fue estampado en el taller de los hermanos Klauber a mediados de siglo XVIII siendo una composición rococó que muestra a *San Francisco Javier bautizando un indio*. La gracia con la que el escultor quiteño se apropió de las posturas de Neptuno y Eolo, inventando el resto del volumen de las figurillas, es claro ejemplo de cómo en ocasiones los grabados eran una mera excusa para desarrollos más complejos.

El resto de piezas que nos quedan por cotejar son todas ellas relieves, y por tanto las relaciones de copia con respecto al original son muy evidentes. En su inmensa mayoría son imágenes de origen flamenco. Algunas provienen de hagiografías o vidas

4. Taller de los Klauber. San Francisco Javier bautizando un indio. Grabado sobre papel. ca. 1750. Colección Espínola. // Escuela quiteña. Neptuno y Eolo. Talla en madera policromada con añadidos de caracolas marinas. Segunda mitad de s. XVIII. Museo Arquidiocesano de Arte Religioso. Popayán. Colombia.

de santos de amplia difusión en los circuitos devocionales del momento. Ilustradas con profusión de grabados, alguno de ellos fue tomado puntualmente para su reproducción escultórica según el interés comitente. Así en la pareja de relieves del *Nacimiento y Bautismo de Santo Domingo* del Museo Colonial se usan las láminas 1 y 2 de la obra *Vita et Miracula S.P. Dominici*, acompañado por grabados de Theodor Galle sobre composición de Pieter de Jode y publicado en Amberes en 1611. Es interesante comprobar como en la escena del bautismo el escultor ha añadido un personaje nuevo. Se trata de un demonio que observa la escena desde el costado y que no consta ni en el grabado original ni en las crónicas de la vida del santo. Seguramente es un añadido del fraile que lo encargó con el que quiso enfatizar ante

la población indígena la importancia del Bautismo, sacramento que lava el pecado original.

Nos adentramos para finalizar este estudio en la iglesia de San Francisco de Bogotá, de donde ya no saldremos. Hemos venido comentando en apartados anteriores ciertos usos más o menos velados de grabados europeos en los famosos relieves del altar mayor del templo. Sin embargo, cuatro de ellos son trasuntos muy fieles que ya fueron anotados tempranamente al estar expuestos a la mirada de los entendidos en esta obra maestra del arte neogranadino. De estos cuatro grabados, tres son composiciones originales de italianos aunque todos fueron llevados a las planchas por artistas flamencos. De Cornelis Cort son el *Bautismo de Cristo*, original de Francesco Salviati, y el *Martirio de San Lorenzo*, traslado del exitoso cuadro de Tiziano (1567) que también tiene otra secuela en Bogotá en el retablo del Nazareno de San Agustín. El *Retorno de la Huida a Egipto* fue grabado por Cornelis Galle sobre composición de Giovanni Battista Paggi y finalmente el tablero de *San Juan en la Isla de Patmos* aunque presenta el motivo iconográfico de la mujer apocalíptica creado por Durero y codificado por Juan de Jáuregui[40], encuentra su fuente grabada directa en la versión de Johan Sadeler sobre composición de Maarten de Vos.

Finalmente, acabamos dando a conocer la fuente inédita usada en los relieves de los púlpitos franciscanos: la *Serie de Cristo, la Virgen y los Apóstoles* (El Credo pequeño) de Raphael Sadeler I. Aunque en general el escultor muestra un gran apego a los grabados, se detectan ciertas fluctuaciones de fidelidad en cuanto a ciertos detalles iconográficos como la adición del libro a San Simón. Para el panel de San Pedro el escultor recurrió sin embargo a otra estampa ajena a la serie, que también tiene otra réplica en el relieve metálico que luce el sagrario del retablo mayor de Santa Bárbara en Tunja, y que atiende específicamente al tema de las "Negaciones" o las "Lágrimas de San Pedro". Por último, cabe anotar que en este apostolado de San Francisco volvemos a encontrar un reaprovechamiento manifiesto de los recursos pues la serie se usó indistintamente no sólo en los púlpitos sino también en el ático del adyacente retablo mayor.

5. Raphael Sadeler I. Apostolado. Grabado sobre papel. 1595. British Museum. Londres. Inglaterra. // Obrador santafereño. Paneles de los púlpitos. Relieves en madera tallada, policromada y estofada. Ca. 1623-1633. Iglesia de San Francisco. Bogotá. Colombia.

Notas

1. En el contexto de la historiografía colombiana ya ha aparecido alguna nota parcial sobre estas diferentes formas de copiar un grabado, aunque referidas a lo pictórico. Cfr. Rico Navarro, Gustavo. "La composición en Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos". En: Toquica, Constanza (Comp.). *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2008, págs. 56-57.

2. Al respecto se suele incurrir en el error de creer que las estampas españolas o casi no se produjeron o no fueron objeto de importación en Indias. Ya se ha insistido sobre el tema para el caso quiteño: Estebaranz, Ángel Justo. "Circulación de estampas españolas en la plástica quiteña del siglo XVIII". En: *Actas del III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, Sevilla 14-15 marzo de 2017, en prensa.

3. Durán, Juan Guillermo. "El 'confesionario' de Fr. Juan Bautista (1599). Un testimonio en torno a la pastoral penitencial y eucarística con los neófitos americanos". *Teología: Revista de la Facultad de Teología de la Pontifica Universidad Católica Argentina* (Buenos Aires), 36 (1980), pág. 125.

4. Portús, Javier. "Pinturas y estampas en el Barroco andaluz". En: Martínez Montiel, Luis Francisco y Pérez Mulet, Fernando (Coords.). *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa (catálogo de exposición)*. Vizcaya: Junta de Andalucía, 2007, pág. 38.

5. Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII).* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 165.

6. En México se han encontrado grabados cuadriculados para el acto de la copia. Cfr. Bargellini, Clara. "Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencas e italianas en territorios americanos". En: Gutiérrez Haces, Juana (Coord.). *Pintura de los Reinos. Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico siglos XV-XVIII*. Ciudad de México: Fondo Cultural Banamex, 2009, t. IV, p. 991.

7. García Luque, Manuel. "Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)". En: Gila Medina, Lázaro (Coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2013, págs. 259-250.

8. Palomino, Antonio. *El Museo pictórico, y escala óptica*. Madrid: en la Imprenta de Sancha, 1717, pág. 88.

9. *Ibídem*, pág. 87.

10. *Ibíd*., págs. 98-99.

11. Gila Medina, Lázaro y Herrera García, Francisco Javier. "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)". En: Gila Medina, Lázaro (Coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco, 2010, pág. 559, nota al pie 194.

12. Según la doctrina católica, dogma desde 1950, el cuerpo y el alma de la virgen no quedaron separados tras su muerte a la espera del Juicio Final, sino que por intervención divina ascendieron unidos al cielo.

13. Por ejemplo en la postura ciertamente paralela del lienzo del Ermitage de San Petersburgo. Cfr. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *De pintura y pintores: la configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza, 1993, pág. 140.

14. Cfr. Acosta Luna, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2011, pág. 418.

15. Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura, su antiguedad y grandezas.* Sevilla: por Simón Faxardo, 1649, págs. 159-160.

16. Cfr. Navarrete Prieto, Benito. "Italia como modelo. Disimulación y plagio en la pintura barroca de finales del siglo XVII". En: Sazatornil Ruiz, Luis y Jiméno, Frédéric (Coords.). *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos.* Madrid: Casa de Velázquez, 2014, pág. 182.

17. Sigüenza, José de. *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid: Aguilar, 1963, pág. 236. Citado en Portús, Javier. "Pinturas y estampas... Op.cit, pág.. 29.

18. Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: en casa de la Viuda de Hidalgo y sobrino, 1804, pág. 87.

19. Cuesta Hernández, Luis Javier. "La consolidación del Barroco en la escultura de la ciudad de México (1667-1710)". En: Gila Medina, Lázaro (Coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2013, pág. 274.

20. Aprovechamos para desmentir aquí que la fuente para este relieve haya sido la portada de la *Physica Speculatio* publicada en 1577 por el fraile agustino Alonso de Veracruz.

21. Cfr. González-García, Pedro. *El comercio de obras de arte de Sevilla a Hispanoamérica a fines del Siglo XVI (1583-1600) (tesis doctoral).* Sevilla: Universidad, 1982, págs. 304-458.

22. Vargas Murcia, Laura Liliana. *Estampas europeas en el Nuevo Reino*…Op.cit., pág. 139.

23. López Guzmán, Rafael. "La iglesia de Turmequé, Colombia, y las representaciones gráficas de carpintería de lo blanco". En: Alvaro Zamora, María Isabel et al (Coord.). *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, pág. 446.

24. Como advierte Pérez Sánchez, Murillo recurrió a grabados de Reni y Rubens como inspiración para sus conocidas escenas infantiles como los *Niños de la Concha* del Museo del Prado. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *De pintura y pintores…* Op.cit., pág. 139.

25. TRUSTED, Marjorie. "Two Spanish terracotta reliefs in the collection of Sir Brisnley Ford". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 28 (1997), págs. 77-85; GARCÍA LUQUE, Manuel. "Fuentes grabadas…Op. cit., pág. 235.

25 bis. Edición prínceps de 1593. Los hermanos Wierix fueron los elegidos para grabar las planchas de este verdadero álbum de estampas, aunque los dibujos de base fueron suministrados desde Roma por la orden jesuita a la que pertenecía el padre Nadal, lo que le confiere esas notas propias del manierismo italiano. Cfr. NADAL, Jerónimo. *Imágenes de la Historia Evangélica*. Barcelona: El Albir, edición y prólogo de Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1975.

26. Como ocurre con otras composiciones de Rubens existen varias versiones sobre la *Conversión de San Pablo*, la que está en la Galería Courtlauld (Londres) fue pintada entre 1610 y 1612 aunque la más afín al panel bogotano es la de 1621. No se puede descartar una tercera versión.

27. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*...Op, cit., pág. 333.

28. *Ibídem*, pág. 159.

29. RODA PEÑA, José. "La Escultura Sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo". En: GILA MEDINA, Lázaro (Coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625).* Madrid: Arco, 2010, pág. 288.

30. PALOMINO, Antonio. *El Museo pictórico…*Op. cit., pág. 578.

31. *Ibídem*, pág. 99.

32. MARTÍNEZ DELGADO, Santiago. "A propósito de don Gregorio Vásquez". En: GROOT, José *Manuel et al. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, su vida, su obra, su vigencia.* Bogotá: Menorah, 1963, págs. 125-129.

33. Edición prínceps de 1593. Los hermanos Wierix fueron los elegidos para grabar las planchas de este verdadero álbum de estampas, aunque los dibujos de base fueron suministrados desde Roma por la orden jesuita a la que pertenecía el padre Nadal, lo que le confiere esas notas propias del manierismo italiano. Cfr. NADAL, Jerónimo. Imágenes de la Historia Evangélica. Barcelona: El Albir, edición y prólogo de Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1975.

34. Cfr. VV.AA. *Arte popular. La talla en piedra de Huamanga*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1980, págs. 47 y 99.

35. VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Estampas europeas…* Op.cit., pág. 190.

36. LOMAZZO, Gian Paolo. *Tratatto dell'Arte della pittura (1584).* Citado en PORTÚS, Javier. "Pinturas y estampas… Op.cit., 2007, pág. 29.

37. VASARI, Giorgio. *Vida de pintores, escultores y arquitectos ilustres*. Buenos Aires: El Ateneo, 1945, t. II, págs. 307-308.

38. NAVARRETE PRIETO, Benito. "La estampa como modelo en el Barroco andaluz". En: MORALES, Alfredo (Coord.). *Congreso Internacional Andalucía Barroca. I Arte, Arquitectura y Urbanismo. Actas.* Vizcaya: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, pág. 160.

39. Cfr. PESSCA 2204A-3380B; y 2708A-20708B-2709B.

40. La genealogía de la imagen ha sido referido entre otros por PORTÚS, Javier. "Pinturas y estampas… Op.cit., págs. 26-27 y ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes…* Op. cit., págs. 204-208. Otros trasuntos de la misma imagen se pueden encontrar en el retablo de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid), de Gregorio Fernández, en la Virgen del Apocalipsis del pintor mexicano Juan Correa (México, Museo Nacional de Tepotzotlán) o en la sillería del coro del Convento de San Agustín de Salvador de Ocampo, actualmente en la Universidad de México.

Volver al sumario

La vida de San Agustín en la pintura cusqueña del siglo XVIII. De lo profano a lo sagrado

RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS
Departamento Académico de Arte. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
riresta47@gmail. com

La motivación del presente trabajo está centrada en el singular y significativo aporte hecho a la iconografía de San Agustín por los pintores cusqueños, en especial en dos series que nos relatan la historia de su vida y lo que significa el santo de Hipona para la Iglesia Católica en sus dogmas fundamentales. Una de ellas conservada en el convento de su orden en Lima y la otra en el convento de La Merced del Cusco, ambas realizadas en el siglo XVIII, la de la Ciudad de los Reyes firmada por el pintor cusqueño Basilio Pacheco y la de la Ciudad Imperial, de autor anónimo. En su conjunto suman setenta y cinco lienzos de gran formato que tienen como fuente, solo en parte, grabados flamencos del siglo XVII y germanos del siglo XVIII.

La serie de la vida del santo africano, conservada en el convento mercedario del Cusco, obra inédita anónima compuesta de treinta y siete lienzos, la hemos trabajado en los últimos años y publicado algunos avances en la revista Illapa de la Universidad Ricardo Palma[1], donde centramos nuestra atención solo en los trece lienzos inspirados en los grabados alemanes de los hermanos Klauber.

1. LOS AGUSTINOS EN LIMA, CIUDAD DE LOS REYES

Fray Antonio de la Calancha, criollo nacido en Chuquisaca (Sucre), en 1584, educado y radicado en Lima, donde llegó a ser Rector del Colegio de San Ildefonso, fue el primer cronista de la orden agustina en el Perú. Escribió su *Corónica Moralizada. . .* desde 1631, cuyo primer volumen se imprimió en Barcelona en 1639 y el segundo en Lima en 1653. Entre sus líneas nos alcanza noticias que dan cuenta del monumento agustino de Lima, aquel que se consiguió en el espacio que actualmente ocupan, gracias a la iniciativa de fray Luis López de Solís, insigne personaje de las cátedras sanmarquinas, después de haber morado veintidós años en el terreno de la iglesia de San Marcelo. Puso la primera piedra el arzobispo de Lima don Jerónimo de Loayza el 19 de julio de 1574. Con la retórica propia de la época, Calancha se refiere líneas más adelante a la segunda iglesia, levantada después del terremoto de 1586, y a las obras que la adornan, donde destaca los lienzos con la serie de la *Vida de la Virgen* del fraile agustino Francisco Bejarano y la pintura de su maestro, el italiano Mateo Pérez de Alesio, que representaba a San Agustín sentado en un trono con un sol en la mano, dando luces a otros doctores de la Iglesia[3]. El mismo cronista sobre el claustro principal sólo nos dice que tenía cuatro bellísimos retablos en las esquinas, y en la escalera un gran lienzo romano de Cristo y la Virgen pidiendo misericordia por los hombres. No hace referencia alguna a la existencia de pinturas en serie que representen la vida del santo titular del convento, ni a una preocupación de hacerlas por esos años.

El cronista limeño Juan Teodoro Vázquez por su parte, menciona que en el terremoto de 1687 se perdieron también casi todos las pinturas de Angelino Medoro, de Alesio y de Bejarano[3] .

El estudio más ambicioso del siglo XX, sobre la Orden agustina en el Perú, lo realizó fray Avencio Villarejo, en el que hace un recorrido desde la llegada de la Orden a Lima en 1551. Cuando se refiere al

sismo de 1746, afirma que los lienzos de la serie de la vida de San Agustín ya se encontraban colgados en el claustro principal:

> "En la segunda refacción, toda de nueva planta, invirtieron otras muchas decenas de años. Todo terminado, y hasta puestos los cuadros de la vida de San Agustín en el claustro principal, a las 22,30 hrs. del 28 de octubre de 1746 otro violentísimo terremoto (grado X Mercalli) aniquiló nuevamente la obra dos veces realizada"[4] .

Dado que la serie de la vida de San Agustín conservada en el convento limeño, fue pintada en Cusco por Basilio Pacheco, consideramos necesario hacer una breve reseña sobre esta Orden en la Ciudad Imperial. Asimismo, nos servirá de marco para la ejecución de la segunda serie, hecha para el convento de San Agustín del Cusco.

2. Los Agustinos en la Ciudad Imperial del Cusco

El convento de los frailes ermitaños de San Agustín fue fundado en el Cusco en 1559 por Fray Juan de Vivero, según anota el cronista Calancha[5].

Aparte del primer cronista de la orden agustina, existe un manuscrito anónimo en la Biblioteca Nacional de Lima, que abarca los años de 1600 a 1750, el que fuera publicado por don Ricardo Palma, documento que nos alcanza información sobre los acontecimientos más importantes entre estas fechas. En relación a los terremotos se detiene a relatar el más grande de años virreinales, el de 1650, que destruyó la iglesia y convento de San Agustín de la ciudad del Cusco[6].

Ya en el siglo XVIII, cuando llega al año de 1745, el citado cronista anónimo hace mención de las pinturas de la serie de la vida de San Agustín, mandadas pintar para Lima por el Prior del convento del Cusco Fray Fernando de Luna; manuscrito que adquiere singular importancia por las fechas en que se realizó, constituyéndose en documento de primera mano: "*Mandó pintar cuatro docenas de cuadros grandes para el convento de Lima, remitiéndolos el año de 1745*" [7].

En el siglo XIX un diario de viaje del Presidente Orbegoso realizado por José María Blanco, en 1834, nos alcanza información entorno al convento de San Agustín de Cusco. Es interesante la descripción del templo que hace el autor a la fecha de sus escritos: "*Es de cal y canto y bóveda con tres naves y una hermosa media naranja. Todo él está tallado y lleno de ramazones y flores, sin que haya una sola piedra en él que no esté adornada con ella*"[8].

Es importante tomar en consideración esta descripción, ya que nos permite relacionarla con el marco escenográfico arquitectónico de muchas de las escenas desarrolladas por el pintor Basilio Pacheco, para la serie enviada al convento de San Agustín de Lima.

Blanco nos informa que el convento agustino se suprimió en la época del general cusqueño Agustín Gamarra (1785-1841), y que desde 1827 sirvió de cuartel base para la invasión al actual país vecino, Bolivia y todos los bienes del convento fueron confiscados. En el mencionado diario, Blanco, al referirse a otros conventos cita el de La Merced del Cusco y a la existencia en él de una serie de lienzos con la vida de San Agustín, que fueron comprados al Estado en 1831 por el Padre Comendador Nieto[9].

Esta información es muy importante ya que desecha las opiniones de los que escribieron que esta serie de la vida de San Agustín, que ornaba su claustro cusqueño, pasó al convento de La Merced después del terremoto de 1650[10]. Todo parece indicar que recién se trasladaron los cuadros en el siglo XIX.

En conclusión son dos series independientes de la vida de San Agustín en el Perú, conservadas, una en Lima y otra en Cusco, ambas desarrolladas en el siglo XVIII por pintores cusqueños, con tendencias formales y algunas fuentes grabadas diferentes.

3. Iconográfia del Santo de Hipona

San Agustín, el santo de Hipona, considerado Padre de la Iglesia Católica, ha sido llevado al lienzo a lo largo de la historia del arte de la era cristiana por los artistas más representativos. Su figura individualizada o en escenas de su vida, sirvieron de fuente importante de la hagiografía cristiana, como ejemplo moralizador de un personaje que, después de su vida profana, fue tocado por la gracia divina y llegó a ser con su sabiduría, pilar y luz de los principales dogmas de fe y de los futuros doctores de la Iglesia.

3.1. Los grabados flamencos en el siglo XVII

Desde el siglo XVII, la iconografía agustina se ha enriquecido con múltiples interpretaciones, escenas, formatos y diversos soportes. Sin embargo, la estampa grabada destacará por su enorme propaga-

ción, no solo en Europa sino también en el Nuevo Mundo.

Como producto de la preocupación por difundir la vida de su santo patrono, los agustinos de Amberes encargaron, a principios del siglo XVII, veintiséis estampas grabadas a Schelte Adams Bolswert. El medio de la estampa les ofrecía una mayor facilidad de divulgarla, superando las limitaciones impuestas a la imagen por el soporte. Las muestras primigenias del uso de estos grabados, como modelos para desarrollar las escenas de la vida de San Agustín en lienzos pintados al óleo, los encontramos en la misma ciudad de Amberes, en doce pinturas que ornan la iglesia de los agustinos.

3.1.1. *Influencia de los grabados flamencos en España*

No es nuestra intención en este apartado ocuparnos de la gran cantidad de grabados de origen flamenco difundidos por el mundo, sino en especial de la influencia que tuvieron las estampas de Schelte Adams Bolswert sobre las pinturas de la vida de San Agustín. La circulación de las mismas está demostrada en la misma España, aunque en fechas más tardías en su uso, en el siglo XVIII en Sevilla y Antequera, series conservadas parcialmente. La procedente del convento de San Agustín de Sevilla, compuesta por diez escenas, pintadas por Juan Ruiz Soriano, hacia 1730, ha sido estudiada por Enrique Valdivieso[11].

3.1.2. *Influencia de los grabados flamencos en Hispanoamérica*

En el arte hispanoamericano San Agustín está presente en innumerables creaciones pictóricas, basadas en gran parte en las estampas flamencas de Schelte Adams Bolswert. Entre las más importantes podemos citar como ejemplo, la serie realizada por Miguel de Santiago en Quito, en 1656, investigada por Ángel Justo Estebaranz en últimos estudios, más actualizados y minuciosos [12]**.** En antigüedad le siguen dos series pintadas en México, una conservada en el convento agustino de Morelia, en Michoacán, de 1660, firmada por Juan y Nicolás Becerra, estudiada por Nelly Sigaut y colaboradores[13] y otra estudiada por la citada historiadora en el convento agustino de Chalma, ya perteneciente al siglo XVIII[14] **.**

A todas ellas se sumarán las dos series de la vida de San Agustín del siglo XVIII, ya mencionadas, que existen en el Perú y que constituyen el corpus del presente trabajo. La de Lima tiene como fuente de inspiración la serie de estampas de Schelte Adams Bolswert, y la del Cusco, además la de los grabados alemanes de la familia Klauber. Ambas se inspiran solo en parte en las dos series grabadas, transformádolas e incluyendo nuevos temas iconográficos.

4. El pintor Basilio Pacheco y la serie de la vida de San Agustín de Lima

Si bien está demostrado que en el siglo XVIII la pintura cusqueña es completamente diferente a la limeña, no posee un carácter uniforme. Por una parte se tiene que considerar su tendencia, sobre todo hacia finales de siglo, al tratamiento formal bidimensional y decorativista, con rostros estereotipados y orlas de flores multicolores; sin embargo, no se puede ignorar que algunos artistas siguieron con el uso de grabados flamencos de siglos anteriores como fuentes de inspiración, mientras que otros tienen como referentes a grabados alemanes, los que incursionan en el mercado con sus característicos elementos de rocalla, en la segunda mitad del siglo XVIII.

Algunos historiadores por error en la lectura de las fechas de las obras y otros por la repetición de fuentes bibliográficas, mantuvieron durante mucho tiempo la catalogación de Basilio Pacheco como un pintor del siglo XVII y no del XVIII[15]. Ya ubicado correctamente en el siglo XVIII, los historiadores José de Mesa y Teresa Gisbert en su estudio sobre la pintura cusqueña, dan toda la información sobre el artista conocida hasta el momento[16]. Poco se sabe sobre la biografía de Basilio Pacheco, sin embargo, por las características fisonómicas que se aprecian en su autorretrato en el lienzo de *Los Funerales del San Agustín*, en Lima, se determina su origen indígena.

Las tradiciones del siglo XVII se mantienen en algunos pintores como Basilio Pacheco, en la ejecución de series de pinturas inspiradas en las estampas de origen flamenco. Sin embargo, en él, al paisaje idílico le gana en espacio el marco arquitectónico, donde se desarrollan las escenas en modelado correcto y rico colorido, como se puede apreciar claramente en varias de las pinturas de la serie de la vida de San Agustín de Lima y en otras conservadas en la catedral del Cusco.

El cronista anónimo que escribió los *Anales del Cuzco de 1600 a 1750*, es el primero que hace referencia al encargo del Prior del convento de los agustinos del Cusco Fray Fernando de Luna, de cuatro docenas de cuadros grandes para el convento de Lima, remitidos en 1745, sin citar al pintor[17] .

La última obra conocida de Pacheco data de 1752, realizada para el convento de Santa Clara de Huamanga, donde también trabajó uno de sus discípulos más cercanos, Faustino Galindo. La composición, marco arquitectónico y tratamiento de las figuras, define una influencia notable del maestro. Bien pudo ser Galindo uno de sus colaboradores para la serie de San Agustín de Lima[18]. Otro pintor que es posible relacionar con el estilo de Basilio Pacheco es Isidoro Francisco Moncada, documentado con una serie de treinta lienzos sobre la vida de San Pedro de Alcántara, enviada al Convento de la Recoleta de Santiago de Chile. Además de muchas otras obras en Puno y Lima, con similares características[19] **.**

La serie de la vida de San Agustín de Lima se compone de treinta y ocho pinturas y en el primero de ellos, correspondiente al tema iconográfico del *Árbol genealógico de la familia de San Agustín*, se pintó al lado derecho del lienzo el retrato del R. P. Mtro. Fr. Roque de Yrarrazábal y Andía, doctor en Teología y catedrático de dogmas de San Agustín en la Real Universidad de San Marcos, Prior de la Provincia del Perú y calificador del Santo Oficio, en cuyo gobierno se realizó este conjunto. Al otro extremo inferior se retrató al R. P. Mtro. Fernando de Luna y Virués, doctor en teología en la Real Universidad de San Marcos, Prior del convento del Cusco, calificador del Santo Oficio, quien mandó pintar esta serie a su costa, como reza la leyenda del lienzo.

De los treinta y ocho lienzos de Lima, sólo diecinueve se inspiran en los grabados hechos por Schelte A. Bolswert, en 1624, pero no es completamente fiel a ellos. La serie pintada por Pacheco demuestra la erudición del promotor don Fernando de Luna, dado el número de escenas representadas, para las cuales fue necesario recurrir a diferentes fuentes literarias y grabadas.

Aparte de las leyendas que figuran en la zona inferior de todos los lienzos, las que dan ciertas pautas, ha sido necesario recurrir a las fuentes primeras para poder definir la razón de todos los elementos figurativos incluidos en la composición. Ademas de los escritos del mismo San Agustín[20], de Posidio[21], de Santiago De La Vorágine[22] y más adelante el *Flos Sanctorum* en sus distintas versiones, sobre todo las españolas del siglo XVI[23.] .

En el congreso internacional sobre iconografía agustiniana celebrado en Roma a inicios del presente siglo, Antonio Iturbe dio una lista actualizada sobre las creaciones artísticas principales entorno a la vida de San Agustín, los apócrifos medievales y las biografías más significativas del Renacimiento y del Barroco[24]. Asimismo, nos alcanza una relación de títulos iconográficos bastante completa, que abarcan doscientos veintiséis temas[25], entre los cuales, sin embargo, no hemos encontrado algunos existentes en la serie de Lima.

En el ciclo de Lima ubicamos representaciones novedosas, que pasamos a destacar en las siguientes líneas, tales como por ejemplo el lienzo citado sobre el *Árbol genealógico de la familia de Agustín*, tema inédito en la iconografía agustiniana, donde aparte de los dos retratos de las autoridades agustinas, se representa un árbol genealógico pero no de la orden como era costumbre, sino de la familia de Agustín**.** De los pechos de sus padres Patricio y Mónica surgen dos árboles que se une en el centro para destacar la figura del joven Agustín en un lirio, aún laico, y se bifurcan hacia los lados en ramas que hacia la derecha igualmente terminan en lirios con las figuras de Perpetua, Felícita, Basílica y Navigio, hermanos del Santo. La figura de Adeodato es remarcada como hijo de Agustín al salir de su pecho. Hacia el otro extremo las ramas terminan en rosas con cinco imágenes, a quienes la leyenda cita como personajes reales de la Casa de Austria, ya identificados por los Courcelle[26].

En el segundo lienzo seleccionado como novedoso encontramos, *El nacimiento de Agustín y Pelagio***.** Para este tema las fuentes históricas están en Posidio[27]**,** quien solo anota que Agustín nació en Tagaste y que era hijo de padres cristianos y nobles; ello es errado, ya que Patricio, su padre, se convierte recién al morir**.** De la Voragine[28] por su parte coloca su nacimiento en Cartago y menciona los nombres de sus padres, Patricio y Mónica.

Los nacimientos de santos por lo general responden al mismo esquema intimista de una habitación, donde la parturienta se encuentra en un lecho bajo dosel y a su lado el esposo sentado en un sillón, mientras que ella y su hijo son atendidos por doncellas. La innovación iconográfica en este lienzo, radi-

1. Basilio Pacheco. Árbol genealógico de la familia de Agustín. Óleo sobre lienzo. 1745. Convento de San Agustín de Lima. Perú.

ca en la relación que se establece en forma alegórica con el nacimiento del heresiarca inglés Pelagio, el mismo día trece de noviembre del año 354. El niño Agustín aparece echado en el piso con la mano izquierda sobre una pequeña iglesia y la otra con una pluma, de donde parte un relámpago a una escena en lontananza, donde se desarrolla el nacimiento de Pelagio.

Lo que los Courcelle denominan torpeza de ejecución[29], en base a cánones formales europeos, nosotros lo consideramos libertad del artista, ya que en muchos de sus lienzos demuestra el conocimiento de la perspectiva para la arquitectura y la deja de lado para las alfombras y el mobiliario. A la concepción planiforme, muy común en el arte del siglo XVIII cusqueño, se suma en este lienzo la inclusión por primera vez en el orden de la serie, de los diseños escalonados de los uncus prehispánicos en las alfombras y la suntuosidad ornamental.

En nuestro orden iconográfico el lienzo noveno corresponde al que precede a su Conversión. *La cura del paralítico por el Bautismo***.** Pacheco pinta por primera vez un episodio legendario en la vida de Agustín. El lienzo contiene dos escenas, la de la izquierda se desarrolla en una habitación donde un paralítico en su lecho es bautizado por un sacerdote y curado milagrosamente en presencia de Agustín. En la escena de la derecha vemos al Santo de pie con los brazos abiertos y la mirada hacia el cielo, en éxtasis ante la aparición de la Santísima Trinidad. Sirve de enlace con la representación anterior, la alegoría de la conquista del corazón de Agustín, donde un niño con un corazón en la mano sube las escalinatas hacia la habitación donde se realiza el milagro. El marco de esta escena es una rica estructura arquitectónica con relieves en piedra.

La aparición de San Agustín a su discípulo Eulogio y de San Jerónimo a San Agustín, corresponde

2. Basilio Pacheco. Nacimiento de San Agustín. Óleo sobre lienzo. 1745.
Convento de San Agustín de Lima. Perú.

al tema 28 de la serie en Lima. En este lienzo encontramos dos escenas distintas, una de ellas desarrollada en primer plano con la aparición de San Jerónimo a Agustín. La fuente está en Santiago de la Vorágine, quien nos relata el gran cariño existente entre ellos, y sobre las muchas epístolas que se cursaron en vida, pero nunca se conocieron; por ello, al instante de morir San Jerónimo fue a visitarlo antes de subir al cielo, según lo anotado en la leyenda del lienzo[30]. Para esta escena el pintor tomó como modelo la composición desarrollada en un grabado de Bolswer correspondiente al tema de la *Visión de la Santísima Trinidad* y la adaptó a su necesidad, al cambiar a la Trinidad por San Jerónimo. En un segundo plano, en penumbra, San Agustín se le aparece a su antiguo discípulo Eulogio, para ayudarlo a resolver un problema que tenía en la lectura de Cicerón. Tema completamente novedoso en su composición iconográfica.

La escena que sigue en nuestro orden corresponde a *La visión de Paulino de Nola, y la transverberación de San Agustín***.** Al igual que en el lienzo anterior el pintor desarrolla dos escenas distintas, una de ellas basada en el grabado de Schelte A. Bolswert, que corresponde a la transverberación y la otra novedosa en la iconografía agustiniana[31]. A la derecha del lienzo Paulino, Obispo de Nola, seguido por otros eremitas, entra a la habitación de Agustín y la encuentran vacía. Al mirar al cielo tienen la visión de la Santísima Trinidad rodeada de serafines, al centro de los cuales aparece Agustín igualmente como serafín.

De los ciento cuatro ciclos conocidos en diferentes partes del mundo, el de Lima, Perú, es uno de los más completos en sus treinta y ocho lienzos, que suman incluso un número mayor de escenas. Debemos reconocer entre los principales pilares bibliográficos sobre la iconografía de San Agustín en el mundo, los

escritos de Jeanne y Pierre Courcelle[32], quienes ya han incluido en sus estudios la serie de Lima pintada por Pacheco, considerándola uno de los ciclos más importantes conocidos hasta el momento, solo que por basarse en bibliografía antigua, se repitió el error de catalogarlas en el siglo XVII, incluso en fecha anterior a la realizada por Miguel de Santiago, al retroceder en un siglo su ejecución. Quizás es por ello que buscan relaciones formales zurbaranescas, cuando en realidad Pacheco está mas cerca de la línea murillesca en sus angelitos y apariciones divinas, influencia que se hace notable en el siglo XVIII, tanto en la escuela limeña como en la cusqueña.

La serie de Lima tiene la particularidad, a diferencia de las europeas, de no iniciar el ciclo con el tema de la *Conversión de San Agustín*, cuando lee las Epístolas de San Pablo, sino que incluye nueve lienzos que relatan primero su vida pagana. Para las siguientes escenas usa como referencia los grabados de Bolswert, pero son muy pocas las pinturas en las cuales respeta fielmente su composición, ya que generalmente veremos cómo la sobriedad del grabador del barroco flamenco es transformada en la mayoría de los casos, en las escenas de interior, a un barroco suntuoso por la ornamentación arquitectónica, el mobiliario y el vestuario de los personajes.

Una de las mejores muestras de lo enunciado la encontramos en *La Consagración de San Agustín como obispo de Hipona*[33]. Pacheco aquí desarrolla una composición completamente diferente a la del mismo tema en la serie de Bolswert, donde con un carácter muy pomposo, dentro del gusto del barroco cusqueño, se aleja de la sobriedad claroscurista del grabador. Hacia la izquierda, bajo el lienzo de la Anunciación a María, se desarrolla la consagración de Agustín, para resaltar que sucedió en el día de La Encarnación, del año 376. En ella Megalio, Prelado de Numidia, consagra a Agustín como obispo. Asisten a la ceremonia muchos prelados, eremitas y laicos, entre ellos tres caballeros vestidos a la moda española del siglo XVII, quienes en procesión llevan ofrendas con el escudo agustino, sobre cojines.

3. Basilio Pacheco. Consagración de San Agustín como Obispo de Hipona. Óleo sobre lienzo. 1745. Convento de San Agustín de Lima. Perú.

El marco en el que se desarrolla la escena es de los más fastuosos de la serie. Pacheco no ha escatimado en el aspecto ornamental y pone de manifiesto que si el barroco cusqueño no está en la dinámica, lo está en la suntuosidad decorativa. Esto se aprecia no solo en las vestiduras de las dignidades episcopales y civiles, sino además en las columnas, arcos y muros, así como en las alfombras; en esas alfombras multicolores, donde se incluyen hasta elementos prehispánicos.

Otro magnífico ejemplo de los caracteres particulares de Pacheco se aprecia en el lienzo *Agustín promueve la paz ante el emperador Honorio.* El pintor cusqueño aquí es casi fiel al grabado de Schelte Adam Bolswert en la distribución de personajes, mas no así para el marco arquitectónico de la escena, el que refleja una mayor suntuosidad palaciega al colocar en el fondo, en lugar de la cortina del grabado, un muro con relieves prismáticos y hornacinas que albergan esculturas de otros emperadores como Constantino y Teodosio I, padre de Honorio, galería que en perspectiva y en plano de sombra abre el fondo y nos conduce a un claustro. A todo ello se suma la gran alfombra multicolor decorada con flores y estrellas en el salón del trono. La escena principal presenta en primer plano el encuentro de Agustín y Honorio. A la izquierda, un trono con las águilas de los Habsburgo bajo dosel.

Los Funerales de San Agustín, tiene como referente, al igual que la obra anterior mencionada, un grabado de Bolswert. La diferencia fundamental del grabado con la pintura es el cambio que hace Pacheco del marco escenográfico de la escena, al colocar anacrónicamente los funerales en la Plaza Mayor de la ciudad del Cusco, con el fondo de la Catedral y las iglesias de Jesús María y el Triunfo. Lienzo que como ya hemos anotado al principio de este apartado, nos alcanza el retrato y la firma del autor.

Dado lo limitado del espacio, no nos podemos detener a analizar cada una de las 38 pinturas de esta serie, solo lo haremos, para concluir este apartado en las dos últimas para aclarar un problema.

4. Basilio Pacheco. Funerales de San Agustín. Óleo sobre lienzo. 1745. Convento de San Agustín de Lima. Perú.

En el penúltimo lienzo denominado *El traslado de los restos de Agustín a Cerdeña* el pintor, sin tomar en consideración el orden de la secuencia de la historia de San Agustín, recurre al grabado 24 de Bolswert que muestra la iglesia de San Pedro, donde se depositaron en Pavía las reliquias de Agustín y usa esta composición para representar la llegada de las mismas a Cerdeña, según la leyenda. El uso de esta estampa de Bolswert para esta escena confundieron a los especialistas Courcelle, quienes describieron este lienzo como correspondiente a dos escenas que representan a los dos traslados de los restos de San Agustín y que en realidad están separadas en esta serie de Pacheco de San Agustín de Lima con un cuadro más, que es el último y que ellos de seguro no vieron. *El Traslado de los restos de Agustín a Pavía***.**

Los restos de Agustín, trasladados por el obispo Fulgencio de Hipona a Cerdeña cuando los vándalos se apoderaron de África, permanecieron en este lugar por cerca de doscientos años, en que por la invasión de los sarracenos, en el 718 de nuestra era, Luitprando, rey de los longobardos, decidió recuperarlos y trasladarlos a Italia[34]. En el cortejo destaca la figura del rey que en la parte delantera, con capa de armiño, carga el ataúd y detrás de él la figura de un prelado con rica capa pluvial, ornada muy al gusto de los cusqueños. La multitud se prolonga y en lontananza, pasa por un arco en dirección al templo de San Pedro llamado *Cielo de Oro*, su destino final.

5. La serie de la vida de San Agustín en el convento de La Merced del Cusco

Hemos dejado para este apartado el marco específico de desarrollo formal y fuentes de la serie de la Vida de San Agustín conservada en la ciudad del Cusco, por pertenecer en parte a características particulares de influencia del rococó germánico, no solo en su aspecto formal, sino también por la notable influencia del uso de lo profano como alegoría cristiana, a lo que es ajena la serie de Lima.

En la vasta y enorme producción de los hermanos Klauber no está ausente el desarrollo calcográfico de la vida de San Agustín, escenas plasmadas en diecisiete cobres. Según los estudios de Ferdinand Reisinger, el "inventor" de la temática de las estampas de la vida de San Agustín fue Johann Anwander, quien formuló para cada imagen grabada una serie de textos creados por las autoridades comitentes agustinas, distribuidos en la parte superior como títulos y en la inferior, relatando la escena[35].

Al ocuparnos de la serie conservada en Cusco, compuesta de treinta y siete lienzos, se ha podido constatar que solo trece tienen como fuente de inspiración las estampas de los hermanos Klauber[36]. Las otras pinturas que relatan la vida de San Agustín tienen alguna relación directa con las de Lima, o usaron en parte grabados de Shelte A. Bolswert. Asímismo, podemos destacar que el pintor anónimo realizó algunos aportes a la iconografía del Santo de Hipona.

Las pinturas de la vida de San Agustín conservadas en el convento de La Merced del Cusco, fueron realizadas en este contexto del siglo XVIII cusqueño, por un pintor aún no identificado, pero que consideramos se encuentra próximo a las características formales de Antonio Vilca y su círculo.

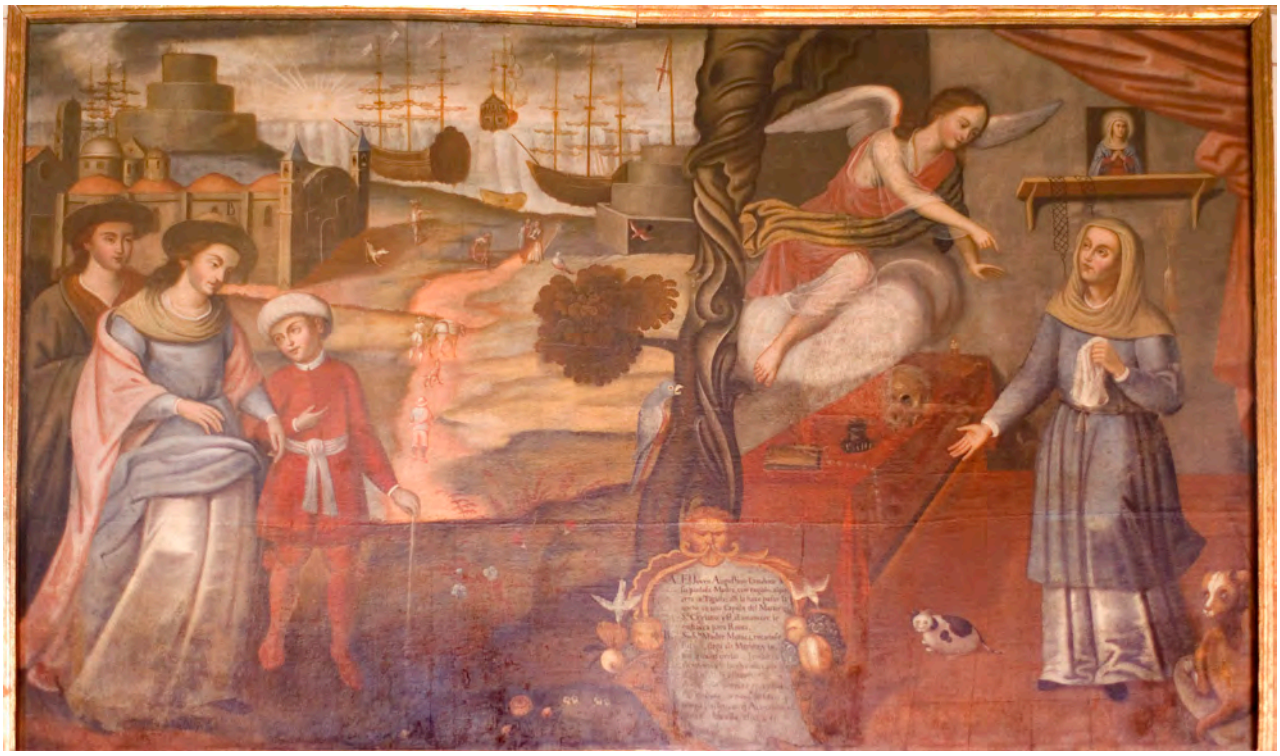
De las treinta y siete pinturas de esta serie, hemos seleccionado algunos temas que certifican lo mencionado. Entre ellos, aquellos que al igual que los realizados por Pacheco para Lima, son novedosos en su aporte iconográfico.

El *Árbol genealógico de San Agustín*, es una de las pinturas de tema novedoso**,** que en líneas generales se relaciona con la serie de Lima, con ligeras variantes. San Agustín ya viste el hábito de su orden y no emerge de su pecho una rama hacia su hijo Adeodato, el que permanece al lado de los hermanos del Santo, Perpetua, Felícita, Basílica y Navigio. La leyenda del cuadro da cuenta de lo pintado en la mitad derecha del lienzo:

> "A su diestra emperadores y reyes y santos fortísimos de la casa de Austria que emparentaron con la casa tronco y sangre de agustino cuyo entroncamiento glorioso de un árbol genealógico que está en el Escorial"

Otro de los lienzos del Cusco, que al igual que el de Lima, es novedoso en la iconografía del Santo de Hipona es: *El Sueño de Mónica. Agustín se embarca para Roma***,** solo con variantes en la composición y en la inclusión de elementos de rocalla[37]. El mismo Agustín en sus *Confesiones* nos da la fuente para la representación del sueño de su madre donde se le aparece un ángel que la consuela por tener un hijo errado en la religión y le dice que no se preocupe ya que su hijo estará a su lado en la misma fe. Igual la misma fuente da cuenta del engaño que hace a su madre en Tagaste para embarcarse hacia Roma.

El primer monasterio fundado por Agustín fue gracias al obispo Valerio, quien le donó un huerto



5. Anónimo cusqueño. Sueño de Mónica. Agustín se embarca para Roma. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Convento de La Merced del Cusco. Perú.

en Hipona para levantarlo. En la pintura denominada, *Agustín en la fundación de su primer monasterio en Hipona,* se destaca la actividad de los agustinos ermitaños cargando ellos mismos piedras y maderos para su construcción. En la serie de Pacheco el tema queda reducido a una pequeña escena en un segundo plano y de diferente composición.

En el conjunto de lienzos de esta serie anónima cusqueña existe uno denominado *San Agustín entrando en Hipona*[38] , aporte singular a la iconografía del Santo, ya que no figura en otro grabado o pintura conocida. En ella es posible apreciar hacia la izquierda del lienzo un grupo de personajes a caballo y entre ellos, en primer plano, Agustín rodeado de caballeros de la nobleza, vestidos a la moda del siglo XVIII, con tricornio en la cabeza. Lo acompañan algunos agustinos eremitas y el pueblo en general a pie, los que abren camino hacia un templo con las puertas abiertas donde lo espera el clero. Lo más particular del lienzo, aparte del anacronismo de las vestimentas, es el escenario que le sirve de marco, una gran plaza con arquitectura al fondo, que por sus características nos remiten a la Plaza Mayor de Lima, la Ciudad de los Reyes, con la Catedral, la Iglesia del Sagrario, el Palacio Arzobispal y la Casa del Oidor.

Podemos relacionarlo con el lienzo de *Los Funerales de San Agustín*, realizado por Basilio Pacheco para Lima, en lo que se refiere al uso de marcos escenográficos para las escenas, localizados anacrónicamente en geografía y tiempo, el de los Funerales en la Plaza Mayor del Cusco y el de la Entrada en Hipona, en la Plaza Mayor de Lima.

Una obra que no figura en la serie de grabados de Shelte A. Bolswert, ni en la de los Klauber, es la del *Entierro de un caballero por San Agustín y San Esteban*. Por la cartela del lienzo se deduce que el tema indudablemente corresponde al milagro ocurrido en Toledo en el siglo XIV, sobre la aparición de San Agustín y San Esteban en el entierro de don Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz, gran benefactor de la iglesia que reedificó, la iglesia de Santo Tomé, donde pidió ser enterrado, así como la creación del convento de agustinos descalzos[39]. El tratamiento del tema iconográfico en la serie cusqueña guarda una gran sencillez ya que en una composición apaisada se representa un ataúd llevado por San Agustín de la cabecera y San Esteban de los pies, vestidos sin

suntuosidad. Extrañamente, la leyenda de la cartela a la izquierda, no menciona el verdadero nombre del tema iconográfico: el *Entierro del Señor de Orgaz*, escena que desarrolló el Greco en el siglo XVI con suntuosidad y que constituye una de las pinturas más famosas de su producción en España.

Como anotamos al principio de este acápite, en la serie anónima del Cusco solo trece tienen como fuente de inspiración las estampas de los hermanos Klauber[40], entre ellos destacaremos un tema que consideramos fundamental en la iconografía del Santo, donde el pintor transforma la composición vertical del grabado en una apaisada: *La Conversión de Agustín***.** Corresponde al momento decisivo de su vida, cuando Agustín vence toda duda y deja el maniqueísmo de lado. No olvidemos que previo a ello había leído a Plotino quien señala la presencia del bien como fuente y principio de toda belleza y posteriormente a Platón, que resulta para él toda una revelación e influencia, por ello lo cita con frecuencia, pero conciliándolo con Dios. Él supo adaptar como nadie las aportaciones de los griegos a las necesidades de la dogmática de los cristianos. Se considera por ello al cristianismo como un platonismo coronado por la gracia[41]**.** Además, con la lectura de las epístolas de San Pablo a los romanos culmina su plena conversión (Rom. XIII-14). En la leyenda latina superior de la estampa remarcan que fue el 28 de mayo del año 386.

La escena tiene por marco el jardín de la casa de su amigo Alipio, en Milán, donde Agustín vence su culpa con los auxilios de la Gracia, representada por la alegoría de la Castidad[42], quien le dice: "*Tolle lege, tolle lege", Toma y lee, toma y lee,* refiriéndose a la epístola de San Pablo, A su lado su amigo Alipio quien también se convierte. Las tentaciones no faltan en las figuras de las mujeres detrás del árbol que cobija a Agustín quienes le dicen, según la leyenda en latín: *¿nos abandonas?* Mientras que el amor profano va a su lado, y cerca de él una leyenda que pregunta: *¿imaginas que vas a poder vivir sin estas cosas?* Hacia la derecha de la composición, detrás de Alipio destaca un arbusto sobre el cual un ser mitológico con macetero en la cabeza, que hemos identificado como el dios Pan, ya que tiene pies caprinos, dos cuernos y lleva como atributo colgada de un cinto terciado una flauta o Siringa, nombre de la ninfa, compañera de Diana, de quien se enamoró y que para salvarla de él la convirtieron en caña. Al soplar una de estas cañas nació el sonido de la flauta de Pan[43-44]**.** No olvidemos que Cupido sin venda triunfa sobre Pan que representa los meros apetitos de la naturaleza[45] .

A diferencia de la serie de Pacheco de Lima, en los lienzos del Cusco, aquellos inspirados en las estampas de los Klauber, se resalta el objetivo principal o la intencionalidad de representar a Agustín como paradigma de luz, de transformación de una vida profana a una vida sagrada y de cómo se convirtió en padre de la iglesia y terror de los heresiarcas. Para ello se hizo uso de elementos profanos reinterpretados en clave cristiana.

Notas

1. Estabridis Cárdenas, Ricardo. "El rococó germánico y la vida de San Agustín en la pintura cusqueña: lo profano como alegoría cristiana". *ILLAPA 6. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas* (Lima), 6 (2009), págs. 19-30.

2. Calancha, Antonio de la. *Corónica Moralizada del Orden de San Augustín en el Perú con sucesos ejemplares en esta monarquía*. Barcelona 1638 y 1639 (es la misma edición con dos portadas diferentes), t. I; Lima 1653, t. II. Ed. de I. Prado, Lima 1974-1981, 6 vols. ; ed. de M. Merino, Madrid (1972), 2 vols. 1639, págs. 248, 250.

3. Vázquez, Juan Teodoro. *Crónica continuada de esta Provincia de N. P. S. Agustín del Perú*. Lima, 1997, dos vols. Edición crítica de B. Uyarra Cámara. Vallado-

lid: Edición, estudio y notas de T. Aparicio, 1991, pág. 279.

4. VILLAREJO, Avencio. *Los Agustinos en el Perú (1548-1965).* Lima: Editorial Ausonia, 1965, pág. 22.

5. CALANCHA, Antonio de la. *Corónica Moralizada del Orden…* Op. cit., pág. 499.

6. ANÓNIMO. *Anales del Cusco, 1600 a 1750*. Lima: Imprenta de "El Estado". Rifa Nro. 58. 1901, pág. 104.

7. *Ibídem*, pág. 346.

8. BLANCO, José María. *Diario del viaje del Presidente Orbegoso al sur del Perú*. Edición, Prólogo y Notas de Félix Denegrí Luna. Lima: Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1974.

9. *Ibídem*, Tomo I, pág. 235.

10. CORNEJO BOURONCLE, Jorge. *Derroteros de Arte Cuzqueño*. Cuzco: Ediciones Inca, 1960, pág. 3.

11. VALDIVIESO, Enrique. "Pinturas de Jun Ruiz Soriano para el convento de San Agustín de Sevilla". *Revista Laboratorio de Arte* (Sevilla), 6 (1993), págs. 305-316.

12. JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito.* Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, 2008.

13. SIGAUT, Nelly (Ed.). *Pintura Virreinal en Michoacán.* Morelia: Edit. Colegio de Michoacán, Vol. I, 2011.

14. SIGAUT, Nelly. "San Agustín en Hispanoamérica: La migración de una serie hagiográfica". En: VV. AA. *Migraciones y Rutas del Barroco. VII Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural, 2014.

15. VARGAS UGARTE, Rubén. S. J. *Ensayo de un Diccionario de Artífices Coloniales de la América Meridional.* Lima: Talleres Gráficos A. Baiocco y Cia., 1947, pág. 229.

16. MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982, pág. 201.

17. ANÓNIMO. *Anales de Cusco...* Op. cit., pág. 346.

18. VARGAS UGARTE, Rubén S. J. *Ensayo de un Diccionario…* Op. cit., 1947, pág. 309.

19. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "La vida de la Virgen en la iglesia de Jesús, María y José". En: VV. AA. *La imagen de María en el arte del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1990, pág. 30.

20. AGUSTÍN, San. *Las Confesiones.* Edición de Olegario García de la Fuente. Madrid: Akal Ediciones, 2000.

21. POSIDIO. *Vida de San Agustín*. Introducción y notas del diácono Osvaldo Garay. Santiago de Chile: Ediciones Agustinianas. 1981.

22. VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. 1 y *2*. Madrid. Editorial Alianza Forma, 1992.

23. DE VEGA, 1521. VILLEGAS, 1578. RIVADENEYRA, 1599.

24. ITURBE, Antonio. "Iconografía de San Agustín. Atributos y temas o títulos iconográficos. Sus orígenes literarios. Ciclos principales". En: LAZCANO, Rafael (Ed.). *Iconografía Agustiniana. Actas del Congreso.* Roma: Revista Agustiniana, 2001, pág. 112.

25. *Ibídem*, pág. 24.

26. COURCELLE, Jeanne y Pierre. *Icononographie de saint augustin. Les Cycles du XVIII 1 (2e partie) et du XVIII siécle*. París: Institu D`études Augustiniennes, 1991, pág. 26.

27. POSIDIO. *Vida de San Agustín…* Op. cit., pág. 5.

28. VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada…* Op. cit., pág. 531.

29. COURCELLE, Jeanne y Pierre. *Icononographie de saint augustin…* Op. cit., pág. 26.

30. VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada…* Op. cit., pág. 541.

31. AGUSTÍN, San. *Las Confesiones…* Op. cit., pág. 209.

32. COURCELLE, Jeanne y Pierre. *Icononographie de saint augustin…* Op. cit.

33. POSIDIO. *Vida de San Agustín…* Op. cit., pág. 13.

34. VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada…* Op. cit., pág. 542.

35. COURCELLE, Jeanne y Pierre. *Icononographie de saint augustin…* Op. cit.

36. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "El rococó germánico y la vida de San Agustín… Op. cit., pág. 19.

37. AGUSTÍN, San. *Las Confesiones…* Op. cit., págs. 84 a 120.

38. PAPINI, Giovanni. *San Agustín.* Buenos Aires: Ediciones Argentinas Cóndor, s/f, pág. 214.

39. MARÍAS, Fernando. *El Greco. Historia de un pintor extravagante.* San Sebastián: Nerea, 2013, pág. 172.

40. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "El rococó germánico y la vida de San Agustín… Op. cit., págs. 19- 30.

41. CAVAZZANA, Juan E. "San Agustín, la vida, la obra y su influencia". *Revista de la Universidad Católica del Perú* (Lima), 13 (1938), pág. 158.

42. RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 1987, pág. 181.

43. PRAMPLINI, Giácomo. *La mitología en la vida de los pueblos.* Traducción de Luis Monreal Tejada. Barcelona: Montaner y Simona S. A., 1979, pág. 37.

44. OVIDIO. *Metamorfosis.* Edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 1997, pág. 227.

45. PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología* Madrid: Alianza Editorial, 1980, pág. 169.

Volver al sumario

Entre Cuzco, Sevilla y Santiago de Chile. La vida de san Francisco de Asís bajo la mirada de Basilio de Santa Cruz

YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ Y FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ
Departamento de Arte y Ciencias del Territorio. Universidad de Extremadura
yolandafm@unex.es, jpizarro@unex.es

1. EL OBISPO MOLLINEDO Y SU DOCTRINA VISUAL

Aunque sobre la labor del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Bortedo, Burgos, 1640- Cuzco, 1699) se ha escrito, tanto en obras generalistas como en aquellas que se han ocupado del tema que aquí nos compete, creemos que, como ocurre con otros obispos de Iberoamérica en tiempos de los virreinatos, la figura del obispo de Cuzco está a la espera de que se analice en conjunto su labor religiosa, social y cultural, para poder disponer de una visión completa de la personalidad y el papel de aquél en la construcción de la cultura iberoamericana.

Prescindiendo de los aspectos biográficos, pues estos pueden consultarse en diversas publicaciones, nos interesa en este momento destacar aquellos que pueden ayudarnos a entender la cultura artística cuzqueña durante su episcopado, para centrarnos finalmente en la manera en que pudo influir en la producción del pintor Basilio de Santa Cruz y en las influencias que concurren en su obra.

Convencido de la importancia de reforzar el clero secular frente a un clero regular que estaba en un proceso de secularización que se advierte en las doctrinas a lo largo del siglo XVII, sus visitas a estas fueron más allá de los pastoral y jurisdiccional, al convertirse en instrumentos y motivo para la renovación de las iglesias desde el punto de vista artístico. La relación de dichas visitas es una de las principales fuentes de información del arte peruano en tiempos virreinales[1]. Como bien se ha señalado por los que más recientemente se han ocupado de la figura del obispo Mollinedo, la imagen de éste ha sido más analizada por la bibliografía especializada como promotor de las artes y las letras[2]. Sin embargo, su labor como promotor de las artes no es meramente mecenal y hedonista, pues la misma está estrechamente ligada a su papel pastoral. De ahí la importancia de su figura y su personalidad para comprender diferentes aspectos de la cultura religiosa cuzqueña del último tercio del siglo XVII y de fechas posteriores, pues su influencia se proyectará más allá de su tiempo.

Recordemos su formación como doctor en Teología en la Universidad de Alcalá de Henares, su labor pastoral en diferentes parroquias en Talavera la Reina (Toledo), Alarcón (Cuenca) y Madrid (Parroquia de Nra. Sra. de la Almudena) o visitador del obispado de Toledo. Propuesto para los obispados de Cuba y Puerto Rico, los rechazó a la espera de uno de mayor importancia, lo que se producirá en 1670, cuando el papa Clemente X, previa presentación de la reina Mariana de Austria, expide las bulas por las que le nombra obispo de Cuzco[3]. En este orden de cosas, sería necesario valorar la influencia que en este nombramiento podría haber tenido el cardenal Nithard, confesor y consejero de la reina, especialmente cuando fue nombrado embajador extraordinario en Roma a partir de 1669, un año antes de que se firmen las bulas en favor de Mollinedo como obispo de Cuzco[4].

Como es sabido, las visitas a las doctrinas llevadas a cabo por Mollinedo entre 1673 y 1699, disponían de una evidente dimensión política, toda vez que el despoblamiento de algunas a raíz de la huida de la población indígena suponían un obstáculo para la evangelización y la conservación de las iglesias. La falta de recursos implicaba un grave problema para dotar de los elementos de culto necesarios a las iglesias doctrinarias, lo que, para el obispo Mollinedo, no era un problema artístico sino fundamentalmente religioso-cultural, pues, entre otras cuestiones que afectaban al mismo proceso evangelizador, podía producir el desarrollo de las prácticas idólatras, aspecto este que también se trataba de conjurar con las visitas episcopales[5].

La llamada "era Mollinedo" resultó crucial para la configuración de la cultura artística cuzqueña y para la concreción de sus funciones simbólicas e ideológicas. Como bien señalara Luis Eduardo Wuffarden, la actividad de Mollinedo en el terreno artístico fue más allá que la de mecenas o protector, pues nadie como el obispo madrileño fue capaz de advertir las posibilidades que el arte, y especialmente la pintura, podían tener como aliados de su voluntad pastoral, política y evangelizadora[6]. Es posible que esta convicción le acompañase desde sus estudios de Teología en Alcalá, por cuyas aulas habrían también de pasar los que después serían obispos en las tierras del Nuevo Mundo, destacando por su labor tanto pastoral como cultural, como es el caso de Juan de Palafox o de Melchor de Liñán y Cisneros[7]. Quienes se han ocupado de la personalidad de Mollinedo han llamado la atención sobre la "modernidad" de sus planteamientos retóricos y persuasivos, lo que se ahormaría en Toledo y en su labor como visitador en el arzobispado de Toledo, donde el arte y el espíritu contrarreformista confluyeron en la obra de arzobispos como Baltasar de Moscoso y Sandoval, cuya actividad en favor de la cultura tanto en Jaén, durante cuyo mandato se harían importantes obras en la catedral, como en Toledo debió, sin duda, inspirar a Mollinedo[8].

Con el fin de acercar nuestro objetivo hacia la pintura y el objeto de este texto, resulta trascendental valorar el papel que la pintura tiene en la España de Mollinedo y el que confiere éste a aquélla como elemento eficaz para definir una estrategia pastoral. Sobre el primer aspecto, es preciso tener en cuenta la importancia del coleccionismo en la España del siglo XVII y en especial en los círculos de poder, lo que no tardaría en trasladarse al Nuevo Mundo de la mano de aquellos que conocieron ese fenómeno antes de embarcarse para desempeñar su labor política o eclesiástica en las tierras de los virreinatos, como es el caso de Mollinedo, cuyo paso previo por la parroquia madrileña de la Almudena sería definitivo para darse cuenta de la importancia de disponer de una colección artística, del destacado papel de la pintura como medio de expresión de conceptos y de la relevancia de los fastos y ceremonias como fenómeno propagandístico[9].

Debemos encuadrar en este contexto la configuración de la colección artística del obispo Mollinedo, de la que podemos hacer una idea de la selección que lleva a cabo para que le acompañe a Lima. Sobre el contenido de la colección pictórica de Mollinedo no hay más testimonio que el inventario de lo que traslada consigo a Perú que, aunque escaso para conocer el alcance de dicha colección, si permite, en cambio, calibrar el refinamiento artístico de la misma. En dicha selección pesarían tres razones: sentirse acompañado por una colección de arte que le prestigiase, rodearse de las obras de mayor valor para su propietario y hacer de las obras de la misma una herramienta pastoral. Obras de El Greco, de Sebastián de Herrera Barnuevo, Eugenio Cajés, Carreño de Miranda, etc. formaban parte de la colección pictórica que llega a Lima en 16 cajones, pero también deberían haber llegado obras de otros artistas como Pedro de Orrente, Luis Tristán o Zurbarán, habida cuenta de las obras, copias e influencias de estos artistas tanto en Cuzco como en otras localidades del virreinato, lo que, además de otras circunstancias, debemos también considerar las que tienen que ver con Mollinedo y su colección artística. Por lo que a Zurbarán se refiere, por ir centrando el tema de este trabajo en lo más meridional, es evidente que si llegaron con Mollinedo no lo sería en primera instancia, pues en el convento franciscano de Lima ya existía un Apostolado (1637-38) del pintor extremeño de la escuela sevillana. Por otra parte, en el doctrina de Santa Rosa, Mollinedo da constancia en su visita de 1687 de la existencia de "doce lienços pequeños de una marcha de ángeles" que bien podían ser de inspiración zurbaranesca y que, pese a la metamorfosis que experimentan los modelos originales entre los pintores cuzqueños, no encontrará la censura de Mollinedo, antes bien la propiciará, lo que no ocurrió con otras iconografías, como es el caso del "Niño Inca", cuya prohibición

por parte de Mollinedo estaba dentro de su política de erradicación de las prácticas idólatras[10]. No obstante, Mollinedo hace caso omiso de las recomendaciones de Moscoso Sandoval y de Reina Maldonado con respecto a la forma de vestir las imágenes[11], pues su uso era del gusto de la población indígena, prohibiendo en cambio aquellos elementos que, como en el caso del Niño Inca y las "mascapaychas" que solían disponer sobre sus cabezas, podían inducir a la idolatría[12].

Es necesario recordar a los intereses de este trabajo, que una de las primeras actividades que lleva a cabo el nuevo obispo al llegar a la capital de su obispado, fue participar en los actos con motivo de la consagración del nuevo templo del convento de los franciscanos el día 22 de enero de 1673, pocos días después de su llegada a Lima, el 9 de diciembre de 1672. Tras la ceremonia de consagración, y en compañía del virrey, recorrería el claustro principal del convento, donde colgaban los 39 lienzos dedicados a la vida del santo fundador, contratados en 1670 por los pintores limeños Diego Aguilera, Francisco Escobar y Pedro Fernández Noriega[13]. En la obra que el franciscano Miguel Suárez de Figueroa escribe en 1675 con motivo de la consagración del nuevo templo, se hace una relación pormenorizada de las invenciones y recreaciones que se llevaron a cabo con motivo de la reparación y consagración del templo para las que el superior de la orden, fray Luis Cervela no reparó en gastos, lo que, sin duda, debió causar notable impresión al nuevo obispo[14], al tiempo que el ornato del edificio le permitió comprobar con sus propios ojos la idea de la importancia de la riqueza ornamental y visual tenía para la población indígena, lo que ya traería interiorizado antes de llegar a Perú a raíz de la lectura de textos como *Norte claro del perfecto prelado en su pastoral gobierno,* publicado en Madrid en 1653 por el clérigo limeño Pedro de Reina Maldonado, como se ha señalo agudamente por Wuffarden[15].

Asistir a la consagración del nuevo templo limeño tendría además otro efecto que nos interesa destacar, como es el acercamiento a la orden franciscana y al contrario de lo que le ocurrió con otras órdenes religiosas. Esta buena relación entre la orden y el obispo se alimentaría por aquella con diferentes estrategias, pero especialmente con la de otorgar a éste un singular protagonismo en las celebraciones de aquélla. La búsqueda de esta complicidad entre obispo y orden se produce desde el mismo momento en el que se sabe de su nombramiento como obispo en 1670, pues en el último lienzo de la serie pintada por Basilio de Santa Cruz para el convento de Cuzco en 1670, aquel que correspondía al entierro de San Francisco, Mollinedo aparece presidiendo los actos del mismo, como ocurrirá en otras series franciscanas posteriores, como es el caso de la serie que nos ocupa en este trabajo[16].

A la llegada de Mollinedo a Cuzco son varios los artistas que destacaban, sin embargo uno sobresalía a los ojos del obispo. Además de los valores artísticos de Basilio de Santa Cruz, un factor resultada de interés para la política visual de Mollinedo. Nos referimos al hecho de que Basilio de Santa Cruz Pumacallao fuera identificado como "indio ladino en la lengua española". Como es sabido, el término "ladino" derivaba del vocablo "latino" y era frecuente su uso en América Central para hacer referencia a la población mestiza, y su uso está relacionado con esa variedad dialectal del castellano hablada por los sefardíes en el siglo xv, pues a los españoles la forma de pronunciación del castellano por los indios les recordaba al acento judeoespañol. Pero el término "indio ladino" tenía otras componentes sociales y de casta, pues con el mismo se identificaba a esa parte de la sociedad colonial que no pertenecía a la población criolla llegada de la península ni a la sociedad indígena. En definitiva, en la estrategia plástica de Mollinedo, pintores como Basilio de Santa Cruz se presentaban como los idóneos para llevar a cabo un programa formal y simbólico que debía satisfacer tantos a españoles como a indios. En palabras de Mollinedo "de los indios que vulgarmente se llaman ladinos y son los que desde su niñez se han criado en casa de los españoles, los demás son muy tardos en aprenderla y la pronuncian con dificultad y no llegan a entender el propio y substancial sentido de ella"[17]. El paso de Mollinedo por Toledo en calidad de párroco en la archidiócesis, se nos antoja de interés para valorar la convicción de la posibilidad de la convivencia entre culturas diferentes, como ocurría en el Toledo del siglo XVII entre cristianos, safardíes y moriscos bajo el manto de una única religión[18]. En este punto, creemos importante hacer constar el valor que Mollinedo confería a las creaciones culturales, vinieran de donde vinieran, y así, por ejemplo, no oculta su aprecio por los tejidos de procedencia morisca, como es el caso del "almaizal" o el tafetán de origen granadino, con el cual hizo adornar diferentes templos doctrineros[19].

1. Basilio de Santa Cruz. La Virgen de Belén con el obispo Mollinedo. Óleo sobre lienzo. 1698. Catedral de Cuzco. Cuzco. Perú.

2. La presencia andaluza en Cuzco y en el taller de Basilio de Santa Cruz

Desde mediados del siglo XVII la pintura virreinal experimenta múltiples influjos y evoluciona de acuerdo a la apertura de nuevos horizontes éticos y sociales. En Cuzco surgirá el centro de producción pictórica más importante y original del barroco americano, con características diferentes debido, en parte, a los cuadros llegados en el transcurso del siglo con especial influencia de los grandes artistas del barroco español: la escuela sevillana de Zurbarán, Murillo o Valdés Leal, y la escuela madrileña con obras de Román, Cavarozzi, Caxés, Coello, Herrera o Barnuevo, entre otros[20]. A esto se suma la impronta del grabado flamenco, especialmente de la escuela de Amberes, que servirá a los pintores virreinales como fuente de inspiración[21]. También se hace palpable la contribución de pintores indios y mestizos, que interpretarán de forma diferente los temas que llegan de Europa, introduciendo numerosos motivos y elementos vernáculos, actualizando las figuras religiosas, incorporando plantas, árboles y frutos americanos, tipos raciales nativos y mestizos, transformando la moda de la época o incorporando escenarios inspirados en el ámbito local.

Además de estas influencias, en Cuzco también había un gremio de artistas españoles que conocemos gracias a un documento de 1688, publicado por Mesa y Gisbert[22], sobre una petición al Corregidor de la Ciudad para hacer el arco del Corpus. Lo interesante es que cita los nombres de pintores como Juan Espinoza de los Monteros, Marcos de Rivera, Lorenzo Sánchez de Medina, Manuel José Gamarra, Lázaro de la Borda, Andrés Fernández de Azaña, Gerónimo Málaga y Marcos Ponce de León.

De todos los citados, los que más nos interesan son los relacionados con la escuela sevillana y aquellos que tuvieron algún contacto con la serie de pinturas que analizamos o con el taller de Basilio de Santa Cruz, entre los que destaca Juan Espinoza de los Monteros. Activo en Cuzco entre 1638 y 1669, sienta las bases del estilo barroco de Zurbarán usando como modelos estampas flamencas.

Mucho más destacado es el pintor Marcos de Rivera, que trabaja en Cuzco durante el último tercio del siglo XVII y es considerado uno de los responsables de introducir el zurbaranismo en la ciudad. Debió conocer de cerca la obra de Zurbarán, como pone de relieve una copia atribuida de un crucificado y se deduce de su estilo, caracterizado por el

claroscurismo, así como por el tratamiento que da a los paños de Cristo o de los monjes, lo que deriva directamente del maestro extremeño y podemos advertir en obras como "San Juan Apóstol" de la Iglesia de San Pedro, la "Piedad" del Convento de Santa Catalina o "San Pedro Nolasco llevado al Coro por dos Ángeles" del Convento de la Merced de Cuzco. Además, trabaja en otra serie sobre la Vida de San Francisco que se hace en el Convento de Cuzco, similar a la que ahora estudiamos, firmando alrededor de diez cuadros, como "Milagro de San Francisco en las iglesias fuera de Asís", "Sermón del santo al aire libre" o "La cena de San Francisco", donde se utiliza una decoración denominada «estilo textil» habitual en las iglesias cuzqueñas entre 1630-1700[23].

Debemos citar también la influencia de los grandes pintores españoles de la época, como Bartolomé Esteban Murillo. Si bien se ha afirmado la existencia de numerosas obras en Perú, se han localizado relativamente pocas, pero la influencia de algunas de ellas es más que notable. Cabe destacar, por el tema que aquí nos ocupa, el cuadro "Niño Jesús dormido" del Convento de Santa Teresa del Cuzco[24]. Podemos citar varias versiones de Murillo localizadas en la Graves art Gallery de Sheffield, o en una colección privada en Worcester, entre otras[25]. La obra de San Francisco de Cuzco, aunque es una copia, muestra claramente la influencia de Murillo como ya señalaba Angulo. También puede haber cierta relación en el cuadro de la "Asunción" que se encuentra en el Museo del Hermitage de San Petersburgo, similar a la Inmaculada Concepción de la Iglesia de Ana (Cuzco), anónimo del siglo XVII, o la que se encuentra en la Catedral de Sevilla, que presenta cierta similitud con la Inmaculada de Basilio de Santa Cruz del Cuzco.

Pero sobre todo debemos destacar la presencia de Francisco de Zurbarán[26], uno de los pintores españoles de los que más obras se trasladaron a América (México, Argentina[27], Guatemala o Perú)[28]. Cabe destacar el apostolado que se conserva en el convento de San Francisco de Lima o el grupo de siete arcángeles de la Concepción de la misma ciudad. En 1647 concertó también un importante contrato con el monasterio de la Encarnación de la capital del Virreinato peruano, para ejecutar diez escenas de la Vida de la Virgen y veinticuatro Santas de cuerpo entero. En Cuzco, entre otros, se encuentra un "San Juan" en la Iglesia de la Almudena[29]. Otro dato interesante es de 1659, cuando Zurbarán ofrece veinte lienzos destinados a América en garantía de un préstamo. Entre ellos figuran dos representaciones de la Huida a Egipto, diferentes advocaciones marianas y una Piedad[30].

El caso de Zurbarán también es paradigmático para estudiar cómo determinados grabadores se repiten una y otra vez en su obra[31], confirmando por ello la presencia de las estampas de estos autores en su obrador[32]. En este sentido, conviene tener presente que sobre todo poseyó las estampas de Phillipp Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck, que relatan pasajes del Antiguo Testamento y los Hechos de los Apóstoles. Debió conocer también la serie de Pozos de Vredeman de Vries, grabadas por Galle[33]. Un ejemplo interesante del pintor de Fuente de Cantos, es el desarrollo de los fondos de la "Misa del Padre Cabañuelas", donde toma como modelo parte de una estampa de Phillipp Galle sobre composición de Heemsckerk[34]. Queremos destacar estos datos, pues será precisamente una serie de grabados de este autor la que refleje muchos rasgos similares a las pinturas que nos ocupan.

3. La serie de la vida de San Francisco

3.1. Origen

Cuando las órdenes religiosas encargan ciclos pictóricos, lo hacen con el convencimiento de que la imagen, con toda la fuerza del dibujo, la expresión y el color, vale más para enseñar, convencer y arrastrar a la imitación que las palabras[35]. Así, a raíz del Concilio de Trento se multiplicarán las imágenes de los santos fundadores en las iglesias, ciclos completos de la vida y milagros en toda clase de soportes, dirigidos fundamentalmente a la enseñanza y edificación de los seglares[36].

Los modestos talleres y obradores producirán tallas, lienzos, muebles y otros objetos, pero esta labor no será suficiente para abastecer las crecientes demandas de frailes, clérigos y particulares del Reino de Chile, que recurrirán primero a Europa y luego a los centros artísticos del virreinato peruano, que comenzaban a producir para la exportación. Las obras llegaban a Chile en barco desde el Callao o a lomos de una mula por las rutas interiores del Altiplano[37]. El aporte chileno en este momento era escaso, sobre todo en la ejecución de obras plásticas, y muchas llevaban el sello mestizo. El impulso del barroco lle-

vará a aumentar y enriquecer la liturgia con imágenes pintadas o esculpidas, y a partir 1654 llegarán a Chile de forma masiva desde Quito[38], Cuzco o Lima desde 1670[39], de donde llegan sobre todo retratos, y otras procedentes del Alto Perú[40].

En cuanto a la serie de pinturas que nos ocupa, hay diferentes hipótesis sobre su procedencia[41]. A pesar de la falta de documentos, la mayoría de los investigadores coinciden en que el obispo de Santiago, fray Diego de Huamanzaro, que había sido guardián del convento franciscano del Cuzco, encargó la serie al pintor Basilio de Santa Cruz[42], fue pintada en Cuzco y enviada después a Chile como era costumbre en esa época[43].

3.2. **Los autores**

Existe cierto concenso en asignar la autoría de la serie chilena a Basilio de Santa Cruz Pumacallo (activo entre 1661 y 1690) y sus discípulos, en especial Juan Zapaca Inga[44]. El razonamiento para ello se basa en la existencia de dos series sobre la "Vida de San Francisco" de esta misma escuela, una de treinta telas conservada en la Iglesia de San Francisco de Cuzco, y la que nos ocupa, de cincuenta y cuatro, y no parece que se trate de copias, sino de réplicas. También existe una serie sobre la vida de San Francisco en el convento de la orden en La Paz y una más en la iglesia de San Francisco de Umachiri que data de 1680-90, posiblemente encargada por Mollinedo, que Mesa atribuye a Pedro Nolasco[45].

Benavides ve la mano de cuatro pintores diferentes y Pereira cita cinco formas de pintar: la primera se caracteriza por la continua utilización de personajes alados; la segunda por la repetición constante de las cabezas tonsuradas para dar la sensación de multitud; una tercera factura, amiga de los planos verticales; la cuarta, hábil en desplegar escenas interiores miniaturistas, a la manera de un cuadro dentro de otro cuadro; y finalmente, una mano prolija en el tratamiento de las armaduras, trajes y cabalgaduras[46].

En cuanto a los nombres de los pintores, además de los ya citados, Benavides habla del pintor Pedro Lozano, atribuyéndole el cuadro "El Santo castiga la desobediencia". Afirma de él que en la composición tiene una notable unidad si se compara con otros cuadros, y da la impresión de haber estudiado a los clásicos italianos y españoles. Quizá se trate del mismo pintor que Bonet Correa cita como Pedro Lorenzo, y Mesa y Gisbert identifican como Pedro Nolasco[47]. Precisamente, parece que en Cuzco hay un Pedro Nolasco pintando junto a Gerónimo de Málaga en el Convento de la Merced en 1696, pudiendo tratarse del mismo pintor. También se le atribuyen de la serie chilena los lienzos dedicados a la "Aparición de la Virgen con los Santos Juanes a San Francisco", "San Francisco leproso", "Estas son espinas y no rosas", "San Francisco es pisado por Quitabal" y "Profecía de San Ángel". Por su parte, Santiago Sebastián cita un cuarto pintor, Miguel de la Purísima[48], aunque no hemos localizado ninguna información al respecto, y se habla de un quinto maestro más barroco, que realiza las obras "El carro de fuego" y el "Demonio martirizando al Santo".

3.3. **Fuentes**

Existen diferentes teorías sobre las posibles fuentes que sirvieron de inspiración a los pintores que realizan la serie que nos ocupa. Sin embargo, la más aceptada es aquella que considera que se basa en grabados europeos, estableciendo los paralelismos que desde los escritos de Bartolomé de Pisa en *Las Florecillas* en 1390, hasta la *Chronica Seraphica* (1682) de fray Damián Cornejo[49], encontraban los franciscanos entre la vida de Cristo y la del santo de Asís, siendo considerado como "alter Christus". Destaca también el paralelismo entre Cristo y San Francisco en la obra del español Pedro de Alva y Astorga *Naturae prodigium, gratiae portentum* publicada en Madrid en 1651, que presentó hasta cuatro mil analogías[50], como ya destacara Santiago Sebastián. Por otra parte, podemos subrayar el empleo del grabado como fuente de inspiración de las escenas de estos ciclos, destacando la influencia de Phillipp Galle (1587), Tomás de Leu (1602) y Jean de Leclere, así como de grabados que ilustraban los libros que narraban la vida de San Francisco y de su orden[51]. Entre todos, queremos destacar la influencia de Galle, colaborador de Cristóbal Plantino y artista que utilizó las composiciones de Maarten van Heesmsckerk y Vredemann de Vries siendo, por tanto, el responsable de la transmisión del estilo de estos artistas en los pintores sevillanos y principalmente en Francisco de Zurbarán,[52] como ya expresamos. También es notorio que los franciscanos encargaron a Phillipp Galle una serie de dieciocho estampas de la vida y milagros de San Francisco de Asís, publicada en Amberes en 1582, *Vita di San*

2. Philip Galle. Vita di San Francesco. 1587. Amberes.

Francesco, corregida en 1587, de la que más tarde se harán otras series grabadas basadas en aquélla. Los artistas cuzqueños se valieron de las estampas de Phillipp Galle para realizar el conjunto que nos ocupa, pero al ser sólo dieciocho, el resto se hicieron con pequeños episodios secundarios que acompañarán a los temas principales con gran imaginación.

3.4. **Descripción**

Se trata de la serie más completa en América sobre la vida de San Francisco de Asís[53], realizada para ornamentar los muros del claustro principal del Convento de San Francisco de Santiago de Chile[54]. No se sabe cuantos cuadros formaban parte de la serie original, si hubo ediciones posteriores, o si con el tiempo ha desaparecido alguna pintura. Se estima que los treinta y cinco primeros fueron entregados en 1668, pues el cuadro de la "Tentación", ostenta una guirnalda decorativa donde se lee: *Finis coronauit hoc opus Anno Dei 1668 mensis Dec 8 Die*, y que el resto fue concluido a fines de febrero de 1684, como vemos estampada con la firma de Juan Zapaca Inga en el cuadro de "Los Funerales".

Del conjunto de la serie podemos distinguir hasta seis etapas diferentes de la vida del santo: Anunciación, nacimiento y juventud de San Francisco (13), Hechos y milagros de la vida de San Francisco (13), Tentaciones y sacrificios de San Francisco (9), Estigmatización de San Francisco (3), Muerte de San Francisco (5) y Hechos de la Orden y de San Francisco (11).

Destaca de la primera parte de su vida, el lienzo "El Nacimiento de San Francisco" (figura 3), una obra que dispone de un evidente sentido narrativo con varias escenas. En primer término destaca un peregrino alado que toma en brazos al niño, que nos recuerda a un grabado de Galle (figura 2).

Otra de las obras más singulares por la escenografía representada es "La repartición del pan" (figura 4), donde San Francisco aparece como un niño ricamente ataviado junto a otros comensales frente a un suntuoso banquete en su casa paterna. Sin embargo, a pesar de esa ostentación, la mesa es simple y monacal, pintada con matices zurbaranescos, dentro de un ingenuo primitivismo que nos recuerda a sus bodegones, como en el cuadro de "San Hugo en el refectorio de los Cartujos" de 1655, que se en-

3. Taller de Basilio de Santa Cruz. Nacimiento de San Francisco. Óleo sobre lienzo. 1668-1684.
Convento de San Francisco. Santiago de Chile. Chile.

4. Taller de Basilio de Santa Cruz. La repartición del pan. Óleo sobre lienzo. 1668-1684.
Convento de San Francisco. Santiago de Chile. Chile.

5. Taller de Basilio de Santa Cruz. El milagro de las golondrinas. Óleo sobre lienzo. 1668-1684. Convento de San Francisco. Santiago de Chile. Chile.

cuentra en Museo de Bellas Artes Sevilla, o al "Bodegón con cacharros" de 1650 del Museo del Prado. Esta misma influencia podemos percibirla en otra obra más tardía de la serie, donde Santo Domingo aparece impartiendo su sermón, descando los colores propios de la naturaleza americana, donde abunda el rojo de la cochinilla, el azul de índigo y varios tonos vegetales (figura 5).

Uno de los principales temas de la pintura sevillana del segundo tércio del siglo XVII serán los *Ángeles* o *Arcángeles*, que tenían encomendadas labores de protección y amparo hacia los hombres en distintas circunstancias. Se pintaban generalmente a tamaño natural, de cuerpo entero, y al fondo una pequeña escena relacionada con el personaje principal[55]. Generalmente, fueron realizados por pintores de segundo orden, seguidores o discípulos de Zurbarán, y estas pautas también se repiten en los ángeles cuzqueños, respetando las actitudes de los modelos zurbaranescos como el "Ángel Turiferario" del Museo de Cádiz. Como indica Pacheco, los ángeles se representarán "con alas hermosísimas de varios colores imitadas del natural,… para entender su levantado ser, la agilidad i presteza de que están dotados,…"[56]. Aparecen vestidos con corazas, faldas y mangas de blondas llenas de encajes, similares a la serie de Zurbarán que se conserva en el Convento de la Concepción de Lima[57]. Los ricos brocados también aparecen en otra obra de la serie, el "Barquero moro"[58], que nos recuerda a modelos zurbaranesco de la obra "José" de Auckland Castle, en Durham. Otro ejemplo es el cuadro en el que "Armado en traje de general, aparece Cristo a Francisco en sueños mostrándole una sala de armas…", que nos recuerda a "San Miguel" de Zurbarán.

Cuando comienza la vocación religiosa de San Francisco, su padre le obliga a renunciar a sus bienes en presencia del obispo. A partir de este momento San Francisco aparecerá en la serie con el hábito de la orden, y unos rasgos físicos que ya Pacheco describía en el *Arte de la pintura*, "de estatura mediana, mas pequeño que grande, la cabeza redonda y proporcionada, el rostro un poco largo, la frente llana, los ojos negros y apacibles, y no grandes…."[59].

También es importante el desarrollo arquitectónico que se enmarca en deliciosos ámbitos urbanos lugareños o sugerentes paisajes montañosos, con bosques o cristalinos arroyos. Algunas de estas escenas se describen con gran detalle y nos hablan artistas que conocen los grabados flamencos, como en

"El milagro de las golondrinas" o "El milagro de las manzanas". Las perspectivas en otras escenas son un poco ingenuas, y nos hablan de autores diferentes, como en el cuadro "Solicita carnal una mora a N.P.S. Francisco, échase en las brasas…". Precisamente la escena del cuadro "San Buenaventura famoso cronista de la vida y milagros de N,P. S. Francisco…", nos evoca de nuevo a Zurbarán y el cuadro de "Fray Gonzalo de Illescas", que se encuentra en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe.

En esta misma línea queremos destacar otras escenas que se desarrollan en el espacio urbano, como el "Homenaje al hombre simple" en la plaza porticada de Cuzco. De similares características es el cuadro de "Los Funerales de San Francisco", donde predomina el estilo de esas telas religiosas, y lo apacible del ambiente armoniza con la plasticidad de las figuras. Se trata de una escena firmada por Juan Zapaca Inga y fechada en 1684, que bien podía mostrar la misma plaza cuzqueña y cuya composición se repite en el cuadro "Funerales de Santo Domingo", atribuido al mismo autor. La distribución de la luz es apropiada y las figuras de las dos monjas que se arrodillan ante el féretro del santo, interrumpen la monotonía de las líneas paralelas de la composición. No sabemos dónde se inspiró este pintor pero bien pudo hacerlo en los grabados de Bolswert, que sirvieron como modelo para los "Funerales de San Agustín" en el cuadro de Miguel de Santiago, o ya en el siglo XVIII para la "Muerte de San Agustín" de Basilio Pacheco, que en este caso muestra al fondo la catedral de Cuzco. Cierran el cortejo fúnebre, obispos, frailes y caballeros, entre los que se encuentra el Obispo Mollinedo, con sobrios y pintorescos trajes.

Queremos destacar que, aunque la firma de Basilio de Santa Cruz no aparece manifiesta en ninguna de las telas de Santiago, en la serie de Cuzco está estampada en el cuadro de "La muerte de San Francisco". Esta tela refleja una tendencia hispanista debida, seguramente, a los zurbaranes que comenzaban a inundar el mercado cuzqueño, mostrando la importancia de las políticas visuales del Obispo Mollinedo.

Notas

1. Entre otros trabajos, sería necesario destacar por su interés para nuestro estudio los siguientes: WUFFARDEN, Luis Eduardo y GUIBOVICH PÉREZ, Pedro. *Sociedad y gobierno episcopal: Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, (Cuzco, 1674-1694).* Lima: Institut français d'études andines, 2008. De gran interés es el capítulo de la obra citada titulado "Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino" (págs. 41-70), del que es autor Luis Eduardo Wuffarden. No obstante, es necesario reconocer el valor pionero de los trabajos de Horacio Villanueva Urteaga: VILLANUEVA ORTEGA, Horacio. *Apuntes para un estudio de la vida y obra de don Manuel de Mollinedo.* Cuzco: [s.n.], 1955. VILLANUEVA URTEAGA, Horacio. "Nuevos datos sobre la vida y la obra del obispo Mollinedo". *Revista del Instituto Americano de Arte* (Cuzco), Vol. IX, 9 (1959), págs. 27-64.

2. Tengamos en cuenta el hecho de que en 1692 funda en Cuzco la Real Universidad de San Antonio Abad, la actual Universidad Nacional de San Antonio Abad. en

virtud de la bula papal de Inocencio XII y la cédula de Carlos II.

3. La diócesis del Cuzco fue constituida en 1537 por el Papa Paulo III como sufragánea del arzobispado de Sevilla, abarcando desde el sur de la actual Colombia hasta Tierra del Fuego. Este amplio espacio se iría reduciendo en el siglo XVI de manera gradual, pues en 1541 se crea la Diócesis de Lima, que adquiere el carácter metropolitano en 1546, por lo que la Diócesis de Cuzco pasaría a ser sufragánea de Lima. Posteriormente se desmembraron los obispados de Asunción del Paraguay (1547) y La Plata (1552). No obstante, en el siglo XVII, la diócesis cuzqueña abarcaba un amplio territorio. La condición sufragánea de la diócesis cuzqueña con respecto a la sevillana, no dejaría de tener una proyección en lo cultual y artístico, lo que explica, por ejemplo, que en el templo de la Almudena de Cuzco y en el altar de la imagen de la advocación del templo se dispusieran los bustos de San Isidro y San Fernando, santos patronos de Madrid y Sevilla. *Vid*. VILLANUEVA URTEAGA, Horacio. *Nuevos datos…* Op. cit., pág. 23.

4. Recordemos que Juan Everardo Nithard fue nombrado cardenal por el papa Clemente X en 1672. No podemos tampoco olvidar la posible influencia que en el nombramiento tuviera también Pedro Fernández del Campo y Angulo, Marqués de Mejorada del Campo desde 1673, pariente de Mollinedo por línea materna y destacado mecenas de las artes, en cuyo testamento (1679) da buena cuenta de la importante colección artística que había atesorado (ESTELLA, Marcos. "El mecenazgo artístico de los Marqueses de la Mejorada en la iglesia y capilla de su villa. Su altar-baldaquino y sus esculturas de mármol, documentados". *Archivo Español de Arte* (Madrid), LXXII, 288 (1999), págs. 469-503, pág. 473).

5. WUFFARDEN, Luis Eduardo y GUIBOVICH PÉREZ, Pedro. *Sociedad y gobierno episcopal…* Op. cit., págs. 26 y 31.

6. WUFFARDEN, Luis Eduardo. "Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas…" Op. cit., pág. 41.

7. Obispo de Popayán desde 1669 y posteriormente arzobispo de la Plata (1671) y de Lima (1674).

8. El arzobispo Sandoval fue sobrino y protegido de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1552-1625), duque de Lerma y cabeza visible de una familia aficionada al coleccionismo artístico, y en especial, el pictórico (BROWN, Jonathan. *Triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII.* Madrid, 1995, pág. 111 y ss.). Es preciso valorar el hecho de que en las Constituciones Sinodales del obispo, publicadas en 1660 (Constituciones Sinodales del Eminentísimo y Reverendísimo Señor Don Baltasar de Moscoso y Sandoval… Toledo, 1660), dedica un título a las imágenes y las reliquias de los santos, indicando cosas como las siguientes: "Y mandamos á los dichos Visitadores, que en las Iglesias, y lugares píos que visitaren, vean y examinen bien las historias pintadas hasta aquí, y otras imágenes, y de las que hallares apócrifas, y mal, o indecentemente pintadas, den cuenta al Consejo para que provea en ello lo que convenga"(pág. 21). Por otra parte, y con respecto a las procesiones, indica lo siguiente: "Otrosi ordenamos, y mandamos que las imágenes de vulto, assi las que estuvieren en los Altares, como otras que ay para sacar en Procesiones, las hagan aderezar los dichos Vicarios, y Visitadores de propias vestiduras para aquel efecto hechas decentemente, y no con vestiduras agenas. Y de las que se huvieren dado, y dieren de aquí adelante para las dichas imágenes (aviéndose servido dellas mujeres) se podrá usar para vestir dichas Imágenes, no resultando indecencia, y el tocado, y adorno de las Imágenes de nuestra Señora, ò de Santas, ò Santos sea muy honesto, sin lechuguillas, rizos, guardainfantes, ni cabellos de fuera, y quando la Iglesia, ò Cofradía no tuvieran dichas Imágenes todas de vulto, esculpidas de tal manera, que no tengan necesidad dellas,…."(pág. 22). El texto de las Constituciones Sinodales se hacía eco de las recomendaciones que, en este mismo sentido había realizado el clérigo limeño Pedro de Reina Maldonado unos años antes, repitiendo frases exactas de la obra, *Norte claro del perfecto prelado en su pastoral gobierno*, publicado en Madrid en 1653 y conocida por Mollideno.

9. WUFFARDEN, Luis Eduardo. "Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas…" Op. cit., pág. 44.

10. *Ibídem*, pág. 61 y s.

11. En interesante comprobar hasta qué punto la obra de Reina Maldonado influyó en la de Mosoco y Sandoval, pues en lo referente al uso de vestir ricamente las imágenes sagradas, Mosoco y Sandoval recomienda que para las imágenes que debían salir en procesión: "Otrosi ordenamos, y mandamos que las imágenes de vulto, assi las que estuvieren en los Altares, como otras que ay para sacar en Procesiones, las hagan aderezar los dichos Vicarios, y Visitadores de propias vestiduras para aquel efecto hechas decentemente, y no con vestiduras agenas… y quando la Iglesia, ò Cofradía no tuvieran dichas Imágenes todas de vulto, esculpidas de tal manera, que no tengan necesidad dellas,…" (pág. 22). Con estas palabras se había expresado Reina Maldonado al respecto: "Este cuidado se ha de continuar en que las imágenes de bulto, así las que estuvieren en los altares como otras que hay que sacar en procesiones estén vestidas y se vistan con propias vestiduras para aquel efecto, hechas decentemente, y no con vestiduras ajenas; y para quitar incovenientes, por lo que resulta de indecencias, especialmente entre los indios, donde cómodamente se pueda, dará orden que se hagan las dichas imágenes todas de bulto, pintadas de manera que no tengan necesidad de vestiduras" (II, pág. 216).

12. Así, en la visita que cursa a la doctrina de Caycay en 1687 indica lo siguiente: "Que se quite la mascapaycha al Niño Jesús que está en la iglesia y se le pongan o rayos o corona imperial". Y en la visita a la doctrina de Andaguailillas, además de recomendar que se pinten "lienços grandes para todo el cuerpo de la iglesia y que sean de la vida de Nuestro Padre San Pedro, patrón de esta doctrina", se señala que "al Niño Jesús que está en un altar de la Yglesia se le quite la mascapaycha y se le pongan o rayos o corona imperial" (WUFFARDEN, Luis Eduardo. "Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas…Op.cit., págs. 146 y 150).

13. RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, Alfonso. "Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica". En: María Cruz de CARLOS VARONA, María Cruz de; CIVIL, Pierre; PEREDA ESPESO, Felipe y VINCENT-CASSY, Cécile (Coords.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios.* Madrid: Casa de Velázquez, 2008, págs. 3-22, pág. 8.

14. "Plantó un Jardín en el Claustro: hizo traer a grande costa de Chile, y otras partes bronze para cinco pilas, y campanas de gran peso, y cantidad: el alabastro hallado únicamente en los Pacaxes para Cruzes del Cementerio, y gradas de la Iglesia". Seguidamente, Suárez de Figueroa se hace una encendida alabanza de los lienzos del claustro con las siguientes palabras: "Acabó el imposible de pintar la vida de N.P.S. Francisco, hazaña intentada siempre de los pasados, y en más de un siglo conseguida nunca. Ahora por tal desvele, puesta en el Claustro, y acabada con perfección con averse executado toda en el Perú, no cede inferior a la curiosidad estudiosa de los Paises de Flandes, a los curiosos estudios de Roma, ni a los cuidados excelentes de Florencia" (SUÁREZ de FIGUEROA, Fr. Miguel. *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apóstoles de el Perú en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado y engrandecido de la providencia Divina*…. Lima, 1675, pág. 7 y ss.). La importancia de la obra de Suárez de Figueroa desde el punto de vista arquitectónico ha sido analizada a partir de la presencia de dicha obra en bibliotecas de un lado y otro del Atlántico, proyectándose, por ejemplo, en la arquitectura gallega del siglo XVIII (REGA CASTRO, Iván. "Otro que trata del Templo de San Francisco de los Doce Apóstoles'. Lecturas y lectores de un libro entre Santiago y la América Hispana". En: MONTERROSO MONTERO, Juan M. (Coord.) *Santiago, ciudad de encuentros y presencias*. Santiago de Compostela: Opus Monasticorum VI, Consorcio de Santiago, 2012, págs. 283-303, pág. 289 y ss.)

15. WUFFARDEN, Luis Eduardo. "Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas…Op. cit., pág. 54 y ss. Textos como "….y muy bien es porque este exterior y visible se agrade a Dios, se exercite y mueva la devoción de los fieles, de lo qual tienen más necesidad los imperfectos y flacos como los indios, que se conmueven más con las apariencias del culto, que con obligaciones de cristianos,..." serían llevados a la práctica por Mollinedo en su política mecenal con absoluta fidelidad y éxito, lo que, de alguna manera, vino determinado por la sabia elección del artista que podía ser responsable en buena medida de este principio, como fue Basilio de Santa Cruz.

16. *Ibídem*, pág. 46.

17. Así se expresaba Mollinedo en carta de 17 de enero de 1699. VILLANUEVA URTEAGA, Horacio. *Nuevos datos sobre la vida…* Op. cit., pág. 30. VIAN HERRERO, Ana. *El indio dividido. Fracturas de conciencia en el Perú colonial.* Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009, pág. 249.

18. Recordemos que Toledo habría sido el lugar de refugio de los moriscos expulsados de Granada desde 1570.

19. Así, por ejemplo, en el templo de Aporoma se colocaron "colgaduras de tafetán de Granada del altar mayor al coro" (VILLANUEVA URTEAGA, Horacio. *Nuevos datos…* Op. cit., pág. 11). En la iglesia de Oropesa se menciona "…; un frontal de damasco verde, con sevillaneta de oro; quatro almaysales, uno de tafetán blanco con punta de oro, otro de ormesí carmesí, otro con punta de plata, otro de tafetán morado con punta de plata, otro de ormesí negro con punta negra; dos cíngulos, uno de texido de seda y otro de hilo; una colgadura de tafetán, listado de carmesí y amarillo de Granada, que coge toda la capilla mayor por ambos lados, en que ay ciento y sesenta baras" (WUFFARDEN, Luis Eduardo y GUIBOVICH PÉREZ, Pedro. *Sociedad y gobierno episcopal…* Op. cit., pág. 148). En este punto, no podemos por menos que evocar uno de los lienzos de la serie que nos ocupa y que relata el momento en el que un moro piadoso ayuda a San Francisco a cruzar el río que barquero se había negado a hacerle cruzar durante sus viajes por tierras sarracenas, pues la selección de este tema podría señalar en la dirección que apuntamos sobre la personalidad tolerante de Mollinedo.

20. MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982, Tomo I, pág. 116.

21. *Ibídem*, pág. 99

22. *Ibíd.,* pág. 137.

23. PAZ SOLDÁN, Mariano Felipe. "El barroco en la pintura mural andina peruana". En: CAMPOS, Norma (Coord.). *Barroco y fuentes de la diversidad cultural.* Memoria del II Encuentro Internacional. Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pág. 144.

24. ANGULO IÑIGUEZ, Diego. "Un Jesús Niño dormido y una Virgen de Murillo". *Archivo español de arte* (Madrid)*,* 143 (1963), págs. 189-196.

25. PÉREZ LÓPEZ, Nerea V. "Murillo y los orígenes de la iconografía". *Boletín de Arte* (Málaga), 36 (2015), págs. 145-154. VALDIVIESO, Enrique. *Murillo, catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso, 2010, pág. 456, lám. 280.

26. MESA, José de y GISBERT, Teresa. "Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú". *AIAAIE*, (Buenos Aires), 10 (1957), pág. 8.

27. CATURLA, María Luisa. "Zurbarán exporta a Buenos Aires". *AIAAIE*, (Buenos Aires), 4 (1951), pág. 39.

28. Los documentos dados a conocer hasta la fecha permiten colegir que el maestro hizo al menos siete envíos importantes al Nuevo Mundo. Cuatro dirigidos a Lima, uno a Buenos Aires y dos indeterminados. Desde 1638 realizó esfuerzos para cobrar deudas en la Ciudad de los Reyes (Lima).

29. La mayoría de los contratos están reseñados en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: [s.n.], 1932, pág. 224.

30. KINKEAD, Duncan T. "Artistic trade between Seville and the New World in the midseventeenth century". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* (México), 25 (1983), pág. 80. KINKEAD, Duncan T. *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699.* Documentos. Bloodmington: [s.n.] 2009, 2ª ed. revisada.

31. Actualmente esta obra se encuentra en Estados Unidos, pero estaba en Perú en el siglo XVIII, ya que conocemos una copia literal hecha por el pintor peruano Joaquín Urreta, firmada y fechada en 1767, que se conserva en el convento de los Descalzos de Lima. DELENDA, Odile. "Zurbarán en la hora actual". En: LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe y SEGOVIA SOPO, Rogelio (Coords.). *XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos, 1598-1664. 350 Aniversario de su muerte*. Fuente de Cantos: Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2014, pág. 30.

32. DELENDA, Odile. *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. Catálogo razonado y crítico*. Vol. I, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009. DELENDA, Odile. Zurbarán. *Los conjuntos y el obrador*. Vol. II. Madrid: Función Arte Hispánico, 2010.

33. NAVARRETE PRIETO, Benito. *La Pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Universidad Complutense, pág. 4.

34. NAVARRETE PRIETO, Benito. "Otras fuentes grabadas utilizadas por Zurbarán". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 268 (1994), pág. 374. NAVARRETE PRIETO, Benito. "Algo Más sobre Zurbarán". *Goya* (Madrid), 251 (1996), pág. 287.

35. RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, Alfonso. "Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica". En: CARLOS VARONA, María Cruz de; CIVIL, Pierre; PEREDA, Felipe y VINCENT-CASS, Cécile (Coords.). *La imagen religiosa en la monarquía: usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, pág. 4.

36. GIL TOVAR, Francisco. "Las artes plásticas durante el período colonial". En: *Planeta, Colombia Indígena, Conquista y Colonia*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1989, pág. 239.

37. CRUZ, Isabel. *Arte y Fe en Chile Virreinal*. Santiago de Chile: Instituto Cultural de Las Condes, 1987, pág. 4.

38. ROA URZUA, Luis. *El Arte en la época colonial de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1929, pág. 68.

39. ROJAS, Alicia. *Historia de la pintura en Chile*. Santiago de Chile: Libro Audio Visión, Vol. I, 1981.

40. S. SORIA, Martín. "Pintura en el Cuzco y el Alto Perú 1550-1700. Rectificaciones y Fuentes". *AIAAIE*, (Buenos Aires), 12 (1959), pág. 34.

41. PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del arte en el reino de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1965, pág. 84.

42. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. "El ciclo iconográfico de Santiago de Chile". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* (Santiago de Chile), 51 (1984), págs. 311-352.

43. PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del arte en el reino*… Op. cit., pág. 65.

44. Pero también la serie sobre la "Vida de Santo Domingo" hoy dispersa en colecciones particulares, que decoraba los claustros del Convento de Santo Domingo de Santiago.

45. MESA, José de y GISBERT, Teresa, *Historia de la Pintura Cuzqueña,* Fundación Augusto N. Wiese, Tomo I. Lima, 1982, pág. 116.

46. PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del arte en el reino*… Op. cit., pág. 85.

47. BENAVIDES, Alfredo. "Las Pinturas Coloniales del Templo de San Francisco". *Boletín de la Academia de Historia* (Santiago de Chile), 49 (1952), págs. 00-00. BONET CORREA, Antonio. *Monasterios Iberoamericanos*. Madrid: Ediciones Viso, 2001, págs. 304-311. MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*... Op. cit., pág. 168.

48. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *El ciclo iconográfico de Santiago de Chile*… Op. cit., pág. 312.

49. CORNEJO, Damián (OFM). *Chronica seraphica: Vida del glorioso patriarca San Francisco, y de sus primeros discípulos*, por Juan Garcia Infançon, 1682.

50. ÁRIAS ANGLÉS, Enrique. *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid: CSIC Press, 1990, pág. 38.

51. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *El ciclo iconográfico de Santiago de Chile*… Op. cit., pág. 312.

52. NAVARRETE PRIETO, Benito. *La Pintura andaluza del siglo XVII*… Op. cit., pág. 4.

53. VV.AA. *Album de las pinturas que representan el nacimiento, vida, milagros, santidad y último trance de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, ejecutadas hace tres siglos para la Orden Francisco de Santiago de Chile y en cuyo Convento se hallan*. Santiago de Chile: Museo Colonial de San Francisco, Teléfonica de España, 1990.

54. OVALLE, Alonso de. *Histórica Relación del Reyno de Chile y de las missiones, y ministerios que exercita en el la Compañía de Iesus*. Roma: Francisco Cavallo, 1646.

55. VALDIVIESO, Enrique. *Pintura Barroca Sevillana*. Sevilla: Guadalquivir ediciones, 2003, pág 47.

56. PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas…* Sevilla: Simón Faxardo, impresor de libros a la cerrajería, lib. 3º, 1649, págs. 476-8.

57. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/przu/przu07h.htm. [Fecha de acceso: 24/03/2017].

58. FUENTES GONZÁLEZ, Alejandra. *Españoles e indígenas frente al Mestizaje*… Op. cit., pág.49.

59. PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas*… Op. cit., pág. 580.

Volver al sumario

La iconografía religiosa andaluza y su presencia en los espacios de las casas en Santafé de Bogotá, siglos XVI, XVII y XVIII

María del Pilar López Pérez
Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
mdlopezperezd@unal.edu.co

1. Introducción

Se han realizado muchos estudios sobre las imágenes religiosas de origen andaluz y su presencia en América, siempre en su relación con espacios de la iglesia o cuando han formado parte de eventos públicos como las procesiones en las fiestas religiosas. Prácticamente no tenemos estudios sobre espacios privados o domésticos y cómo estas imágenes interactuaron con los habitantes en estos lugares.

Ante esta situación y ante la dificultad que se presenta por la escasa información, opté por ir descubriendo en términos cuantitativos la presencia de imágenes religiosas de origen andaluz al interior de las casas privadas en la ciudad de Santafé de Bogotá, esto con el fin de tener un primer acercamiento al tema. No obstante, fue muy difícil no afectarse por la diversidad de aspectos relacionados y lo interesante que estos resultan al sumergirse en asuntos de vida cotidiana. Es por ello que tuve como referente algunos aspectos culturales, que sin ser la estructura del trabajo, contribuyeron en el proceso de investigación y que a continuación expongo[1].

El estudio de las imágenes que ocuparon los recintos domésticos es complejo de abordar pues con ello se plantea la exploración de espacios en donde conviven obras o temas relacionados tanto con el mundo profano como con el mundo religioso, dos aspectos que para la época daban todo sentido al habitar. Evidentemente los temas religiosos tuvieron un mayor desarrollo pero no por ello nos deja de sorprender la existencia de pinturas de retratos, incluyendo a los reyes de España, mitologías y pinturas de paisajes, todas reunidas en un mismo hogar. Y si vamos más allá de las expresiones de las bellas artes, las imágenes que forman parte de los objetos de uso nos introducen en campos complejos de representaciones simbólicas, costumbres cotidianas, caprichos y otros motivos. Esto permite plantear una reflexión que se orientará desde los estudios de la vida privada.

Las prácticas de vida al interior de las casas, en relación con los espacios —ya sea en los más íntimos y privados como en aquellos en donde se llevaba a cabo una mayor actividad social— nos hablan de las personas que los habitaron y su inserción en la sociedad urbana. De esta manera, la presencia de muchas imágenes religiosas en los hogares conformados por las familias que habitaron la ciudad de Santafé de Bogotá, propiciaban mantener y generar una mayor devoción, pues de alguna forma, la imagen artística y todo su contenido alimentaba el sentimiento religioso, pero también fueron referentes de identidad a través de las diversas formas de uso.

Encontré que en determinados casos las imágenes están relacionadas con las personas a través de su lugar de origen. Por ejemplo, algunas son del norte de España, otras son sevillanas, otras de Salamanca y otras de Granada. Como consecuencia es fácil reconocer que los conquistadores, los religiosos y las gentes del común que venían de la península Ibérica, trajeron uno que otro lienzo o pequeña escultura de devoción familiar y la instalaron en su nueva casa en Santafé de Bogotá; y si no la traían, la encargaban. En otros casos mandaron crear todo un repertorio iconográfico a través de la pintura mural,

heráldicas y temas emblemáticos, representados en las paredes de las habitaciones, destacando valores con los que se identificaba la familia. Estas imágenes se exponían no sólo para su propio uso sino también para parientes y visitantes como elementos de reconocimiento social.

Otro aspecto que se puede destacar es que durante el proceso de consolidación de La Contrarreforma, la experiencia religiosa se hizo vivencial con el fin de afectar fuertemente el espíritu de los devotos, de manera que la práctica visual se acompañaba de la palabra, de la música, de gestualidades y aromas. Fueron las imágenes relacionadas con el libro sagrado de la Biblia, principalmente aquellas que hacen referencia al Nuevo Testamento, las que describían y explicaban con sentido pedagógico la doctrina cristiana católica y las que a partir de 1600 tuvieron una gran presencia en las casas privadas. De igual manera, muchas se recrearon con apoyo de otros textos religiosos e imágenes que con habilidad artística interpretaron los profesionales por medio de la pintura, la escultura o la estampa, aludiendo a los textos sobre historias sagradas, el Calvario de Cristo, las diversas representaciones de la Virgen María y los santos y santas con sus particularidades y atributos. Las formas y colores, la composición y los gestos, además de otros códigos visuales, lograban conquistar la atención y mantener una permanente comunicación visual con las personas en sus casas de habitación.

Otro hecho que vale la pena resaltar en la sociedad santafereña es que la imagen es algo vivo y ocupa un lugar real en los diferentes recintos de habitación. Las personas usualmente hablaban con las imágenes dirigiéndole sus oraciones, pero también se les contaban las penas, se hacían los agradecimientos, se las vestía, se las sacaba en procesiones, se les hacían los reclamos, se les daba la mano, se abrazaban y besaban, se solicitaban como compañía para mitigar la soledad, y a veces era tan familiar la relación, que se les pedía su compañía en el entierro pues fueron ejemplos de vida para los creyentes y referentes de fortaleza y virtud.

Como ejemplo resalto que en la ciudad de Santafé de Bogotá, no existió una casa que no tuviera un crucifijo ya sea pintado, tallado o en estampa. Estos se realizaron en bulto para mesa o nicho, en su cajón para procesión, pequeñito para utilizarlo como joya devocional y para ubicarlo en la pared. Imagen que aludía a la muerte y a la resurrección pero también representaba la bendición de los hogares con la cual se tenía un permanente y cercano contacto. Igualmente importante es la presencia de la Virgen María en muchísimas de sus advocaciones. Los apóstoles, cuya cercanía con Jesucristo, la predicación y defensa que hacen de la Fe Católica, les valió un espacio en las casas. Y por último, las imágenes de los santos y santas que brindaban protección, amparo y consuelo ante las enfermedades y calamidades, hicieron parte de la vida de las familias.

Es así que algunas de las imágenes provenientes de Andalucía, que tienen un fuerte arraigo de veneración en su tierra de origen, llegaron como parte del proceso de conquista y evangelización a los nuevos territorios al igual que como testimonios de fe de muchos hombres. Algunas de ellas acompañaron a los conquistadores en la fundación de ciudades, ubicando la gran mayoría de ellas, en los espacios de la catedral y de las iglesias, en capillas de congregaciones y de particulares, y muchas menos en los oratorios y otros cuartos de los hogares de las casas.

Contamos con alguna información que me ha permitido entender cómo las imágenes se fueron introduciendo en el ámbito doméstico y qué presencia en términos cuantitativos y cualitativos tuvieron con relación a imágenes de otro origen no andaluz. Aunque sí es claro que algunas de las imágenes que no se pudieron traer se encargaron y fueron realizadas por pintores y escultores, que en cada localidad, trataron de hacer un trabajo lo más fiel al modelo original, conservando su valioso significado religioso. Estos indicios están en los testamentos, en la correspondencia de la época, en las obras pías, en historia civil, cabildos y en general, en aquellos documentos que dan noticia sobre la práctica religiosa local de una población no vinculada profesionalmente a la religión.

También hay que decir que la Iglesia buscó mantener un control, no sólo sobre las imágenes, sino también sobre su correcta factura y buena representación de los temas religiosos, ya que procuró que no se realizara "*nada falso, nada incierto, nada supersticioso y nada insólito*", manteniendo este control inclusive sobre las acciones y rituales cotidianos en los espacios domésticos, según recomendaciones promulgadas en diferentes Concilios, Sínodos y en libros especializados de la Iglesia.

Teniendo en cuenta las anteriores consideraciones, desde mediados del siglo XVI, no sólo en Santafé de Bogotá sino en todas las recién fundadas

ciudades del Nuevo Reino de Granada, las estampas, pinturas e imágenes de bulto se dispusieron en los cuartos de las casas ya fueran familias de pobres, comerciantes o aquellos que pertenecían a grupos de élite. Y si algo les unía es el hecho de compartir casi las mismas devociones. Devociones que no sólo se establecen por tradición familiar —puesto que existen otras dinámicas de la religiosidad en una población— ya que también existieron otras formas de apropiación e intercambio de imágenes. Es el caso de la conformación de pequeñas comunidades a través de asociaciones como las cofradías, más afectadas por las devociones propias de las órdenes religiosas.

Así las casas fueron receptáculos donde los hombres varones dejaron su impronta al fundar uno de estos edificios con imágenes visibles cargadas de atributos y valores que en la mayoría de los casos son escudos, emblemas, alegorías y temas de repertorio clásico. También las mujeres de la sociedad santafereña asumieron un activo papel en la vida de la casa, ya fuera desde su ámbito de reclusión en ella o realizando un trabajo práctico vinculado con la iglesia, colaborando con las fiestas religiosas, elaborando ornamentos o asistiendo a actos caritativos, entre otros. Ha sido a la mujer a la que se la ha responsabilizado del buen decoro de los espacios privados del hogar ya que su papel en el desempeño de la vida espiritual de la familia fue apoyado por la Iglesia, institución que reglamentó y controló de cerca las prácticas tradicionales de la vida cotidiana. De hecho sabemos que a partir de la Contrarreforma surgieron muchas congregaciones y fundaciones religiosas femeninas, repercutiendo esto en los ámbitos domésticos favoreciendo el acompañamiento en la vida de las familias acorde con los acontecimientos que se llevaban a cabo en las iglesias, en los conventos y en general en la ciudad. Las mujeres fueron la base fundamental para el desarrollo de su propio hogar, las que transmitieron a sus hijos los buenos principios establecidos por la sociedad y las que conservaron la memoria de sus antepasados familiares al valorar y enseñar, entre lecturas y labores, la finalidad y el sentido que tenían las imágenes.

En este proceso de reflexión y al centrarme sólo en los espacios privados de las casas de habitación de la ciudad de Santafé de Bogotá, en cada uno de los cuartos se destacan unas imágenes que en la mayoría de casos es difícil conocer su origen específico. Una de ellas es la Virgen del Rosario, imagen que formó parte de la ciudad desde el mismo momento de su fundación acompañando los actos religiosos más importantes, a la vez que se fomentaba el rezo del rosario en la población cuya finalidad era comprender y afianzar los misterios de la vida, muerte y gloria de Jesucristo y de la Virgen María su madre[2].

Los actos de devoción a la Virgen María, en cualquiera de sus advocaciones, ocupó gran parte del tiempo del día a día de los vecinos en la ciudad. El primer testamento que se expidió en la ciudad de Santafé de Bogotá fue el de Catalina Gómez, realizado el 8 de agosto de 1558[3]. Para la época, el testamento viene a ser parte del proceso de salvación para cualquier persona avecindada y se torna como un documento casi obligatorio. Es así como la señora Catalina, esposa de Pedro Vizcaino, pide por la salvación de su alma y el descargo de su conciencia ante el hecho natural de la muerte. Es de destacar que desde este primer documento, se nombra a la Virgen María como intercesora ante Jesucristo y Dios Padre. Inclusive al nombrarla se hace con cierto grado de familiaridad. Por ejemplo en los diversos testamentos se la cita de diversas maneras como: *la Gloriosa Virgen Santísima, Virgen María Madre de Dios, Nuestra Señora Sacratísima para que ruegue por la salvación de las almas a su hijo, nuestro amo o Señor Jesucristo*[4].

En otros documentos que a diario se realizaban, como fueron los contratos o condiciones para el remate de alguna obra, en los encabezamientos, siempre se nombró a la Virgen: *En el nombre de la Santísima Trinidad, Padre, E hijo y Espíritu Santo, tres personas e un solo Dios verdadero, e de la gloriosa Virgen Santa María Madre*[5]. Estos ejemplos nos indican los fuertes vínculos de la sociedad con la Virgen María.

Así, no es de extrañar que en toda casa de la ciudad, por lo menos existió una imagen de la Virgen María o de la Virgen del Rosario, inclusive se tiene noticias que esta devoción formó parte del repertorio de obras religiosas que poseyeron algunas familias de indígenas. Pero, al no ser detallada la información en la fuente documental, es imposible saber si es: la Virgen del Rosario y el Purgatorio; la Virgen del Rosario de la Cofradía; la Virgen del Rosario en el Rosal; la Virgen del Rosario con la Santísima Trinidad y santos; la Virgen del Rosario con manto como protectora o de misericordia[6]; la Virgen del Rosario Cristológica; o, por último, la antigua imagen gaditana con los brazos desplegados en los

cuales se dispuso el niño y el rosario[7]. Tampoco es posible deducir de donde proviene la iconografía, pues con las escasas anotaciones y mínimas descripciones que encontré, no puedo afirmar si alguna de las tantas vírgenes del rosario reseñadas sea de origen andaluz. Haciendo la aclaración y siendo consciente de la importancia que tuvo la Virgen María, fueron las anteriores circunstancias las que me llevaron a considerar la imagen de la Virgen del Rosario siempre en el marco de sus valores universales y tenerla en cuenta en las muestras gráficas relacionadas con las imágenes andaluzas en los espacios domésticos en Santafé de Bogotá, como un referente de análisis, excluyendo una advocación local como es la Virgen del Rosario de Chiquinquirá.[8]

Otro caso parecido tiene que ver con la Virgen de los Dolores cuya devoción fue en incremento hasta la primera mitad del siglo XIX. Vemos que durante el Virreinato de la Nueva Granada y en casi todas las casas se encontraba una imagen, pero en las fuentes documentales no se especifica qué advocación es y tampoco hay referencias específicas sobre la Virgen de los Dolores de los Servitas de Cádiz. Aunque son casos similares a lo ya expuesto sobre la Virgen del Rosario, en el Nuevo Reino de Granada el culto a la Virgen de los Dolores tuvo mucho devotos, sin reconocer un origen específico y particular. Mas bien, pareciera que esta imagen representó valores universales asociados al momento del tránsito de la Virgen que va desde la muerte de su hijo Jesucristo hasta su resurrección. Y digo esto porque en los documentos de inventarios se registra indistintamente a la Virgen con dos advocaciones: *la Virgen de la Soledad o la Dolorosa*, como si importara más la significación de la Virgen que las variaciones iconográficas en las formas de representación. Destacando además que en Andalucía el culto a estas vírgenes de la Soledad, de los Dolores y de las Angustias, tuvo mucha fuerza, hecho que se trasladó a América. Por estos motivos consideré importante incorporar los datos asociados a estas vírgenes a la muestra gráfica, aún sin identificarla como andaluza.

En todo caso y teniendo en cuenta las anteriores reflexiones, sí logré identificar imágenes religiosas de origen andaluz en las casas privadas en Santafé de Bogotá. Algunas corresponden a devociones populares como la Divina Pastora de Sevilla y la Virgen de la Antigua de Sevilla. También encontré imágenes históricas como San Juan de Dios de Granada, San Diego de Alcalá de Sevilla y San Francisco Solano de Montilla, Córdoba. Por último, localicé otras imágenes como la Virgen de la Consolación[9], la Virgen de la Victoria y la Virgen de las Aguas con una interpretación local muy particular. Todas se ubicaban en diferentes cuartos con variaciones de acuerdo a la estructura de la casa que los diferentes grupos sociales hicieron de sus hogares de habitación.

2. Grupos sociales: indígenas, artesanos y familias de la élite

2.1. Grupo social de los indígenas

El indígena urbano fue una población fundamental en todo el proceso de desarrollo de la ciudad. El trabajo que ellos desarrollaron, en el marco de la *mita urbana*, fue esencial para los servicios públicos, el desarrollo de los talleres, el mantenimiento y funcionamiento de las casas, y en general, para todo aquello que se requiriera en la ciudad[10].

Es difícil entender lo que pasaba en los espacios privados que ocuparon las familias de indígenas de la ciudad de Santafé de Bogotá. Primero, porque al formar parte de la sociedad urbana regulada por los españoles, las nuevas disposiciones que la regían alteraron la vida comunitaria tradicional indígena, así como su estructura familiar y las relaciones de parentesco. Pero también cambió la arquitectura que habitaron —similar a lo que conocemos como bohío— y en particular su inserción en el ámbito urbano y las relaciones que desde ella se generaba con el entorno físico y social. El hecho de tener un bohío incorporado en un solar urbano, cercado y conectado con la ciudad a través de calles y plazas fue generando cambios en los comportamientos de las nuevas generaciones de este grupo social.

Una revisión de más de 118 testamentos de indígenas registrados entre los años 1567 y 1700[11] nos brinda valiosa información de este grupo humano. Se observa su importante participación en las cofradías de la ciudad, las estrechas relaciones con su parroquia, el tipo de arquitectura que habitó y algunos de los objetos de uso que utilizó, entre ellos las imágenes religiosas. Aunque no todos los testamentos permiten descubrir los detalles de los espacios de las casas o las prácticas devocionales en la intimidad, sin duda son referentes que abren un campo de exploración interesante.

Llama la atención que en la mayoría de los testamentos no se relacionan las imágenes religiosas, y de las pocas que se registraron y formaron parte de las casas de indígenas, la mayoría corresponden a estampas. Por otra parte, hay que destacar sobre las imágenes relacionadas que no son de papel, sobresalen las esculturas de pequeña talla y pinturas sobre lienzo y sobre tabla, de mediano y pequeño formato. Es significativo observar que varias de estas imágenes tuvieron marcos de plata, con valiosas incrustaciones de conchas, perlas y otros materiales. Igualmente es relevante encontrar referencias a encargos que realizaron los indígenas a reconocidos pintores de la época, una práctica que al parecer fue normal. Igualmente hay que subrayar, que hasta lo revisado, no existen imágenes andaluzas en casas de indígenas.

Revisando los testamentos en muchísimos casos no se registran las imágenes que poseen los indios. A veces, simplemente no se nombran, en otras ocasiones se generaliza "*tantos cuadros*" o "*varias estampas*" sin precisar el nombre de la imagen, como es el caso del indio Francisco Tejar quien hace testamento en Santafé en el año de 1633, en el que declara que sea enterrado en la Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. Tiene un cuadro de San Francisco algo grande y dos estampas de papel guarnecidas en madera[12].

Otro ejemplo lo encontramos en el testamento de Juana del Valle, india de Santafé, realizado en el año de 1633. Ella pide ser sepultada en la Iglesia del Convento de San Francisco al lado de la pila bautismal. Tiene un Cristo de bulto en su cruz, un lienzo de Nuestra Señora y cinco cuadritos de papel guarnecidos de madera, entre los cuales está uno de Santo Domingo, sobre los otros cuatro no conocemos a qué imágenes se refiere[13].

Muy similar es el caso de la india Ana de Castro quien reporta como bienes propios cinco cuadros de papel en madera, tres medianos y dos chicos, además de un Cristo pequeño de bulto y una escultura de Nuestra Señora "*algo chica con su manto de seda y plata y gargantilla de perlas*"[14]. Es evidente que muchos de los indígenas invirtieron recursos para mandar hacer imágenes para su uso personal y familiar. No fueron imágenes sencillas elaboradas con materiales pobres, ya que se encuentran en gran parte de los testimonios documentales, descripciones como la información que brinda el testamento del indio Luis Jiménez sobre el cuadro de su propiedad, elaborado en lienzo de Nuestra Señora del Rosario "*en el que estoy yo y mi mujer retratados, este quiero se ponga por mi devoción en la iglesia de mi parroquia de las Nieves, en el altar de la Señora Santa Bárbara y allí se me ha de enterrar donde está mi madre Catalina*"[15]. También es interesante observar las estrechas relaciones y un cierto grado de confianza que se dio entre cierto grupo de indígenas y la iglesia. Aunque gran parte de la población indígena estaba concentrada en el barrio de Las Nieves, Pueblo Viejo, barrio de Santa Bárbara y San Victorino, la mayoría pertenecía a las cofradías de la Catedral entregando muchos de sus recursos. Otra referencia se puede tener a través del testamento realizado en 1630 por la indígena Ana Coro en el manifiesta que quiere ser enterrada en la iglesia parroquial de Santa Bárbara, junto a la peña del Altar de Nuestra Señora del Socorro[16]. En un codicilio posterior en el año de 1633, encarga un lienzo a Gaspar de Figueroa sobre la imagen de Nuestra Señora del Socorro *"con guarnición y dorado"* para ser colocada en un altar junto al arco toral de la Iglesia de Santa Bárbara[17].

Es evidente que el vínculo con las imágenes se dio de manera más efectiva y natural a través de instituciones como las cofradías o corporaciones de hermandades y fundaciones religiosas. El caso, ya citado de la india Juana del Valle es un claro ejemplo de esto pues ella pertenecía a varias cofradías, la del Niño Jesús, Santa María la Mayor, San Pedro y Nuestra Señora de la Concepción en la Catedral; y otras como San Francisco, Nuestra Señora del Rosario, la de Jesús Nazareno y Las Ánimas[18].

También la indígena Ana Coro perteneció a muchas cofradías como las de El Niño Jesús, Santa María la Mayor, Santa Lucía, Jesús Nazareno, Nuestra Señora de la Gracia, la del Carmen y la de San Crispino y Crispiniano[19]. Así mujeres y hombres indígenas ladinos que habitaban y trabajaban en la ciudad de Santafé de Bogotá estaban estrechamente vinculados a las imágenes relacionadas con organizaciones religiosas, ya sea para buscar su protección o por participar de forma colectiva en las fiestas religiosas que se celebraban a lo largo del año, y de esta manera tener un mayor acercamiento con los miembros de la parroquia[20].

Así, las relaciones más sólidas se generaban en aquellas actividades reguladas por los tiempos que regían las fiestas religiosas y laicas. Es en este ámbito y no en el privado donde tenemos noticias de imágenes religiosas de origen andaluz, pues encontré en algunos documentos, concretamente en tres, refe-

rencias en las que se nombran imágenes representando o bien cofradías, fundaciones o simplemente templos cuyas imágenes titulares son andaluzas.

Ana de Castro manifiesta en 1633 que se le de sepultura en la iglesia del Señor San Victorino con el hábito de religiosa del Carmen. Ella es hermana de las cofradías de San Victorino, Nuestra Señora del Pilar, San Sebastián, las Ánimas, Santa Lucía, la Vera Cruz, del Carmen, Niño Jesús, Santa María la Mayor, Sacramento en la Compañía de San Agatón y de *"Nuestra Señora de la Consolación la Soledad"*[21].

Otros dos casos hacen alusión a imágenes de origen andaluz. El primero de ellos lo encontramos en

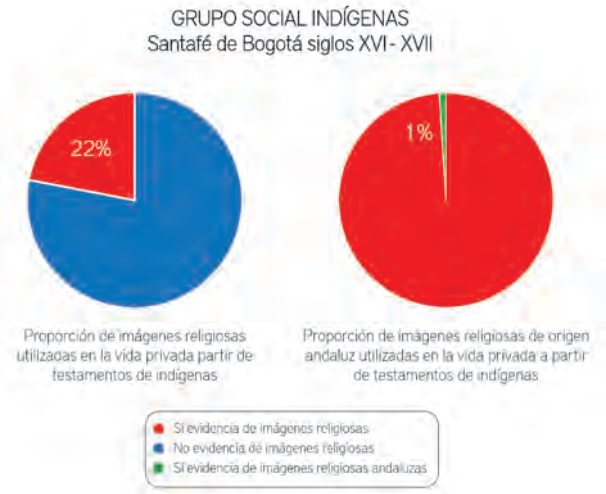


Gráfico 1. Imágenes religiosas utilizadas en los espacios privados - sociedad de indígenas, Santafé de Bogotá. María del Pilar López Pérez. 2017.

el testamento realizado por Juan Tambo, indio de Santafé, quien en 1631, manifiesta que es hermano de la *"Cofradía de Santa Lucía de la Congregación de Nuestra Señora del Pópulo"* en la Compañía de Jesús[22]. El segundo ejemplo corresponde al testamento realizado en 1668 por la india Pascuala de Cotrina. En él solicita que sea enterrada en el Convento de Nuestra Señora de las Aguas con el hábito de Santo Domingo. Cabe anotar que Juan Cotrina Valero es su albacea junto con el padre Juan Salgado, quienes fueron benefactores del Convento[23].

Aunque no todos los indígenas vivieron en bohíos, seguramente las formas de habitar y las prácticas cotidianas pudieron determinar la no conveniencia o necesidad de tener imágenes religiosas en los recintos de las casas. Sabemos que las paredes interiores de los bohíos y las de las casas de bahareque y adobe se recubrían con mantas pintadas, costumbre que se mantuvo durante mucho tiempo, también es evidente el escaso mobiliario que utilizaron. En todo caso existen evidencias de muchos procesos de cambio, adaptación y construcción de cultura por la comunidad indígena.

2.2. **Grupo social de los artesanos**

Toda ciudad tuvo un importante grupo social representado por los artesanos. Fue una comunidad que se autorreguló creando vínculos de cooperación y amistad entre los oficios reforzados por lazos de vecindad.

La casa de las familias de artesanos es difícil de recrear pues la falta de un importante menaje no permite tener pistas claras sobre la configuración de los espacios y las zonas de habitación son muy dependientes del espacio de trabajo o taller.

Por lo general se encuentran dos tipos de viviendas: unas son las tiendas taller con una compacta vivienda, casi siempre en alquiler y las otras corresponden a solares con una construcción al frente y un bohío y corrales hacia atrás. Algunas características de estas últimas es que son sencillas, por lo general de un piso con escasos cuartos, destacándose el solar con sus corrales y otros cuartos traseros que hacen de cocina (bohío), depósito y taller. Se puede deducir que son espacios donde no es posible tener muchas imágenes.

Es así que la gran variedad de artesanos, ya fueran negros, indígenas, españoles o criollos tuvieron muy pocas imágenes religiosas en sus espacios domésticos, aunque hay excepciones como en el caso de algunos pintores, escultores, plateros y aquellos oficios que por épocas generaron riqueza. Se podría decir que, al igual que el indígena, el artesano privilegiaba la vida comunitaria con otras personas y grupos sociales.

El contacto más habitual que tuvieron con las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos y santas fue a través de las cofradías y las parroquias. Hacer las peticiones o agradecer los favores en estas congregaciones implicaba pagar las limosnas y ofrecer algunos presentes, entre los que se encuentran las imágenes o bienes suntuarios para embellecerlas. Es curioso, pero a diferencia de los indígenas ladinos,

los artesanos estuvieron vinculados a una o dos cofradías y no a cinco, seis o siete.

Nuevamente en los registros de inventarios de bienes relacionados con este grupo social, como una característica general, aparecen las imágenes religiosas sin ser especificadas. En el testamento del pintor Gregorio Carvallo de la Parra (1668), las imágenes no se precisan ni detallan. "*doce cuadros pequeños de diferentes pinturas*" y "*nueve cuadritos mas pequeños de diferentes hechuras*"[24]. Estos datos nos permiten reconocer que en muchas casas de artesanos sí existieron imágenes religiosas, aunque por la forma de ser registradas, no es posible identificarlas.

Por otra parte se evidencian casos muy desiguales entre los artesanos pues muchos no tienen imágenes en su casa y otros tienen demasiadas, esto independiente del poder adquisitivo. El ambiente privado del ensamblador del retablo mayor de la Iglesia de San Francisco, el asturiano Ignacio García de Ascucha, fue sencillo: una casa y solar en el barrio de las Nieves en la que fue muy importante la dotación de su taller y sus libros. A través de su testamento e inventario de bienes revela vivir acomodado aunque evidencia la escasa presencia de imágenes religiosas, *"un Ecce Homo", "una imagen pequeña de bronce de Nuestro Señor Jesucristo"*, y como lo expresan los profesores Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García "*La pintura que colgaba de las paredes de su residencia bogotana, tampoco era abundante*". Fue mucho más significativo la colección de joyas, libros y armas junto con toda la dotación de su taller, herramientas, materiales, moldes y una gran cantidad de estampas sin especificar, libros de trazas, y *"papelitos grandes y chiquitos que parescen ser algunas de trasas deescultores … "*[25].

El testamento del ensamblador Pedro Heredia, registrado en el año 1685, revela que él vive con su familia en una casa y solar en el barrio de las Nieves, al parecer su dotación es modesta pero vive bien. Sin embargo, y a diferencia de Ignacio García de Ascucha, llama la atención que tenga como bienes propios 44 imágenes religiosas entre lienzos y láminas, y ninguna de las que se lograron identificar es de origen andaluz. Sobre los vínculos que tuvo con ámbitos e imágenes religiosas más allá de su espacio doméstico, en el testamento se reconoce su inscripción a dos cofradías: la del Santísimo Sacramento y la de San José[26].

A pesar de lo irregular de los contenidos de testamentos e inventarios de bienes sobre este grupo social, es evidente que en un porcentaje menor —aunque un poco más significativo que el grupo indígena— se identificaron varias imágenes de origen andaluz.

A mediados del siglo XVII el pintor Gaspar de Figueroa, destaca en su inventario una "*hechura de un San Francisco Solano, de una cuarta con moldura negra y oro*". En general la imagen del santo, por esas fechas, despertó gran devoción sobre todo en el grupo de élite de la sociedad[27]. Una imagen que posteriormente hereda su hijo Baltasar de Figueroa, quien fuera a la vez su albacea.

Tenemos también datos del entorno cotidiano de Juan Cotrina Valero, quien fuera pintor de oficio, aunque se destacó como dibujante y grabador. Tuvo en su casa, junto a la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas, un cuadro de Nuestra Señora de las Aguas de vara y tres cuartas de alto con marco de madera pintado de negro y oro[28]. Igualmente registra otro cuadro de la misma virgen con su marco dorado de una tercia de ancho y de largo vara y media[29]. Por último el testamento también hace referencia a un molde pequeño de Nuestra Señora de las Aguas[30].

Otros artesanos cuentan entre sus bienes con imágenes de origen andaluz. El pintor Francisco Usechi, en el inventario de bienes realizado en 1709, figura que tenía en su casa una lámina de Nuestra Señora del Pópulo, un cuadro de Nuestra Señora de la Soledad con moldura y dorado y un cuadro de Nuestra Señora del Rosario, éstos dos últimos sin especificar su origen[31].

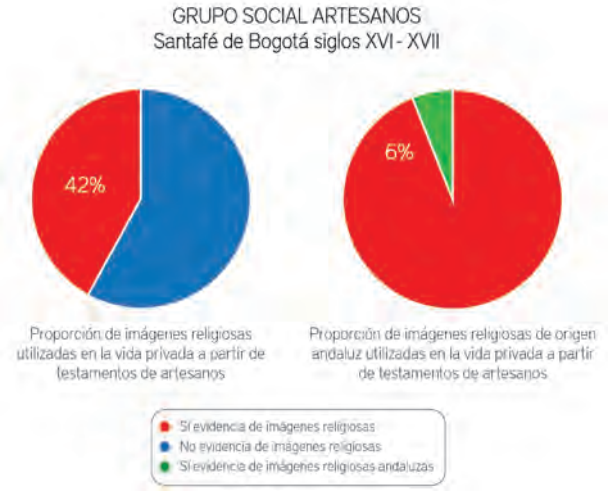


Gráfico 2. Imágenes religiosas utilizadas en los espacios privados - sociedad de artesanos, Santafé de Bogotá. María del Pilar López Pérez. 2017.

2.3. **Grupo social de la élite**

Es el sector de la sociedad que por lo general está relacionado con los ámbitos del poder, pues fueron las instituciones de gobierno enclaves para estas familias de élite. Este grupo ayudó a constituir un sistema controlado de acceso a los oficios públicos, cargos heredados que posibilitaban asegurar y perpetuar capitales familiares.

A la vez hay que tener en cuenta que era fundamental para este grupo consolidar y fortalecer la familia manteniendo un fuerte vínculo con la iglesia a través de prácticas devocionales y las establecidas contribuciones y donaciones —lo que aseguraba no sólo el patrimonio sino también el buen nombre—. Entre estas prácticas estaba el hacer visible su devoción y fe en lo que las imágenes contribuyeron.

La mayoría de las personas o familias que formaban parte de este grupo social tenían buenas casas, muchas de dos pisos con amplios espacios en donde se dispusieron objetos e imágenes que dieron sentido al lugar al formar parte de los rituales cotidianos.

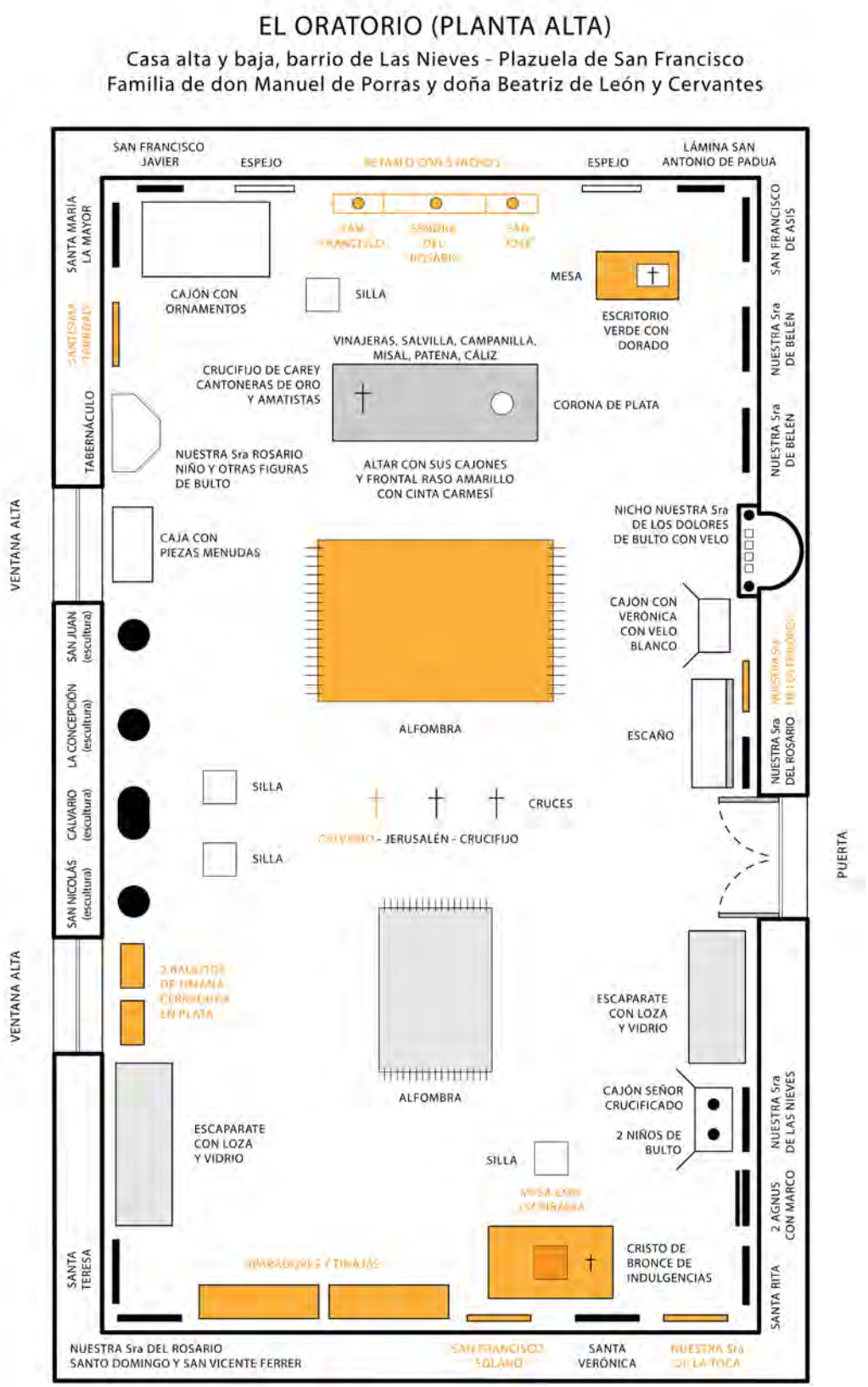
Por lo general estas casas muestran una serie de elementos formales en sus portadas, patios, escaleras, y una estructura organizativa que responde a la jerarquía social de sus usuarios. Sobre las fachadas se buscaba destacar la portada de ingreso con algún distintivo personal, los balcones eran utilizados como palcos urbanos con sus tejadillos para proteger, en las paredes se colocaban las imágenes en lienzo o tabla las cuales formaban parte de las fiestas. Hacia el interior las dos o tres salas en las que se podría reconocer cuál era para el uso del hombre y cuál para la mujer. En muchos casos se especifica cómo está dotada la habitación detallando cuidadosamente todos los objetos. Es así como, a través del menaje y su distribución, podemos reconocer cuáles son las habitaciones de recibimiento, las de tránsito, cuáles corresponden al hogar y en cuáles se realizan las actividades y cumplidos más importantes de la vida. Es en estas últimas salas donde encontramos relacionadas la mayor cantidad de imágenes, representadas tanto en esculturas, relieves, pinturas y estampas.

El oratorio, lugar donde se realizaba la oración personal y familiar, fue el sitio en el que se dispusieron con un interés muy particular las imágenes de devoción. Fueron espacios donde a través de la oración se manifestó el culto divino del fervor religioso. Es un lugar donde se lograba mayor recogimiento, se interactuaba con las imágenes piadosas y se realizaban las peticiones y plegarias. También es el lugar donde se cumplían gran parte de las penitencias y se reflexionaba e interiorizaban aspectos relativos a la fe. Uno de los rituales que no podía faltar todos los días es el rezo del rosario en familia.

Gráfico 3. Imágenes religiosas utilizadas en los espacios privados - sociedad de élite, Santafé de Bogotá. María del Pilar López Pérez. 2017.

Como ya se conoce[32], en la ciudad funcionaron muchos oratorios en casas particulares, la gran mayoría con los debidos permisos para oficiar misa. Este espacio no fue determinante para que las personas ubicaran en él ciertas imágenes religiosas y mucho menos que éstas tuvieran alguna relación con su lugar de origen. En general la afinidad de un individuo con la imagen surge de su contexto cultural a partir de múltiples factores que muchas veces son inexplicables.

Don Manuel de Porras y doña Beatriz de León y Cervantes constituyeron una de las familias más conservadoras y tradicionales que vivieron en Santafé de Bogotá. El oratorio que tenían en el segundo piso de su casa en la Plaza de San Francisco fue de los mejores dotados de su época. Seis esculturas de bulto, un retablo de tres cuerpos, dos cajones de imagen, seis cruces elaboradas con buenos materiales, casi veinte pinturas, un arca que contiene todos los ornamentos para la liturgia, altar, espejos, aparadores, escritorios y escaparates, todos elementos necesarios para montar correctamente un oratorio. Es aquí donde se destaca un "*nicho*" con la escultura de Nuestra Señora de los Dolores. El "*nicho*" totalmente dorado se destaca por dos columnas ubicadas al frente y una cornisa. La imagen de la Dolorosa de



1. Recreación ideal del oratorio de la casa de don Manuel de Porras y doña Beatriz de León y Cervantes, donde se encuentran las imágenes de: una pintura de San Francisco Solano, Nuestra Señora de los Dolores de bulto con velo, Una pintura de Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora del Rosario de bulto. Mediados del siglo XVIII. María del Pilar López Pérez. 2017.

vara y media de alto portaba su diadema de plata, velo de raso y nácar y una cinta azul. Un frontalito de angaripola, que corresponde a un lienzo ordinario estampado, estaba colocado al frente del "*nicho*". También tenía mantel de bretaña con una cinta dorada y otra de nácar. Además, colocados delante de la imagen, se dispusieron cuatro candeleritos de madera dorados —realmente por la descripción es un elemento del oratorio muy elaborado, al que seguramente contribuyó doña Beatriz y sus hijas con su labor de costura—. Otras de las pinturas de este mismo espacio corresponden a otra imagen de Nuestra Señora de los Dolores, un San Francisco Solano y varios cuadros de la Virgen del Rosario, seguramente todas con los accesorios necesarios para embellecerlas, hacerlas lucir y mantenerlas vitales.

Es evidente la devoción que tenía doña Beatriz hacia la Virgen de los Dolores pues trató no sólo darle un espacio especial a la imagen de bulto, sino que dispuso otras imágenes en lienzo en cuartos principales de la casa. Una más en el oratorio y otro lienzo en *"La Sala Principal"* o *"Sala Principal de Estrado".* Por ésta época en una buena casa se podrían encontrar tres o cuatro imágenes de Nuestra Señora de los Dolores o una combinación de vírgenes de devoción representando los diversos momentos que se sucedieron, después de la muerte de Jesucristo, como son la Virgen de los Dolores, la Virgen de las Angustias, la Virgen de la Soledad e inclusive, aunque un poco más rara, la Virgen de la Quinta Angustia.

La Virgen de los Dolores se presenta en las casas de muy diversas maneras, siempre adornada con guarniciones de materiales nobles. Nicolás Dávila Maldonado y su esposa doña Cecilia de Caicedo viven en la Plaza de San Francisco, en el barrio de Las Nieves, en una casa de dos pisos. Tienen un cajoncito en plata, claveteado y en su interior una lámina de Nuestra Señora de los Dolores con "*sobrepuestos de plata*"[33]. O doña Gertrudiz de Acuña y Abreu, quien declara tener una lámina de Nuestra Señora de los Dolores con cerco de plata en la cabeza y su vidriera. Imagen que ha recibido como parte de la herencia de sus padres[34].

También en la segunda mitad del siglo XVIII, estas personas, más allá de poseer imágenes, tenían textos que fortalecían, por otros medios, los vínculos devocionales. El caso de la benefactora doña María Francisca Caicedo y Flórez, quien vivía en la calle del Refugio en su casa con altos, bajos y accesoria, en su testamento e inventario de bienes resalta la importancia del rezo de la novena de "*los Dolores de María Santísima*"[35].

Hacia finales del siglo XVIII, la imagen de Nuestra Señora de los Dolores se encuentra en joyas devocionales, relicarios y diversos soportes apreciados por su rareza o riqueza del material. Francisco Baraya y LaCampa coronel del ejercito, residente en el Barrio de la Catedral, tenía una imagen de Nuestra Señora de los Dolores la cual estaba pintada en un caracol[36].

Podríamos nombrar muchísimos más ejemplos de hombres y mujeres devotos de Nuestra Señora de los Dolores, los casos de: doña Gertrudis Delgado y Manuela Delgado[37], don José Luis de Azuola tesorero de la Santa Cruzada y su esposa María Ana Lozano y Caycedo, hermana de Jorge Miguel Lozano de Peralta[38], el prócer de la independencia Luis Eduardo Azuola y de la Rocha y su esposa doña Micaela de la Rocha[39], entre otros vecinos de la ciudad.

También quisiera precisar con algunos ejemplos el porqué incorporé la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, a pesar de que no tiene un origen andaluz. Como ya lo expresé al comienzo, un aspecto importante a tener en cuenta es que en varios de los documentos consultados, como la relación de bienes de Agustín Cogollos arcediano de la Catedral Metropolitana, un escrito que se realiza ante el abogado y Alcalde Ordinario de Santafé Francisco Camacho, a una virgen se le asignan dos nombres "*Nuestra Señora de la Soledad o de los Dolores*", como si indistintamente cualquier nominación pudiera aludir al dolor que sintió María, sin considerar los rasgos o atributos característicos de cada una de ellas[40].

Otro ejemplo lo encontramos en la casa de don Francisco Joaquín de Licht y su esposa Bárbara Grajales. Ellos viven en el barrio de San Jorge en una casa baja de teja y tapia en la calle de San Antonio. Entre los cuadros que poseen, se encuentra una imagen de "*Nuestra Señora del Topo o de los Dolores*", además de muchísimas estampas. Nuevamente no se hace referencia a particularidades iconográficas cuando se hace alusión a la Virgen en su estado de desconsuelo por la muerte de su hijo Jesucristo[41].

El otro aspecto que se puede resaltar, es la apropiación de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, por parte, no sólo del arte español, sino en particular del arte andaluz. Como lo expresa el presbítero Manuel Trens en su estudio sobre la iconografía

de la Virgen en el arte español, los artistas andaluces en la configuración de la Virgen de la Soledad, especialmente en el trabajo de escultura, crearon una imagen que además de estar inmersa en su propio ser, potencia el dolor con gestos y posturas expresivas y vitales, manejando de manera muy original los drapeados en talla, los colores, las telas de los vestidos, bordados, encajes, postizos y joyas. Iconografías logradas por artistas como Pedro de Mena, Alonso Cano y José de Mora, entre otros. Estas influencias llegaron al Nuevo Reino de Granada donde el naturalismo de la imagen fue referencia para artistas y tuvo aceptación por parte de los devotos.

Como ejemplo de lo dicho, desde muy temprano, a comienzos del siglo XVII hasta entrado el siglo XVIII, en las casas privadas como la de María Arias de Ugarte (1664)[42] existe una devoción hacia la Virgen de la Soledad. En el oratorio que tenía en su casa, ubicada en la Calle Mayor hacia el costado norte de la catedral, se encontraba: "*una Soledad en vitela con guarnición de cuero dorado*" y "*otro cuadro de Nuestra Señora de la Soledad con un Cristo descendido de la Cruz, con guarnición negra*". Más adelante, en la segunda mitad del siglo XVIII son muy pocas las imágenes de Nuestra Señora de la Soledad que se encuentran en espacios privados. Sin embargo se dan algunos casos como el de la familia de don Nicolás de La Lastra y su esposa Margarita de León quienes en su casa del Barrio de la Catedral tenían un cuadro "*muy grande*" de la Virgen de la Soledad, con marco dorado y además otro "*pequeño*"[43].

Otra imagen relevante en las casas de finales del siglo XVIII y que formó parte del imaginario de las gentes de Santafé de Bogotá fue la Divina Pastora. Un aparte del "*Diario de la Independencia*" escrito por José María Caballero, revela como los santafereños, a raíz del terremoto de 1785, tenían muy presente a la Virgen como parte de su devoción, y como él dice las exclamaciones y ruegos dirigidas a diferentes santos, entre ellos a la Divina Pastora, fue común lo que indica el arraigo de la imagen en los hogares santafereños[44].

Así no es extraño encontrar esta imagen en las casas de particulares principalmente después de la década del setenta del siglo XVIII y comienzos del XIX. Aunque la Divina Pastora llegó al recién creado virreinato de la Nueva Granada durante la primera mitad del siglo XVIII, su difusión en el medio santafereño se dio a partir de la impresión de la estampa realizada por el segundo tallador de la Casa de Moneda, Francisco Benito de Miranda en el año de 1782. Una obra que en lo esencial mantiene una iconografía y una composición tradicional con unos mínimos cambios, versión artística propia de su contexto cultural. Según se puede leer en la inscripción inferior de la estampa, ésta fue dedicada al *"… Excelentísimo Don Antonio Caballero y Góngora, Virrei, y Arzobispo del Nuevo Reino de Granada. Quien concede 80 días de Yndulgencia a quien le rezare una salve*" [45]. Seguramente con la difusión de esta imagen se contribuyó a fortalecer la devoción en las casas de familia.

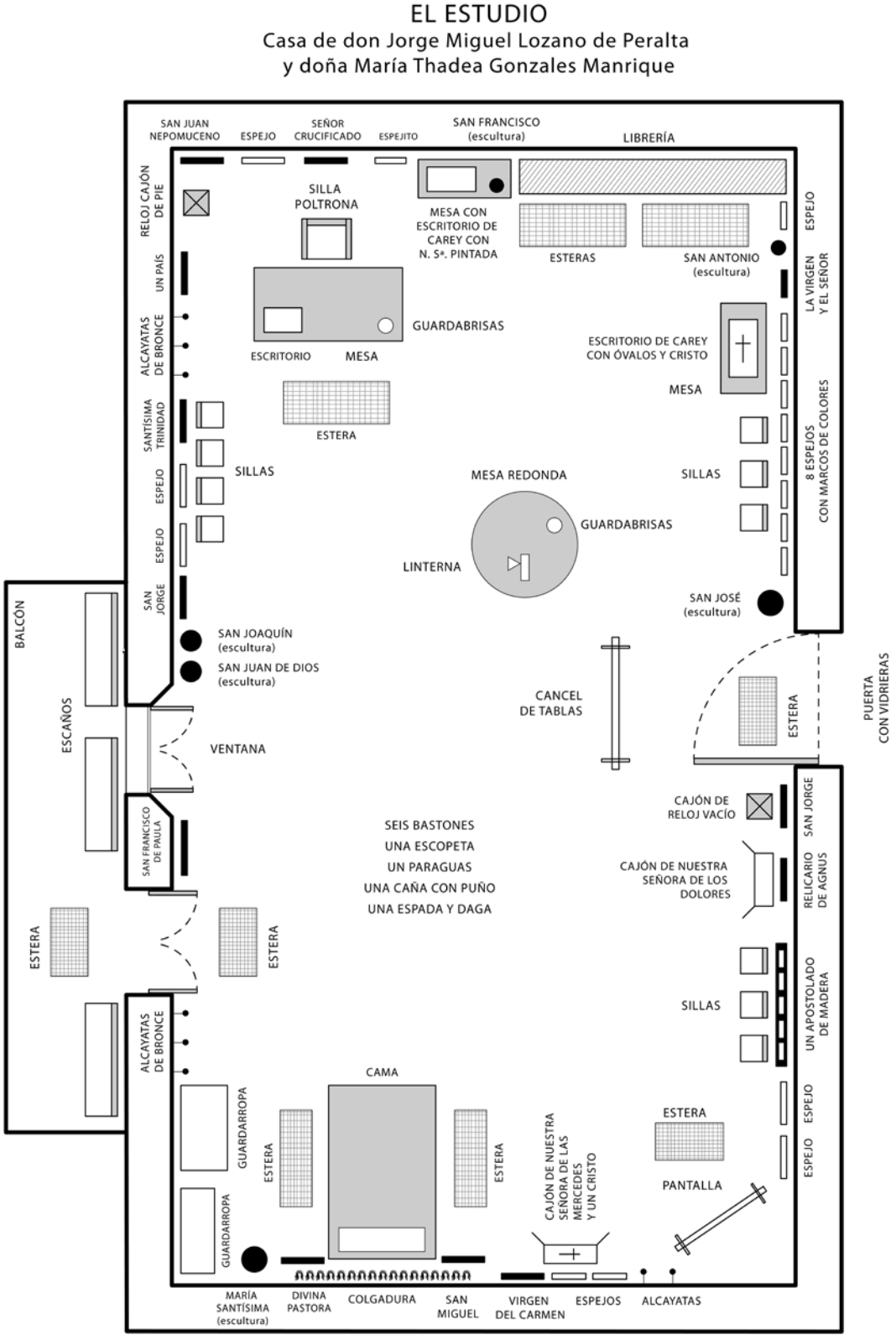
Aunque no siempre fue así, los cuartos destinados para el uso del hombre es donde más se encuentra la Divina Pastora. Por ejemplo, don Jorge Lozano de Peralta tenía en su "*estudio*" de la casa, esquina nor-occidental de la Plaza Mayor, un cuadro de La Divina Pastora con marco de madera pintado de dorado[46].

3. Desde lo familiar y lo personal en el grupo de élite: proyección de prácticas domésticas más allá del ámbito de la casa

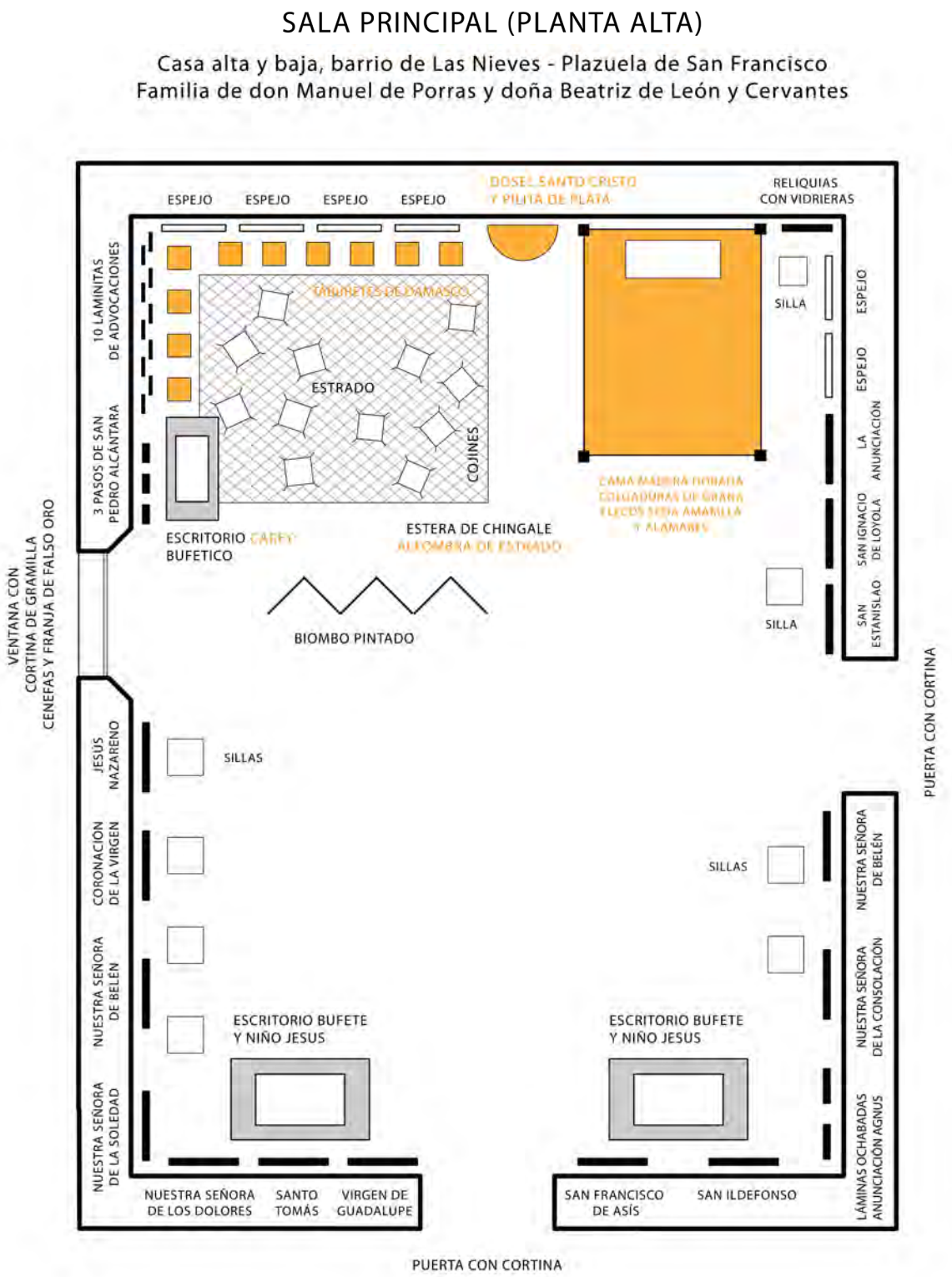
Existieron estrechos vínculos entre el espacio sagrado de la Iglesia y las personas y familias que habitaban las casas particulares. Muchas de estas capillas o la dotación de algunas de ellas fueron resultado de acciones de obras pías, siguiendo la costumbre y practicando el requerido sentimiento piadoso al buscar las correspondientes indulgencias para la salvación del alma. Así, muchas capillas y altares de iglesias parroquiales y conventuales, e inclusive las de la misma catedral de la ciudad, se hicieron con los aportes de la sociedad civil, obteniendo en algunos casos el derecho a ser enterrados en el lugar.

Por otra parte estar vinculado a una cofradía y acatar las tradiciones de la vida comunitaria, más allá de una sincera devoción, facilitaba que se materializasen ciertos deseos espirituales.

Buscando la salvación espiritual toda persona que fuera vecino de una ciudad, deseaba un entierro digno, un lugar especial donde el cuerpo estuviera protegido, y ese lugar era el interior de la misma iglesia. Un ejemplo es el de don Francisco Domínguez de la Picara y su esposa María Rosa del Castillo y León, con residencia en el Barrio del Príncipe. Tenían en la Calle Real una casa muy bien dotada con



2. Recreación ideal del cuarto de estudio de la casa de don Jorge Miguel Lozano de Peralta y doña María Thadea Gonzáles Manrique, donde se encuentran las imágenes de: una imagen de Nuestra Señora de los Dolores en su cajón, la escultura de San Juan de Dios y la Divina Pastora. Segunda mitad del siglo XVIII. María del Pilar López Pérez. 2017.



3. Recreación ideal de la sala principal de estrado de la casa de don Manuel de Porras y doña Beatriz de León y Cervantes, donde se encuentran las imágenes de: Nuestra Señora de los Dolores en pintura. Mediados del siglo XVIII. María del Pilar López Pérez. 2017.

mobiliario y objetos religiosos, donde se encontraba una pintura de Nuestra Señora de los Dolores[47], algo pequeña, con vidriera y marco dorado. Tan devotos eran de la Virgen en su estado de aflicción que piden en su testamento se les entierre con el hábito de San Francisco de Asís en la *capilla de Nuestra Señora de la Soledad*, de donde eran feligreses y tenían sepultados a dos de sus hijos menores. Esta capilla se encuentra aún ubicada en la cabecera de la nave del Evangelio de la Santa Iglesia Catedral en Santafé de Bogotá[48]. Prácticamente en casi todas las capillas laterales de las iglesias existen enterramientos de familias enteras, cuya devoción ayudó al mantenimiento del lugar a través de donaciones.

Otro caso mas detallado se encuentra registrado en las "*mandas testamentarias*" de doña Beatriz de León y Cervantes, documento que revela el espacio doméstico y el ambiente donde se realizó la velación al esposo don Manuel de Porras. Igualmente se destaca el vínculo que existió con el espacio religioso de la iglesia de San Francisco.

Los cuartos principales en las casas de Santafé de Bogotá se utilizaron para muchas funciones. La *"sala principal del estrado"* era el cuarto en donde los esposos gozaban de su requerida intimidad, donde seguramente nacieron los hijos, donde se atendió las enfermedades, donde se impartió enseñanza y se compartieron lecturas e historias y se llevaron a cabo los velorios.

Estos cuartos además de contar con una buena cama como mueble principal, en este caso dorada con colgaduras de grana, flecos de seda amarilla y alamares, también contaron con un estrado dotado de alfombra, cojines, taburetes y un escritorio de carey con su bufetico, lo que nos revela un lugar muy digno dotado de objetos elaborados con costosos materiales. Otro mueble importante articulado a estos dos ámbitos es el biombo pintado, seguramente para buscar una cierta intimidad, bien hacia la cama o bien hacia el estrado. En la otra parte del cuarto habían dos escritorios colocados sobre sus respectivos bufetes, varias sillas, cuadros, espejos, dos esculturas del Niño Jesús y un dosel que contenía la imagen en bulto del Santo Cristo con pilita de plata colocado cerca a la cama para realizar la oración de la mañana y la noche.

Aunque el cuarto más importante para el jefe de familia de esta casa al parecer fue su propio estudio, ello no difiere que don Manuel utilizara la *"sala principal del estrado"* para convivir con su esposa.

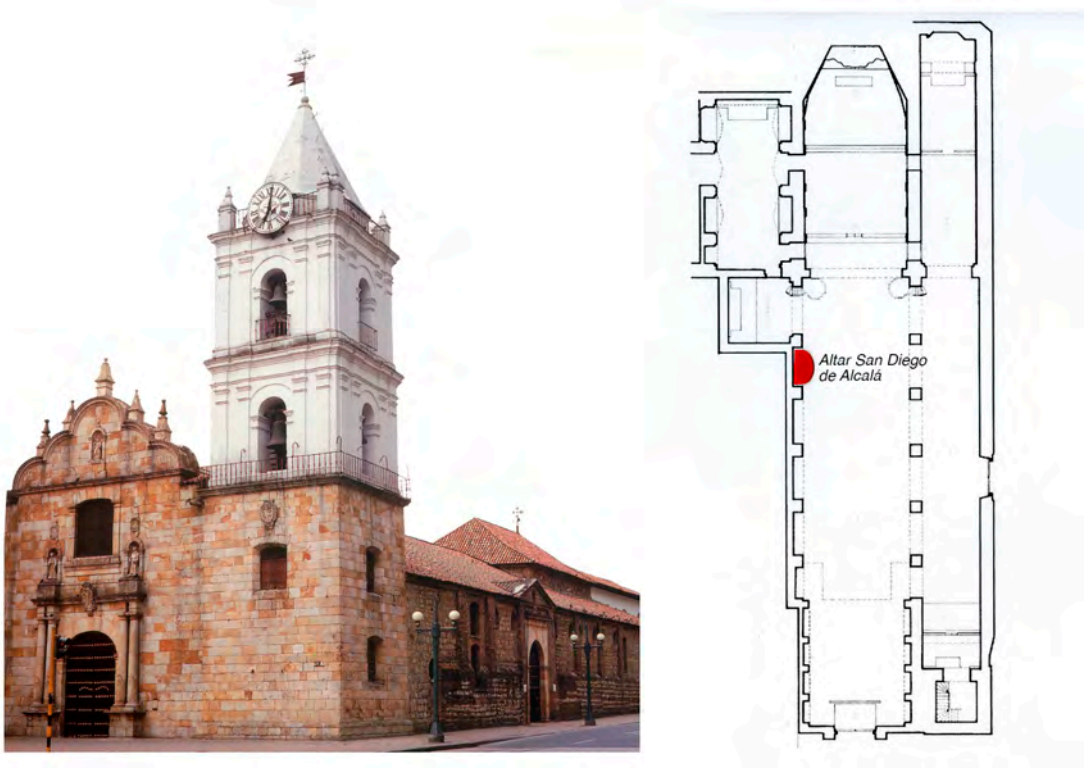
Cuando en el año de 1756 fallece don Manuel, en esta habitación se llevó a cabo la preparación del cuerpo con el requerido amortajamiento. Posteriormente se realizaron las honras fúnebres y el velorio. Era costumbre transformar la casa, no sólo para disponer de un espacio apropiado, donde se colocaba la mesa que soportaba el cuerpo amortajado, también se incrementaba la iluminación con candeleros y faroles, se cambiaban algunas cortinas y manteles y se cubrían algunos objetos, todo apropiado para el acto fúnebre.

Un aparte del expediente, que trata sobre el proceso de herencia de los bienes, destaca el acto de verificación del fallecimiento por las correspondientes autoridades de la ciudad de la siguiente manera:

> "Yo el escribano público de esta ciudad pasé a la casa de la morada de Manuel de Porras y habiendo entrado en ella hallé en la "pieza principal" de la "sala de adentro" un cuerpo tendido encima de unas mesas, amortajado con el hábito de San Francisco y en un ataúd con unas luces de cera puestas en unos candeleros de plata a los lados, y habiéndoseme dicho ser el cuerpo de don Manuel de Porras, le llamé por tres veces, diciéndole: don Manuel de Porras, don Manuel de Porras, don Manuel de Porras, y no hizo demostración alguna por lo que reconocí estar muerto, todo lo cual pereció el día diez y nueve de el corriente como a las nueve y media de el día según los relojes, y para que conste en virtud de lo mandado pongo la presente y firmo, Joaquín Sánchez" [49].

Seguramente este cuarto corresponde a la "sala principal de estrado" pues fue común en las familias que la esposa realizara el ritual funerario en este importante espacio. Ella es la encargada de los velorios, del esposo, de los hijos y demás familiares. Después de la velación, doña Beatriz debía invitar a los allegados y parientes para realizar el duelo con los acostumbrados rezos como el novenario, para lo cual debía ser preciso enviar la notificación con el tiempo señalado. En los días siguientes, los del novenario y como parte del duelo, se invita a tomar refresco o chocolate y así acompañar a la viuda y a la familia. Toda esta actividad sucedía en el mismo cuarto.

Posteriormente se lleva a cabo uno de los más importantes deseos del difunto, el derecho a ser sepultado con digno entierro. Como acto libre y personal, don Manuel de Porras manifiesta en su testamento que se le entierre en la iglesia del Convento de San Francisco *"al pie de la grada del altar del Señor San Diego de Alcalá"*, la misma petición la realizará seis años después doña Beatriz su esposa, para ser enterrada en el mismo lugar, pues según dice *"la sepultura es propia pues fue de mis padres"*[50]. Con este



4. Iglesia de San Francisco en Bogotá con la ubicación del altar de San Diego de Alcalá. Fotografía de fachada tomada de El templo de San Francisco, edición especial conmemoración 400 años, Comunidad Franciscana, 2010. María del Pilar López Pérez. 2017.

5. Altar de San Diego de Alcalá. Siglo XVII. Iglesia de San Francisco. Bogotá. Colombia. Fotografías de María del Pilar López Pérez. 2017.

fin destinaron a la iglesia una parte de sus bienes en favor y socorro de sus almas.

De esta manera, una vez realizada la velación, familiares y vecinos salen de la casa hacia la iglesia del Convento de San Francisco ubicado en el extremo occidental de la plaza. Según se deduce, el cortejo va cargando el cajón con el difunto y para esta ocasión se alquiló un grupo de mujeres para que con su llanto acentuaran el momento de dolor, tanto en la velación como en el entierro, una costumbre al parecer corriente que tiene sus raíces en España. Finalmente se puede entender que los sepultureros abrieron la sepultura al pie del altar de San Diego de Alcalá, depositando el ataúd y posteriormente la cerraron en medio de las oraciones.

Este es uno de los tantos casos donde las personas buscaban ser enterradas junto a sus familiares y al pie de imágenes religiosas de origen andaluz, las cuales también tuvieron una gran presencia en altares y capillas.

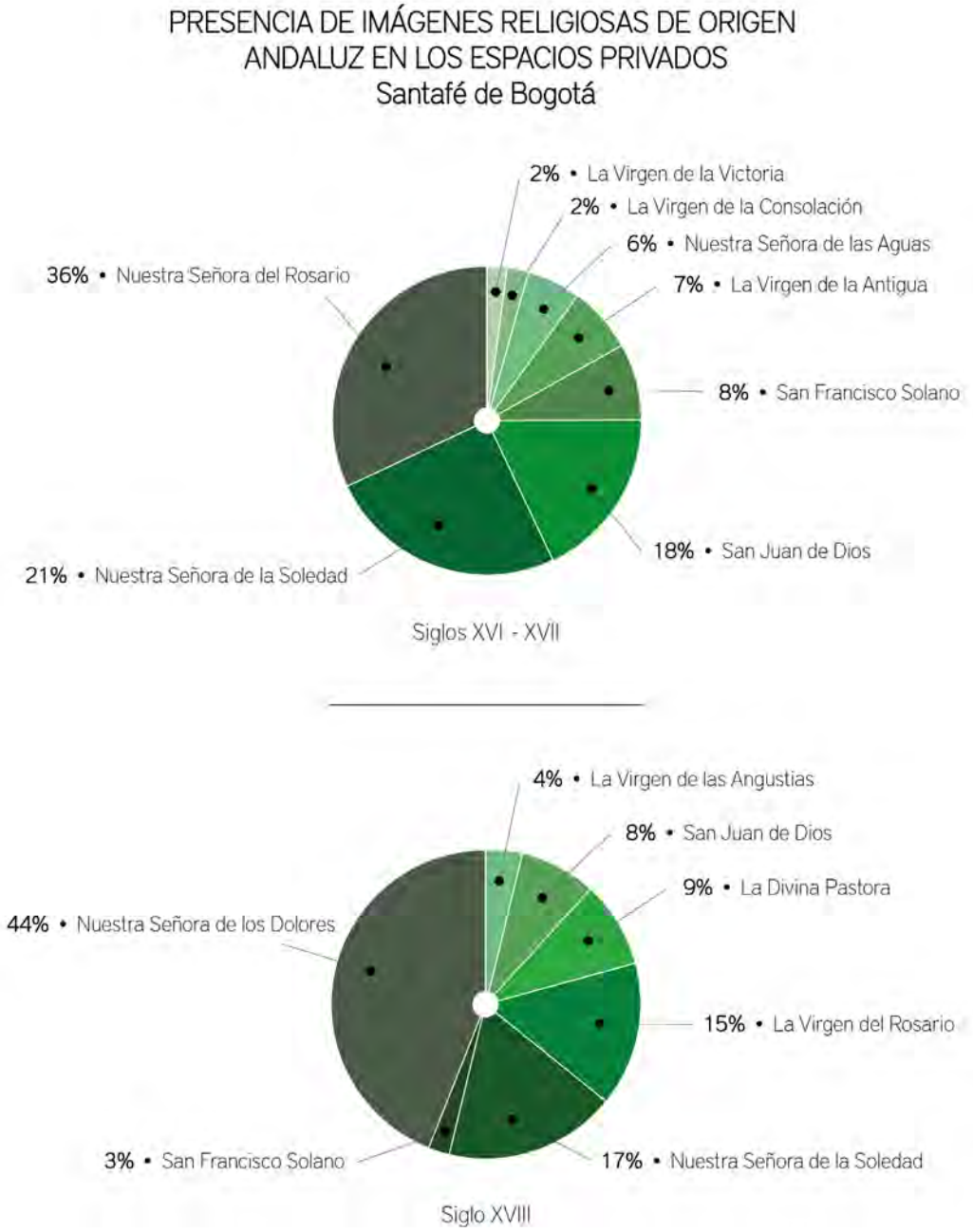


Gráfico 4. Imágenes religiosas de origen andaluz utilizadas en los espacios privados, Santafé de Bogotá. María del Pilar López Pérez. 2017.

4. Reflexiones finales

Habiendo revisado alrededor de trescientos documentos, ciento diez y ocho correspondientes al grupo social indígena, setenta y cinco al grupo social de artesanos y unos ciento treinta representativos de la clase social de la élite, creo que no es difícil considerar a partir de las evidencias que en los espacios domésticos en Santafé de Bogotá tuvieron presencia muy pocas imágenes religiosas de origen andaluz. Si nos atenemos a la verificación científica esto sería una condición definitiva, pero si valoramos las fuentes documentales a partir de probabilidades u otras consideraciones no exactas, se nos presenta un mundo complejo e interesante para reflexionar y este primer trabajo va orientado en ese sentido.

Notas

1. Quiero agradecer la colaboración que he tenido de parte del profesor Rafael López Guzmán, quien me facilitó el repertorio de imágenes religiosas de origen andaluz, lo que me sirvió como punto de partida para mi reflexión.

2. El rosario se venía rezando desde el siglo XIII, y en el siglo XVI el Papa Gregorio XIII con la Bula *Monet Apostolus* de 1573 establece la fiesta litúrgica de Nuestra Señora del Rosario, "destacando la importancia del rezo como un modo de orar *piadosísimo* y de gran *eficacia* para aplacar la ira de Dios e implorar la intercesión de la Santísima Virgen María a favor propio y de la humanidad". Ver: MELERO NAVARRO, José. *El rosario de cristal de Zaragoza*. Zaragoza: Real Cofradía del Santísimo Rosario de Nuestra Señora del Pilar, 1998.

3. AGN. Colonia. Notaría 1. Tomo 1-2. Año 1556. Folio 206.

4. Ver los estudios sobre testamentos y documentos notariales de ARAUJO, Angelina y GARCÍA SALAZAR, María Clemencia.

5. AGN. Colonia. Fábrica de Iglesias. Tomo 2. Folio 356r.

6. TRENS, Manuel Pbro. *María, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946, págs. 282-328.

7. LÓPEZ GUZMÁN Rafael y MONTES GONZÁLEZ, Francisco (Coords). *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*. Granada: Universidad de Granada, 2017, págs. 40-41.

8. Quisiera destacar que durante todo el periodo colonial y en casi todos los hogares existió una imagen de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, independientemente de la presencia de otras vírgenes del Rosario.

9. También como devoción con valores universales.

10. Ver: RUIZ RIVERA, Julián. *Encomienda y mita en Nueva Granada en el siglo XVII*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1975, y PÉREZ, T. Aquiles. *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*. Quito: Biblioteca de Autores Ecuatorianos, 1987.

11. Gran parte de la muestra corresponde a 91 documentos fueron publicados por RODRÍGUEZ, Pablo en su libro: *Testamentos Indígenas de Santafé de Bogotá, siglos XVI y XVII*. Bogotá, Alcaldía Mayor - Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2002.

12. RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Pablo. *Testamentos indígenas de Santafé de Bogotá,...* Op. cit., Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2002, pág. 243.

13. *Ibídem*, pág. 265.

14. *Ibíd.,* pág. 211.

15. *Ibíd.*, págs. 230-231.

16. *Ibíd.,* pág. 179.

17. *Ibíd.,* pág. 235.

18. *Ibíd.*, pág. 265.

19. AGN. Colonia. Notaría 3, vol. 37, año 1633, folios 66r-68r.

20. SOTOMAYOR, María Lucía. *Cofradías, caciques y mayordomos, reconstrucción social y reorganización política en los pueblos de indios del siglo XVIII*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2004. También ver: RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Ana Luz. *Cofradías, capellanías, epidemias y funerales. Una mirada al tejido social de la independencia*. Bogotá: Banco de la República / El Áncora Editores, 1999.

21. RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Pablo. *Testamentos indígenas de Santafé de Bogotá... Op. cit.,* pág. 211.

22. *Ibídem*, pág. 198.

23. *Ibíd.,* pág. 305.

24. AGN. Colonia. Notaría 1. Volumen 71. Año 1667-1668. Folio 225r.

25. GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco. "Ignacio García de Ascucha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629). Aproximación a su vida y obra". *Anales del Museo de América* (Madrid), 19 (2011), págs. 68-100. También: AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 24 (1629), fol. 377r.

26. AGN. Notaría 3. Vol. 56, fol. 228 v. – 231v. Año 1643-1688.

27. AGN. Notaría 1, vol. 59, año 1659, folio 58r.

28. AGN. Colonia, Notaría 1. Tomo 68, vol. 90. Año 1680. Folio 160v.

29. *Ibídem*, folio 163v.

30. *Ibíd.,* folio 171r.

31. VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del Pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552- 1813).* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, págs. 239-240.

32. LÓPEZ PÉREZ, María del Pilar. "El oratorio: espacio doméstico en la casa urbana en Santafé durante los siglos XVII y XVIII". *Revista Ensayos* (Bogotá), 8 (2003), págs. 157-276.

33. AGN. Colonia. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 28. Año 1761-1762. Folio 1024r.

34. AGN. Colonia. Notaría 3. Tomo 350. Año 1810. Folio 50r.

35. BLAA. Fondo Libros Especiales. Mss 161. Testamentaria y Fundaciones de doña María Francisca Caicedo y Flórez vecina de Santafé. Año 1791. Folios 1r.- 47v.

36. AGN. Colonia. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 36. Año 1796. Folios 233 – 306.

37. AGN. Colonia. Notaría 3. Tomo 199. Año 1755. Folio 35r.

38. AGN. Colonia. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 7. Año 1754. Folio 570v.

39. AGN. Colonia. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 3. Año 1791. Folio 339r.

40. AGN. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 12. Año 1779. Folios 961v.

41. AGN. Colonia. Testamentaria de Cundinamarca. Tomo 39. Año 1793. Folio 224v.

42. AGN. Notaría 1. Volumen 65. Caja número 1. Año 1664. Folios 382v. – 435r.

43. AGN. Colonia. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 19. Año 1793. Fols. 931v.

44. CABALLERO, José María. *Diario de la independencia*. Bogotá, Banco Popular, 1974. Es un texto que se encuentra en la parte primera, cuando da a conocer las noticias anteriores a 1810, *"sacadas de papeles y cuadernos antiguos*".

45. MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coord.). *Andalucía y América Cultura Artística*. Granada: Editorial Atrio, 2009, págs. 99-135.

46. AGN. Colonia. Temporalidades. Tomo 28. Año 1787. Folio 387r.

47. AGN. Colonia. Notaría 3. Vol. 329. Año 1800. Folio 292v.

48. AGN. Colonia. Notaría 3. Vol. 329. Año 1800. Folios 263r. – 326r.

49. AGN. Notaría 2. 1757. Volumen 118. Folio 289 v.

50. AGN. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo V. Año 1762. Folio 8r.

Volver al sumario

Iconografía de los cuatro continentes en Hispanoamérica y en España a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX

José Miguel Morales Folguera
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga
jmmorales@uma.es

Desde que en el año 2003 publiqué mi primer trabajo sobre los Cuatro Continentes el catálogo de obras tanto en España como en Hispanoamérica no ha parado de crecer. Esa primera publicación estuvo destinada al escultor Virginio Arias, autor de las imágenes de los cuatro continentes de la población chilena de Angol[1]. Diez años más tarde publiqué otro estudio sobre la creación del modelo iconográfico de los Cuatro Continentes en Europa y su difusión en Hispanoamérica[2]. Y ahora en 2017 sale esta publicación, que está centrada en un modelo iconográfico concreto de los Cuatro Continentes y a su difusión por un gran número de ciudades españolas e hispanoamericanas a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Pocos años después de la llegada a América de Cristóbal Colón en 1492 comienzan a aparecer en Europa las primeras iconografías del continente americano[3]. En 1500 Juan de la Cosa[4], que acompañó a Colón en su primer viaje como dueño y maestre de la Santa María, publica un Mapamundi, en el que, junto a los tres continentes conocidos con sus nombres, aparecen las costas del Caribe Americano.

De este modo la imagen de América se convierte un tópico en la Europa de los siglos XVI y XVII. Edmundo O'Gorman decía que América no fue descubierta sino inventada por los europeos, ya fueran cosmógrafos, historiadores, artistas, historiadores o filósofos, los cuales no llegaron a admitir la realidad del nuevo continente. Los descubridores tampoco fueron capaces de describir la circunstancias históricas y sociales de las poblaciones con las que contactaron. En estas circunstancias influyó el contexto mítico de la Europa del siglo XVI, llevando a América las profecías mesiánicas, milenaristas y apocalípticas de las culturas europeas. Uno de los tópicos fue la definición del indio americano como buen salvaje, y los monjes llegaron a calificar a los indios como "*genius angelicum*", es decir gente sin maldad. En su conversión en antropófagos influyó un texto de Américo Vespuccio, que decía que había visto un poblado con carne salada y colgada de las vigas de las casas[5].

La primera representación del continente americano como alegoría[6] es una imagen aparecida en un libro editado en Paris en 1530 por Francesco Pellegrino, que la representa desnuda, aunque cubriéndose con un vestido transparente, encadenada, con un yugo y la inscripción "*El fin justifica los medios*" [7]. A partir de este momento es frecuente verla en grabados y en manifestaciones de arte efímero.

En 1581 Johan Sadeler publica una imagen de América, representada sentada bajo un árbol, semidesnuda, corona plumaria, con una flecha en la mano derecha, mirando a dos loros ubicados sobre su cabeza en las ramas de un árbol. Como fondo un poblado de cabañas con varios indígenas desnudos. En esta primera versión se muestra una actitud pacífica de los habitantes. También muy conocida es la estampa de Stradanus, grabada por Teodoro y Felipe Galle h. 1589-1600, que representan a la nativa americana desnuda, incorporándose de una hamaca frente a un Américo Vespuccio, que porta en am-

bas manos un astrolabio y una cruz. En esta obra ya aparecen los indígenas como salvajes y carnívoros. En esta misma línea se halla la obra de Felipe Galle, que dibuja una América desnuda, con una lanza en la mano izquierda y una cabeza humana cortada en la derecha. Se cubre la cabeza con un tocado de plumas y detrás aparece un loro.

En 1594 se edita un grabado de Martin de Vos, destinado a la decoración del arco triunfal de los Genoveses, erigido en Amberes con motivo de la entrada triunfal del archiduque Ernesto, gobernador de los Países Bajos. En esta obra se observa una imagen beligerante de la figura de América, cabalgando sobre un armadillo y llevando sus armas: arco, carcaj, flecha y hacha. Se cubre con un artístico tocado de plumas. La imagen se inspira claramente en el mito del Rapto de Europa por el toro de Júpiter. Como fondo se ven varios grupos de indígenas participando en sus principales actividades: la guerra, la caza y la antropofagia. Frente a un armadillo de dimensiones enormes aparece un loro, animal que desde el principio se halla asociado en Europa con el nuevo continente. Muy interesante es otro grabado de Groenin, Colección de El Escorial, en el que la alegoría de América aparece en un carro triunfal llevado por dos leones americanos. Con esta obra América se incorpora al humanismo europeo.

Fueron los mapamundis y los libros de cartografía los primeros que incorporaron América a los tres continentes conocidos hasta entonces[8], otorgándoles algunos de los atributos, que Cesare Ripa utilizaría en su obra *Iconología*, editada por primera vez con imágenes en 1603. El propio Ripa se refiere a este origen, cuando afirma que ha utilizado la información que le ha facilitado el cartógrafo Fausto Rughese da Montepulciano[9].

1. Iconografía de los cuatro continentes según Cesare Ripa

Europa: mujer ricamente vestida, con una corona en la cabeza, sentada entre dos cornucopias, sosteniendo un templo con la mano derecha y señalando con el índice de la izquierda coronas y cetros. Junto a ella aparece un caballo con trofeos de guerra, una lechuza sobre un libro, instrumentos musicales, una escuadra, cinceles y una paleta de pintor[10].

África: mujer negra casi desnuda, con el cabello crespo y despeinado, llevando por cimera una cabeza de elefante, por collar una hilera de corales, y otros en forma de pendientes. Con la diestra sostiene un escorpión y una cornucopia con la izquierda repleta de espigas de trigo. En uno de sus lados aparece un león y en el lado opuesto algunas víboras y serpientes venenosas[11].

Asia: mujer que va adornada con una corona trenzada de flores y frutos, y revestida de un rico traje bordado de oro, perlas y joyas. En la diestra sostiene un ramillete de hojas verdes y algunos frutos de las plantas de la pimienta, el clavo y la cañafístula, y con la izquierda sujeta un incensario, que exhala humo en grandes cantidades. Junto a ella aparece un camello sentado[12].

América: mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Lleva un velo que le cae de los hombros, cruzando todo el cuerpo hasta cubrir sus vergüenzas. Tiene los cabellos revueltos y un artificioso ornamento de plumas de colores alrededor del cuerpo. Con la izquierda sostiene un arco y una flecha con la diestra, colgándole del hombro un carcaj y a su lado hay un caimán[13].

De este modo el número de continentes quedará fijado hasta el siglo XIX en la cifra cabalística de cuatro, que acompañará durante siglos a otros célebres cuaternarios: los cuatro elementos, las cuatro estaciones, los cuatro puntos cardinales, los cuatrimestres, los cuatrienios, el cuarteto, los cuatro padres de la Iglesia, las cuatro Virtudes Cardinales, el Tetramorfos, los cuatro ríos del Edén, los cuarteles urbanos, el crucero, el cuadrilátero, las cuatro campas de México y el Tahuantisuyu incaico. Según Jung el número cuatro es un símbolo antiquísimo, seguramente prehistórico, asociado con la divinidad creadora del mundo[14].

A lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX las imágenes de los Cuatro Continentes aparecen en jardines, iglesias, portadas de libros, grabados, relaciones festivas, plazas de ciudades, biombos, lienzos, palacios, museos, exposiciones, y sobre todo tipo de soportes. Aunque todas estas obras utilizan el libro de Ripa para los atributos y las vestimentas de las imágenes con mayor o menor rigurosidad, sus composiciones formales son siempre diferentes. Es casi imposible encontrar dos obras iguales[15].

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX va a aparecer un modelo iconográfico y formal, que va a ser copiado durante al menos ochenta años con gran precisión en al menos once conjuntos, conocidos hasta este momento, que se hayan dispersos por

dos continentes y siete países hispanos: Chile, Uruguay, Argentina, Perú, Costa Rica, Cuba y España. Se ubican preferentemente en jardines y en ciudades costeras, relacionadas comercialmente, por lo que se pueden relacionar con indianos o con comerciantes que tenían intereses en ambos continentes. Su expansión pudo deberse a la existencia de un modelo iconográfico, que desconocemos y que debió viajar a través de la publicidad o del conocimiento directo. Algunas de estas obras son anónimas y de otras se conocen sus autores.

En este momento de la investigación nos atreveríamos a decir que Barcelona pudo ser el centro de creación y difusión de este modelo iconográfico concreto de los Cuatro Continentes a través de algunas de sus fábricas, como la de Antoni Tarrés, donde el escultor Josep Anicet Santigosa Vestraten realizó un grupo de los Cuatro Continentes, que hoy se hallan en los Jardines de Parcent de Valencia. Por otro lado, en los Jardines de la Tamarita de Barcelona hay una escultura de América, que puede ser la misma que había a finales del siglo XIX en las ciudades cubanas de La Habana y de Matanzas, con las que varios comerciantes españoles mantenían un activo comercio. Este hecho puede avalar también esta teoría de que Barcelona pudo ser el lugar donde se fabricó y desde donde se difundió una iconografía concreta de los Cuatro Continentes.

La presencia en estos jardines de un programa con las figuras de los Cuatro Continentes no tuvo solamente una finalidad decorativa, sino que también se debió a la búsqueda de un significado profundo, que pretendía la creación de un espacio sagrado, un omphalos o un "*caput mundi*", una simbología acorde con la mentalidad universal de las influyentes burguesías comerciales hispanoamericanas del siglo XIX.

2. Nueva iconografía de los cuatro continentes en España e Hispanoamérica

2.1. **América**

La personificación del Nuevo Mundo utiliza la figura de la Amazona, con el busto desnudo, lleva una corona de plumas y un faldellín hecho también con el mismo material. Igualmente, porta terciado sobre el pecho el carcaj y, tras sus pies, se halla un caimán. Tiene adelantada la mano derecha, con la que sujeta una flecha, a la que mira fijamente.

2.2. **África**

Representa a una mujer negra, ataviada con un bello vestido de seda, ceñido en la cintura por un cinturón, brazaletes y largos pendientes colgando de las orejas. Con la mano derecha sostiene una cornucopia cargada de frutas y en la izquierda lleva un ave. En el lado derecho aparece la cabeza de un león recostado y como casco o cimera porta la cabeza de un elefante.

2.3. **Asia**

La personificación del continente asiático va ricamente vestida, acompañada de la figura del camello recostado sobre las rodillas y situado discretamente en la parte posterior. Alza la mano derecha, en la que porta un incensario y se cubre con un pequeño gorro de forma cilíndrica.

2.4. **Europa**

Representa la figura de una mujer coronada, en una posición algo inestable al cruzar la pierna derecha por delante de la izquierda, que le lleva a inclinarse ligeramente hacia el lado derecho y a apoyarse sobre la cabeza de un caballo, situada sobre un pedestal prismático. Tiene la mano izquierda retrasada y apoyada en la parte posterior del cuerpo.

3. Los cuatro continentes en Hispanoamérica

3.1. **Angol. Chile. Plaza de Armas Benjamín Vicuña Mackenna**

Las imágenes de los Cuatro Continentes de la población de Angol fueron realizadas por el escultor chileno Virginio Arias (1855-1941), quien, después de iniciar sus estudios artísticos en su país, viaja a Paris, donde se forma en la Academia de Bellas Artes. Reside en Paris entre 1875 y 1900, año en que regresa definitivamente a Santiago, donde va a ser nombrado director de la Academia de Bellas Artes. Su producción artística es amplia y numerosa. Su estilo se caracteriza por un academicismo matizado por una cierta vena romántica, derivada de su formación junto a los maestros franceses Jouffroy y Carpeaux[16]. Trabajó fundamentalmente el mármol y el bronce, con los que, como escultor decimonónico, llevó a cabo un número importante de monu-

mentos urbanos de carácter histórico y nacionalista. El conjunto de los Cuatro Continentes de Angol fue ubicado en la Plaza de Armas Benjamín Vicuña Mackenna en torno a un estanque de agua rodeado de grandes olmos péndula. Las cuatro esculturas fueron declaradas monumento histórico nacional en el año 1966[17].

3.2. **San José de Costa Rica. Jardines del Hospital de San Juan de Dios**

Los Cuatro Continentes de la ciudad de San José fueron realizados en el taller de los Hermanos Durini a finales del siglo XIX[18]. Las obras se ubican originalmente en la Casa Jiménez de la Guardia, edificada entre 1900 y 1905, construida por Francisco Jiménez Ortiz, un importante político del país. Tras el terremoto de 1924 las esculturas fueron donadas a la Junta de Caridad, encontrándose en la actualidad en los Jardines del Hospital de San Juan de Dios.

3.3. **Montevideo. Uruguay. Cabildo**

En la entrada del Antiguo Cabildo de Montevideo se hallan las esculturas de tres de los Cuatro Continentes: América, África y Europa. Son obras anónimas y se desconoce su procedencia, aunque

1. Hermanos Durini. Cuatro Continentes. Esculturas de bulto redondo. Mármol. H. 1900. San José de Costa Rica. Costa Rica.

debieron estar en algún jardín público por los desperfectos que se aprecian en las esculturas de América, a la que le falta la cabeza del caimán, y de África, a la que le falta el brazo izquierdo, que se halla seccionado desde el hombro.

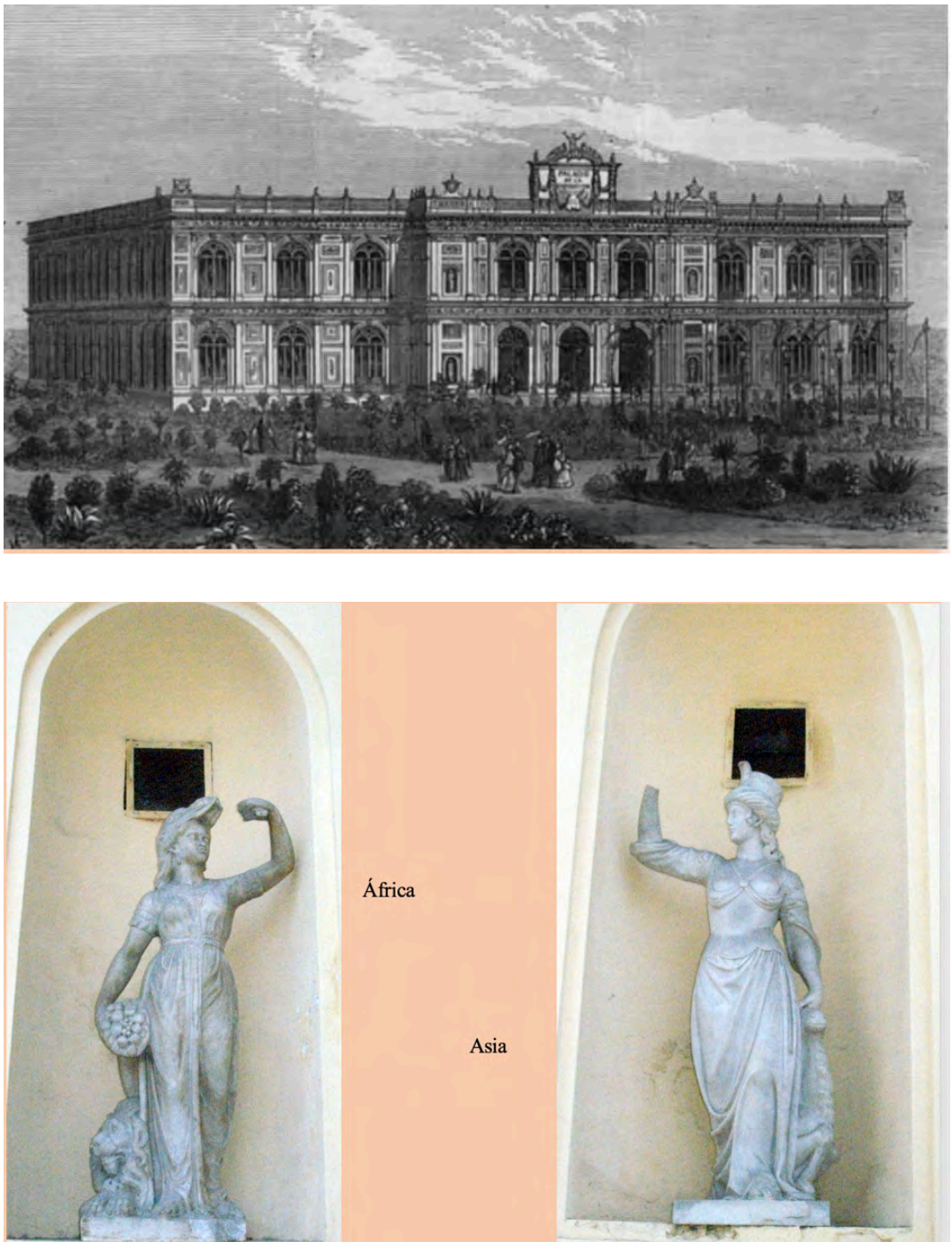
3.4. **Entre Ríos. Argentina. Palacio de San José**

El Palacio de San José fue construido a partir de 1848 por el General Justo José de Urquiza, primer presidente constitucional de Argentina, por lo que se convirtió en un importante centro de reuniones políticas del país. En su construcción intervinieron los arquitectos Jacinto Dellepiane y Pedro Fossati. En 1994 fue jurada la Constitución reformada ese mismo año. Por estos hechos fue declarado Monumento Histórico Nacional. La casa está rodeada de parques y jardines[19]. El profesor Luis Cerrudo, director del Palacio de San José, cree que las esculturas fueron traídas de Italia en el año 1856. En 1991 fueron robadas las de América y Asia, que se ubicaban en los pilares de ingreso al palacio. Las esculturas de Europa y África se hallan sobre los pilares del portón de acceso al Jardín Francés. A tenor de las investigaciones realizadas nos atreveríamos a afirmar que pudieron traerse de Barcelona, ya que en Italia no han aparecido hasta el momento otros continentes con la misma iconografía.

2. Anónimo. África y Europa. Esculturas de bulto redondo. Mármol. H. 1856. Palacio de San José. Entre Ríos. Argentina.

3.5. **Lima. Perú. Museo de Arte**

En dos hornacinas de la fachada exterior del Museo de Arte de Lima se exponen dos esculturas, que representan a África y Asia. Cecilia Pardo Grau, conservadora del Museo de Arte de Lima, cree que debieron formar parte del Palacio de la Exposición, hoy convertido en Museo de Arte, en la Exposición Internacional de Lima del año 1872, organizada con motivo del cincuenta aniversario de la Independencia de Perú. Originalmente debió existir el programa completo de los Cuatro Continentes, ubicados en las cuatro hornacinas de la fachada principal.



3. Fachada principal del Palacio de la Exposición de 1872. (arriba).
Anónimo. África y Asia. Esculturas de bulto redondo. Mármol. H. 1872.
Museo de Arte de Lima. Perú (abajo).

3.6. **Villa en la Habana y ciudad de Matanzas. Cuba**

En el Palacio de los Capitanes Generales de la ciudad de la Habana, hoy Museo de la Ciudad, se expone una fotografía de finales del siglo XIX o comienzos del siglo XX de una villa que, en la entrada, sobre un pilar, tenía una escultura de América. Esta misma escultura aparece en otra fotografía de la ciudad de Matanzas y también puede ser la misma, que hoy se halla en los Jardines de la Tamarita de Barcelona[20].

4. Anónimo. Cuatro Continentes. Esculturas de bulto redondo. Mármol. Finales del siglo XIX. Villa Valdecilla. Cantabria. España.

4. Los cuatro continentes en España

4.1. Villa Valdecilla. Cantabria

En el municipio cántabro de Medio Cudeyo, Ramón Pelayo de la Torriente, Marqués de Valdecilla, construye a finales del siglo XIX una villa de recreo con unas 15 hectáreas, que cuenta con un programa completo de los Cuatro Continentes. El Marqués fue un rico comerciante, que hizo su fortuna en los ingenios azucareros de Matanzas y de otras poblaciones cubanas, aunque también tuvo otros intereses industriales. Tras la independencia de la isla regresa a España, residiendo tanto en su villa cántabra como en Málaga, donde tenía otra villa en el barrio de Pedregalejo, donde solía pasar los inviernos[21].

4.2. Jardines de Monforte. Valencia

Los Jardines de Monforte se construyeron en una zona de huertos ubicados fuera de las murallas de Valencia. En 1849 el huerto fue adquirido por el Marqués de San Juan, quien encargaría la realización de los actuales jardines al arquitecto Sebastián Monleón Estellés. En 1941 fueron declarados de Interés Artístico. Ese mismo año el pintor y jardinero sevillano Javier de Winthuysen realiza un proyecto de restauración, describiendo el mal estado de conservación y proponiendo una intervención respetuosa con lo antiguo. En el año 1971 fue adquirido por el Ayuntamiento de Valencia[22]. Las esculturas de los Cuatro Continentes se hallan ubicadas delante de la casa en la zona denominada como Parterre Viejo, formado por cuadros vegetales con setos de evónimos y mirtos[23].

4.3. Jardines de Parcent. Valencia

Estos jardines se construyeron sobre lo que fue el Palacio de Parcent, construido a finales del siglo XVIII por mandato de la familia de los Cercenio y destruido en 1966 por su estado de ruina[24]. En ese mismo año se trazaron los nuevos jardines, en lo que se denomina Plaza de Don Juan de Villarrasa, donde se ubicaron las esculturas de los Cuatro Continentes, que fueron adquiridas en un anticuario por el alcalde Adolfo Rincón de Arellano por 200.000 pesetas y que procedían de una academia de estudios desaparecida. En un documento de la Hemeroteca Municipal se recoge una noticia del año 1852, en la que se dice que

> "se hallan ya concluidas las 10 estatuas que el Ayuntamiento de Valencia ha mandado vaciar en Barcelona. Dichas estatuas simbolizan a Valencia, España, Europa, Asia, África y América y las 4 estaciones del año, tienen 9 palmos de altura y han sido ejecutadas por el escultor D. José Santigosa y vaciadas en la fábrica de alfarería de D. Antonio Tarrés. Estas obras han estado expuestas al público en dicho taller y han llamado por su mérito la atención de los barceloneses"[25].

4.4. Jardines de la Tamarita. Barcelona.

Los jardines, situados entre el paseo de Sant Gervasi y la Avenida del Tibidabo, ocupan una superficie rectangular irregular de 14.000 m2 y utilizan la situación del torrente del Frare Blanc, que provoca la aparición de diferentes niveles en el terreno, aprovechados para la creación de taludes, muros de contención y escaleras.

Los Jardines de la Tamarita tienen su origen en la Torre Craywinckel, nombre de su primer propietario, que era de origen flamenco. A comienzos del siglo XX la finca fue adquirida por el industrial algodonero Alfred Mata Juliá, que encarga la construcción de una casa y de unos nuevos jardines al arquitecto Nicolau María Rubió i Tudurí[26]. Aunque no se han conservado los proyectos originales, por su estilo se sitúan en la primera etapa de su producción artística, caracterizada por un eclecticismo de inspiración clasicista, derivado de la obra de Forestier, la cual finaliza en el año 1945[27]. Es a comienzos de esta etapa, en los años veinte, cuando se lleva a cabo la realización de los actuales jardines de la Tamarita, lo que supone la transformación de los jardines originarios[28].

Es en los ángulos del Jardín Patio, donde se sitúan las imágenes de los tres continentes: América, África y Asia, faltando la que corresponde a Europa. Aunque desconocemos la autoría y procedencia de estas esculturas, la que representa a América es idéntica a la escultura que existía en Cuba y que ya hemos estudiado, por lo que muy bien pudo ser adquirida por el propietario de los jardines y trasladada a los jardines barceloneses[29].

4.5. Glorieta del Perú en los Jardines de San Telmo, Sevilla

Cierra este recorrido por esta iconografía de los cuatro continentes una alegoría de América, que se

halla en un espacio bastante degradado, que da acceso al Pabellón del Perú[30]. La escultura de América junto con las de los otros tres continentes, Asia, África y Europa, debió formar parte del conjunto de esculturas que decoraban este espacio de los Jardines de San Telmo, tal y como se puede observar en una imagen de la fototeca de la Universidad de Sevilla[31]. Una fotografía tomada en el año 2011 aun muestra la alegoría de África, que fue sustraída con posterioridad. Cuando en 1929 Nicolás Forestier diseñó los jardines de la Exposición Iberoamericana debió integrar estas esculturas en la Glorieta del Perú[32].

5. Josep Anicet Santigosa Vestraten. Cuatro Continentes. Esculturas de bulto redondo. Mármol. H, 1852. Jardines de Parcent. Valencia. España.

Esta obra culmina el largo proceso de una iconografía que se inició a mediados del siglo XIX y que se extendió por dos continentes, siete países y once espacios. Algunas tienen autores y otras son anónimas. Algunos de estos conjuntos presentan en la actualidad un programa completo de los cuatro continentes y otros sólo cuentan con tres, dos o un solo representante. A partir de este momento esta iconografía no volverá a repetirse.

Notas

1. MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Las imágenes de los cuatro continentes del escultor chileno Virginio Arias (1855-1941)". *Boletín de Arte*, (Málaga), 24 (2003), págs. 53-70.

2. MORALES FOLGUERA, José Miguel. "La iconografía de los cuatro continentes. Creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica". En: MARTÍNEZ PEREIRA, Ana y OSUNA, Inmaculada, INFANTES, Víctor (Eds.). *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación.* Madrid: Turpin Editores y Sociedad Española de Emblemática, 2013, págs. 399-410.

3. ZUGASTI, Miguel. *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pretextos, 2005, págs. 23-104.

4. FERNÁNDEZ VEGA, Pilar. *Guía del Museo de América*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1965, págs. 19-20.

5. SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía del indio americano. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Ediciones Tuero, 1992, págs. 3-15.

6. El profesor Santiago Sebastián afirma que la afición de los artistas y escritores del siglo XVI en Europa por la alegoría hizo que muy pronto se creara la alegoría de América, que fue vista como el cuarto continente. Alegoría significa etimológicamente "hablar de otra manera".

7. ZUGASTI, Miguel. *La alegoría de América*… Op. cit., pág. 21.

8. Son los casos de la Cosmographiae Introductio, publicada en 1507 por la Academia de Saint-Dié (Lorena, Strasburgo), del Mapamundi atribuido a Hans Holbein el Joven, que en 1532 otorga el nombre de América Terra Nova a todo el continente, el Mapamundi de Gerhard Mercator (1538), y la Geographia de Tolomeo (1541).

9. RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, Vol. II, 1987, págs. 102-108.

10. *Ibídem*, pág. 102.

11. *Ibíd.,* pág. 106.

12. *Ibíd.,* pág. 104.

13. *Ibíd.,* pág. 108.

14. JAFFÉ, Aniela, "El simbolismo en las artes visuales", En: JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Biblioteca Universal Caralt, 1977, págs. 241-242.

15. En la Exposición Universal de Paris de 1878 eran ya seis los Continentes: Oceanía, Sudamérica, Norteamérica, África, Asia y Europa. Estas esculturas, fundidas en broce, se encuentran en la actualidad en la entrada del Museo d'Orsay de Paris.

16. FIGUEROA, Virgilio. *Diccionario histórico y biográfico de Chile. 1800-1931*. Santiago de Chile: Impr. y Litogr. La Ilustración, 1931; ROMERA, Antonio. "Medio siglo de escultura chilena". *Zig-Zag,* Santiago de Chile, 1955; BILLA GARRIDO, Augusto. "Don Virginio Arias y la ingratitud". *El Mercurio*, Valparaíso. SOLANICH SOTOMAYOR, Enrique. *Escultura en Chile. Otra mirada para*

su estudio. Santiago de Chile: Ediciones Amigos del Arte, 2000.

17. IVELIC, Milán. *La escultura chilena*. Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1988, págs. 6-12.

18. DURINI R., Pedro M. *Costa Rica Monumental y sus obras hermanas en América*. Quito: Edición del Autor, 1995, págs. 178-179. Agradezco esta información a María Luisa Rodrigo.

19. Información tomada de las siguientes direcciones webs:

www.cultura.gov.ar http://www.palaciosanjose.com.ar/menu.htm. [Fecha de acceso: 18/05/2017].

http://www.temakel.com/aipsanjose.htmpalaciosanjose@infovia.com.ar. [Fecha de acceso: 18/05/2017].

http://www.fortunecity.es/sopa/cejas/785/palacio_san_jose_habitaciones.htm. [Fecha de acceso: 18/05/2017].

Agradezco la información al Prof. Luis Cerrudo, director del Palacio de San José.

20. Imagen facilitada por el profesor Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

21. SAZATORNIL RUIZ, Luis. "Arte y mecenazgo de los indianos montañeses: Santoña, Comillas, Valdecilla (1820-1930)". En: SAZATORNIL RUIZ, Luis (Ed.). *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón: Ediciones Trea, 2007, págs. 543-612.

22. Se puede ver al respecto el catálogo de la Exposición *Javier de Winthuysen. Jardinero. Andalucía,* comisariada por Carmen AÑÓN. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, 1989, pág. 164.

23. AÑÓN, Carmen; LUENGO, Mónica y LUENGO, Ana. *Jardines artísticos de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1995, págs. 243-249.

24. GIL Y PALACIOS, Carmen. *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*. Valencia: Ajuntament de Valencia, 2000, pág. 194.

25. Agradezco los datos facilitados a Arturo Cervellera.

26. ADROER TASSIS, Anna María y otros. *Jardines de Barcelona.* Sabadell: Editorial Ansa, 1997, Vol. II, pág. 118.

27. BOSCH ESPELTA, Josep; RUBIÓ I BOADA, Mercè; DOMÍNGUEZ, Cristina y SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981). Jardinero y urbanista*. Barcelona: Doce Calles, 1989.

28. MORALES FOLGUERA, José Miguel." Las imágenes…, Op. cit., págs. 53-70.

29. MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Jardí de la Tamarita, c. 1890, c.1920, restaurat per a ús públic el 1994". En: LECEA, Ignasi y otros (Eds.). *Art públic de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009, págs. 205-207.

30. Agradezco la información al profesor Rodrigo Gutiérrez de la Universidad de Granada y al Dr. Juan Antonio Arenillas del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

31. RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel y RODRÍGUEZ DOBLAS, María Dolores. "La creación de los jardines del Real Palacio de San Telmo de Sevilla". *Goya,* 358 (2017), págs. 56-69.

32. http://culturadesevilla.blogspot.com.es/2015/04/la-glorieta-de-peru-llega-al-limite-de.html. [Fecha de acceso: 20/04/2017].

Volver al sumario

Un Chile andaluz: imaginación histórica y retorno patrimonial[1]

JOSÉ DE NORDENFLYCHT CONCHA
Departamento de Artes Visuales. Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile
jnorden@upla.cl

1. EXERGO

Con toda seguridad mis colegas chilenos y yo venimos de los lugares más australes de todas y todos los que hemos respondido con tanta ilusión a esta convocatoria tramada por nuestro colega Rafael López Guzmán. Así que cualquier entusiasmo con lo que voy a decir esta mañana ya saben quien es el responsable. De los desencantos me hago cargo, ya que de entrada debo advertirles que no será una ponencia lo que escuchen, sino más bien un discurso, como no podría ser de otra manera si tengo el privilegio de abrir la palabra con más de 15 minutos.

Desde el sur, y más allá, las distancias físicas se relativizan cuando ellas disminuyen su arcano desde las imágenes y sus ficciones. Siendo la ficción de su distancia la que más nos une, como si aquella no fuera más que vivir entre lo relatado por unos y otros.

En efecto, es esa interlocución atenta de leernos entre nosotros desde hace un tiempo, la tensión de la trama que nos tiene hoy reunidos, afortunadamente más cerca de lo conveniente según eso que otros llaman objetividad científica.

Sobre los afectos podemos suspender el juicio por pudor. Pero sobre el efecto podemos decir que lo que hemos aprendido de otros, lo invertimos en aprender sobre nosotros. En esta alteridad invertida, no hay más descubrimiento que el propio destino. No hay más destino que el propio origen. De ahí la exigencia a interrogar la tradición historiográfica que sostiene nuestros afanes. Mismos afanes que hoy se entregan a la imaginación histórica que anuncia con su retorno una vuelta al ethos de una historia del arte que cada vez se construye desde los lugares más distantes de un pretendido centro hegemónico, y aquí me consta que somos todos australes. La imaginación en la historia del arte es la imaginación del historiador del arte, última frontera de unos límites disciplinares cada vez más desacreditados por quienes pretenden imponer la novedad de lo nuevo, obviando el hecho de que transitamos con nuestros afanes por lugares de vanguardia antigua para alimentar la retaguardia de un futuro posible. por pura solidaridad con las generaciones que vienen. Por lo que agradecemos y nos reconocemos en este espacio donde nuestra responsabilidad compartida en tanto historiadores del arte que venimos del sur para arribar a otro sur, espera por desplegar sus efectos a partir del trabajo de todos nosotros que hoy día comienza.

2. CACOFONÍA

Un perro andaluz (*Un chien andalou*) no sólo es la cacofonía perfecta para *Un Chile andaluz*, sino que nos retrae inmediatamente a la persistencia de esa imagen insoportable de la celebérrima película de Luis Buñuel que, como todos sabemos, tuvo la entusiasta colaboración de Salvador Dalí[2].

En esa imagen se corta el ojo con la curiosidad de un niño perverso que quiere saber que hay dentro. El corte del ojo es el comienzo de una inevitable ceguera. El corte del ojo es el corte de la mirada. ¿Acaso no es lo mismo que nos mantiene cotidianamente afanados a los historiadores del arte? como

si cortar la mirada para saber que hay dentro inevitablemente nos deja a ciegas, entrando en una zona que no es ni la de quien mira cuando produce la imagen, ni tampoco la de quien mira cuando la percibe desaprensivamente.

El mismo año 1929, mientras los jóvenes artistas españoles trabajan juntos en esta película durante su estancia parisina, al sur de su país natal se estará inaugurando la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Mientras ellos desprecian a otros en reyertas interminables, atribuyendo el motejo de *perro* al artista andaluz de su incordio, los esfuerzos de muchos españoles se invertían en reconstruir puentes con los que invocan orgullosas filiaciones andaluzas al otro lado del Atlántico.

La reconstrucción de esas filiaciones no sólo será un empresa política y comercial, sino que también se testimonia en el modo y la circulación de unas imágenes que obedecen a unas ideas y se reconocen en unas narrativas que determinarán no sólo la historia sino que también la historiografía del arte en muchos países americanos, entre ellos algo podemos comentar brevemente de Chile, para que la cacofonía devenga en polifonía.

3. Imaginar las imágenes

Usaremos varias imágenes encontradas, como si el archivo fuera un *cadáver exquisito* interminable para seguir con la invocación a los surrealistas. Un archivo abierto que nos permite enunciar algunas preguntas que salen al paso en la reconstrucción de esas filiaciones.

Primero una fotografía del archivo del historiador del arte Eugenio Pereira Salas, la que se encuentra en el repositorio inédito que espera por el orden de su memoria[3], en donde podemos observar una vista oblicua rasante de la fachada del Palacio de la Alhambra diseñado por el arquitecto Manuel Aldunate entre 1860 y 1862, mandado a construir en el centro de la ciudad de Santiago de Chile por Francisco Ossa. Desde este documento fotográfico nos preguntamos ¿Qué imaginario construye un arquitecto que interpreta el deseo de su comitente en la copia formal de un edificio cuya tecnología constructiva, emplazamiento y programa distan más que varios siglos de comprensión para el surgimiento de la más austral de las Alhambras? Si ponemos atención a la fachada, observamos una placa de bronce que nos anuncia la promesa de más preguntas. En efecto el Palacio de la Alhambra alberga hasta hoy a la Sociedad Nacional de Bellas Artes, una institución que desde 1918 agrupa a los artistas que tomaron una posición reactiva frente a las transferencias diferidas del debate de arte contemporáneo que ya se instalaba por otras latitudes.

Una segunda imagen es elocuente de aquello. Ahora será un célebre pintor malagueño el objeto

1. Manuel Aldunate. Palacio La Alhambra. 1860-1862. Santiago de Chile. Chile. Fotografía sin autor del Fondo Eugenio Pereira Salas, Archivo Andrés Bello, Universidad de Chile.

de incordio en tanto se le sindica como culpable de un indeseable comunismo pictórico. A cada cual su propio *perro andaluz*. Todo ello lo leemos en la revista Bellas Artes la cual cumple con el sino de las ambiciosas revistas de tendencia que se instalan displicentemente desde un número primero y único. Todo esto, nuevamente, transcurre el año 1929.

Unos años antes, en 1922, nos encontramos con una tercera imagen en la portada de la revista Chile Magazine, nada inusual si es que no avanzamos a sus páginas interiores, donde se despliega el desconcierto ¿Cómo se explica que esta revista esté dedicada al arte de la pintura nacional chilena y reproduzca en su colorida portada la imagen de una pintura

BELLAS ARTES 17

"El Comunismo Pictórico"

CONTAMINADORES, ABUSADORES, FARSANTES, MERCACHIFLES Y METECOS.

C. M.

Damos al público ilustrado la traducción de una de las crónicas publicadas en el pte. año en el "Figaro" de París, por la ilustre y acaso la más culminante figura de la crítica contemporánea en Artes plásticas, que es Mr. Camille Mauclair.

La pintura académica murió por haber querido imponer un Código Internacional, recetas de belleza: la mujer desnuda académica, por ejemplo, se había convertido en algo tan ficticio como cánon, copiado en todos los talleres por los alumnos de todos los países contra el ideal hereditario de sus razas.

La pintura que se llama a si misma de vanguardia o **sub-realista** morirá por haber querido imponer un tipo de deformación y de fealdad internacional suprimiendo los caracteres y las aspiraciones étnicas, excluyendo la naturaleza en provecho de **una especie de alucinación geométrica**, que se puede pintar en el Centro del Africa, como en Varsovia o en París.

Y lo mismo que el bolcheviquismo se convierte en un zarismo más cruel y más intransigente, en igual modo este nuevo academismo es más exajerado que el antiguo; la divisa de esta tendencia pictórica al igual que la divisa política es: **Dejadnos todos los Puestos**, y luego "se encuentra defendida en todos los países por los internacionalistas. La comparación es sencilla. Habiendo declarado la guerra al arte normal, que se simula considerar "burgués", todas las personas que quieren parecer avanzadas se

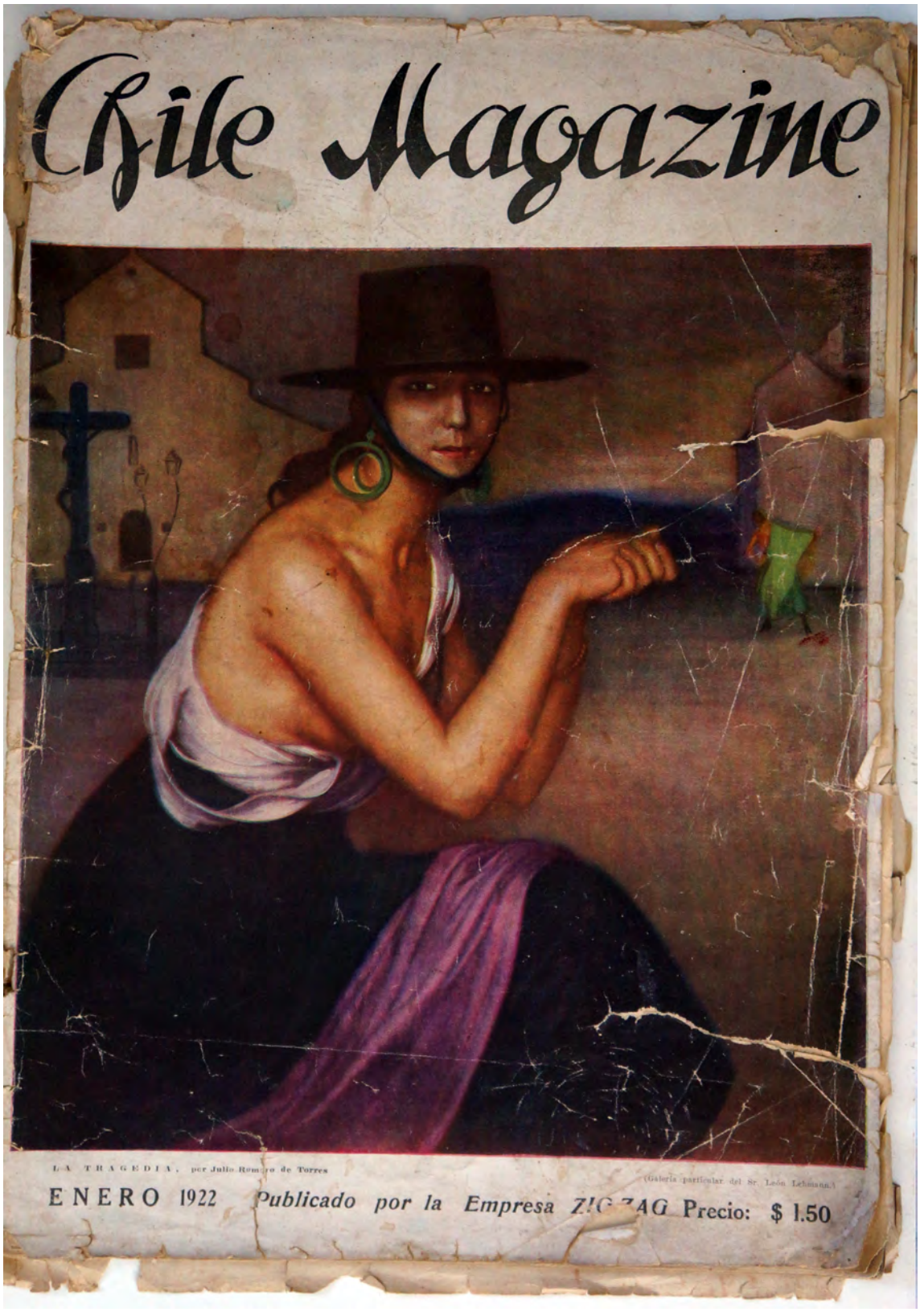
Picasso. — La mujer al violin

2. C. M. "El comunismo pictórico". Bellas Artes, Revista Ilustrada Órgano de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, año 1, 1. Octubre 1928.

de Julio Romero de Torres? Tal vez las influencias del gusto epocal de las élites chilenas asociadas al mercado del arte y la circulación de sus imágenes sea una explicación plausible, sin embargo creemos que hay algo más, y eso tiene relación con la representación de los tópicos del pintor cordobés, en donde el influjo de su recepción en Chile va por el lado evocativo del imaginario urbano y arquitectónico. La imagen nos trae a presencia el deseo de casa, ahora convertida en un cortijo andaluz.

4. El patrimonio recobrado

Con la imagen anterior la pintura que circula en Chile se encuentra con uno de sus temas menos explorados. En nuestro afán de cruzar por las



3. Portada Chile Magazine. Santiago de Chile. S/n. Enero 1922.

imágenes para buscar explicaciones, en este punto, traemos dos más. Son dos pinturas que representan la vista exterior e interior del zaguán de acceso de la Casa Colorada, venerable monumento colonial símbolo del patrimonio chileno, cuando pintar nuestros monumentos era pintar el futuro del pasado, donde las alegorías y su significado simbólico desplazan la función y el utilitarismo de las edificaciones, cuando la arquitectura era un arte entre nosotros. Entre los que creían en ello encontramos a quien firma estas pinturas, don Luis Álvarez Urquieta, quien no sólo fue un coleccionista *galante* y *amateur*[4], sino que también fue un afanoso investigador de la historia del arte en Chile cuya colección articula —hasta hoy— el guión histórico del Museo Nacional de Bellas Artes[5] y cuya mirada construyó un relato canónico de la pintura en Chile, el que se difunde rápidamente fuera del país en la Revista Arquitectura y Arte Decorativo que fungirá como el catálogo de la presencia de Chile en la mentada exposición sevillana de 1929.

Cuando Álvarez Urquieta se convirtió en "pintor de domingo", fue insistente en ir dejando testimonios visuales sobre los vestigios del *coloniaje*. Hoy día podemos encontrar parte de ese trabajo en la colección del Museo Histórico Nacional.[6] Sus obras tal vez no tengan mucho interés desde el punto de vista formal, siendo correctos ejercicios sobre el principio de que la realidad es el modelo. Sin embargo sabemos que las pinturas denominadas realistas, en estricto rigor son figurativas y denotativas, más allá de lo cual opera la ficción del que las ejecuta a partir de un modo de representación de esa realidad. Lo que en el caso de Álvarez Urquieta serían imaginarios arquitectónicos retrospectivos, o lo que es parecido: imaginarios patrimoniales. Por lo que la pregunta pertinente que nos dejan estas pinturas sería ¿Qué fundamenta el hecho de que la arquitectura rural chilena de programa residencial sea identificada como una deriva de la arquitectura rural andaluza, tal cómo se explica en la historiografía de la arquitectura local? Tentemos una respuesta con una quinta imagen, volvamos a las fotos utilizadas por los historiadores, ahora un historiador de la arquitectura. Alfredo Benavides Rodríguez arquitecto chileno, cuyo archivo fotográfico está al cuidado del repositorio del CEDODAL en Buenos Aires, y en el cual podemos encontrar una fotografía de la fachada de la misma Casa Colorada hacia 1940, unos veinte años después de las pinturas de Álvarez Urquieta. Este documento nos recuerda que la historiografía de la arquitectura en Chile ha desplegado esfuerzos sobre la caracterización de los atributos de la realidad construida, aportando insumos descriptivos a la catalogación taxonómica de sus vestigios. Por otro lado una labor de levantamiento de información documental ha posibilitado la reconstrucción histórica del origen de varios de nuestros más emblemáticos edificios que, en el mejor de los casos, subsisten con profundas transformaciones o simplemente son parte de un imaginario que se recrea a través de descripciones que los evocan, siempre lamentando su ausencia.

Por lo anterior es que una última imagen que recupero para mi relato ha sido rescatada del periódico artístico Pro-Arte en una de sus ediciones del año 1944, donde la extraordinaria síntesis de la fotografía de Mario Vargas Rosas, ilustra las comprometidas declaraciones en defensa del patrimonio de Alfredo Benavides Rodríguez, donde pareciera que todas las épocas se encuentran en una esquina de Santiago de Chile como si el patrimonio fuera el futuro declarado del pasado.

Las preguntas y la imágenes que hemos compartido tienen relación con la obsesión de quien suscribe las ideas de varios de que el verdadero protagonista de la historia del arte es el historiador del arte, y de que en un congreso de historia del arte no podría ser mejor ocasión para hablar sobre historiadores del arte y de sus imágenes de archivo, que como vemos no son simplemente una realidad objetivada que duerme en repositorios esperando su objetivación taxonómica. Por lo mismo me permito cerrar este breve texto con un par de imágenes de mi autoría. Ya pueden reconocer el lugar de la más austral de las Alhambras. Mismo que hoy día está sometido a unas actuaciones para su recuperación y puesta en valor, con un patio de los leones que es un reloj. Lo que como metáfora del tiempo que marca una distancia entre Andalucía y América ha quedado detenido esperando por reanudar su función.

De este modo hemos querido proponer más allá de la cacofonía, más allá de la declaración de un tópico y algunos breves ejemplos comentados, que *Un Chile Andaluz* asume y eventualmente reelabora un programa metodológico —el archivo como *cadáver exquisito*— y una posición respecto de las políticas de la historia del arte que es interpelada desde unos intercambios artísticos que fueron siempre de sur a sur para convertir su origen en destino.

4. Interior Palacio La Alhambra. Santiago de Chile. Fotografía José de Nordenflycht, marzo 2017.

Notas

1. Este texto fue leído como discurso en la apertura del evento, lo que se advierte en su exergo que recoge el tono de un protocolo habitual en estos casos. El contenido es parte del avance del proyecto "Narrativas de la Historia del Arte y su impacto metodológico en la puesta en valor del patrimonio en Chile", FONDECYT nº 3160017, del cual el autor es investigador principal.

2. Buñuel, Luis. *Un chien andalou*, 17', 1929.

3. El Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile es el repositorio que gestiona el archivo del historiador Eugenio Pereira Salas, de cuyo contenido reproducimos la imagen aludida.

4. *Revista Arquitectura y Arte Decorativo, Asociación de Arquitectos de Chile* (Santiago), 6-7 (noviembre 1929).

5. Martínez, Juan Manuel. "Del gusto privado a la institucionalidad estatal. Las colecciones privadas chilenas en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes". En: VV.AA. *História da Arte: Coleçoes, Arquivos e Narrativas, VIII Jornadas de Historia de Arte*. Sao Paulo: UNIFESP-UAI, 2015, págs. 17-31.

6. El catálogo SURDOC describe 21 pinturas con autoría de Luis Álvarez Urquieta conservadas en los repositorios del Museo Histórico Nacional.

Volver al sumario

“Ni el ojo se sacia de ver, ni el oído de oír”: la dinámica de los sentidos en el itinerario visual quiteño de los ejercicios espirituales ignacianos; sugerentes prescripciones desde la perspectiva andaluza

Adriana Pacheco Bustillos
Escuela de Historia. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador
adrianaxpach@gmail.com

Porque, ahora vemos mediante un espejo, borrosamente; entonces, cara a cara. Ahora conozco de modo parcial entonces conoceré plenamente, con la perfección con que soy conocido. (1C 13, 12)

Este texto se propone abordar la serie de los *Ejercicios Espirituales* que los miembros de la Compañía de Jesús de Quito encargaron al pintor Francisco Albán, en el curso de la segunda mitad del siglo XVIII. Dado que esta práctica de espiritualidad tiene como fundamento el estímulo de los sentidos corporales se ha tomado el tratado de emblemática sensorial, publicado por el jesuita sevillano Lorenzo Ortiz en 1687[1], a fin de establecer posibles influencias o relaciones con la obra quiteña. Se atenderá a la jerarquía de los sentidos y al estímulo de los mismos como componentes que se hacen parte del discurso visual de los cuadros.

Entre, las incesantes dinámicas y transferencias que vincularon, en particular, el espacio hispalense con la región de Quito, las líneas que nos ocupan, apenas se aproximan al vasto territorio de la estética de los argumentos sensibles, empleados en el escenario de la evangelización. En este caso se vislumbran las diferentes vías que siguieron los religiosos de la Compañía de Jesús, específicamente las sensoriales, a fin de formular una herramienta eficaz, que alcanzara la conversión de los neófitos, en principio, y en la larga duración, afianzara y diera continuidad a la práctica de la fe cristiana.

En el escenario quiteño de finales del siglo XVI, los jesuitas llegaron con el imperativo de la misión. Tardíamente, después de mercedarios, franciscanos, dominicos y agustinos, los hijos de San Ignacio se abrieron paso con un trabajo pastoral de formas más significativas y flexibles, capaces de acomodarse dentro del proceso de convergencia cultural y establecer con el otro una dinámica de comunicación efectiva[2]. Entrenados en el método sensitivo de los *Ejercicios Espirituales* de su Santo Fundador, los jesuitas fueron edificando un programa artístico – religioso de amplios alcances que inició tímidamente con una retórica simple, a la que gradualmente sumó recursos hasta conseguir puestas en escena de gran artificio, útiles para modelar la sensibilidad y los afectos en los fieles. De manera que *la composición de lugar* o la llamada a la *vista imaginativa* que prescribía San Ignacio, para proyectar una imagen o una escena piadosa en la interioridad de los ejercitantes llegaría a tener una imagen formal a la que tendría acceso directo el sentido de la Vista.

1. Visiones de lo efímero: una breve lectura de la aplicación del método ignaciano

Los primeros misioneros iniciaron con un orden inverso en el empleo jerarquizado de los sentidos, si bien las imágenes tendrían un importante papel

didáctico, los jesuitas empezaron por apelar al oído. El primer acercamiento a los habitantes de la tierra se dio a través de una paciente, pero percusiva predicación[3].

La retórica, el locus insinuado, carente de formas, y la prédica de los afectos en esta primera evangelización, fue medular para los jesuitas. Señala Marc Fumaroli que, dentro de la enseñanza Postridentina y al interior de la Compañía, la retórica adquirió una connotación sagrada porque, más allá del orador humanista, esta palabra movía a la experiencia de la fe[4]. De ahí que esta temprana pedagogía afectiva de los jesuitas dotara de un elevado valor a la lengua local pues conducía los dinamismos de la interrelación que atraía y persuadía a los fieles.

De ahí que sea válido considerar a este pensamiento retórico de la Compañía, como *"Technicien des images"*, técnico de las imágenes, como sugiere Fumaroli, quien propone una labor apostólica de gran impacto sensible y reúne la fuerza de la predicación, la práctica de la retórica y la tradición emblemática. La imagen didáctica no se mostraba sola, más bien estaba articulada a la oratoria sagrada que cumplía el propósito de sensibilizar a través de la palabra[5]. Dos registros, al fin, uno verbal y otro visual que confluyeron en una suerte de composición emblemática se reflejó en distintos momentos del repertorio visual de la Compañía en Quito.

Así mismo, los emblemas de compleja connotación[6], muy cercanas al ambiente cultivado de la Compañía también formaron parte de la experiencia de lo sensible dentro de la enseñanza de los Jesuitas. Entre las obras más significativas que se han podido encontrar en Quito estuvieron el *Imago Primi Saeculi*, el discurso triunfal impreso por el taller de los Plantin, para honrar los primeros cien años de la Compañía.[7] Esta fórmula que une imagen y texto se exhibió como una fiesta conmemorativa, para reafirmar la identidad de los jesuitas[8] sobre sus principios y que hace brillar, además, a los pilares sustentantes del edificio de la orden: las figuras más representativas, los ideales, el pensamiento y la espiritualidad de la misma. Seguramente los contenidos del Imago habrían impactado dentro de la configuración del programa estético de la Compañía en Quito, pero, antes de atender a la emblemática de procedencia flamenca es preciso reparar en la española, de ahí que se haya tomado en cuenta el libro de emblemas *ver, oír, oler, gustar, tocar* de Lorenzo Ortiz[9]. Es muy posible que sus contenidos se hubiesen relacionado con las composiciones o con el proceso de pedagogía visual que los jesuitas plantearon para su Casa de Ejercicios al pie del Panecillo.

2. La retórica visual en los lienzos de los ejercicios espirituales en Quito

El método de cultivo espiritual de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola se había extendido ampliamente entre los miembros del clero y la elite quiteña. Esta disciplina metódica, impartida por los jesuitas, consistía en un entrenamiento de los sentidos y de las emociones para alcanzar un cultivo espiritual y ordenar la vida.

El Obispo Nieto Polo del Águila respaldó la construcción de una "Casa de Ejercicios", dirigida por los jesuitas, en el extremo sur de la ciudad al pie de la colina del Panecillo. El Real decreto autorizó esta fundación el 7 de julio de 1756. Dentro de este lugar, los ejercitantes se dividían en grupos de hombres y mujeres y durante cuatro semanas seguían las normas del director espiritual. Las reflexiones se enfocaban en las meditaciones prescritas por el fundador de la Compañía en el opúsculo de los *Ejercicios Espirituales.*

Si bien las directrices se impartían a través de la palabra, los jesuitas encargaron al pintor Francisco Albán, entre 1760 y 1764, la composición de grandes telas en las que se hallarían representadas las escenas de las meditaciones más notables. Estos cuadros habrían permanecido dentro de la casa de Ejercicios posiblemente como recurso de pedagogía visual para formar a los futuros jesuitas que habrían de seguir con esta práctica. Lamentablemente, tras la expulsión de los jesuitas en 1767, los ocho lienzos pasaron a formar parte de la Corona española bajo la figura de la Junta de Temporalidades.

Aunque los objetos más valiosos, de oro y plata ya se habían repartido en 1784, la Junta entregó al cuidado de Fray Francisco de Jesús Bolaños de la Casa de Ejercicios de El Tejar[10] (la recoleta mercedaria de El Tejar), un importante lote de objetos que habían pertenecido a los jesuitas, incluía libros, telas, cortinas, faroles de estaño, ornamentos sagrados entre otros. Dos años después, en otro documento el mayordomo y ecónomo de la Recoleta mercedaria señala "ocho grandes cuadros que destacan los puntos de meditación de los ocho días de ejercicios" que él valoraba en dieciséis pesos cada uno. A finales del siglo XX, los ocho lienzos fueron trasladados

al Palacio Arzobispal de Quito donde se custodian hasta la actualidad[11].

Al igual que se diera con las series encomendadas por otras comunidades, como la que trata la vida de San Agustín, el costo fue sufragado por miembros de la elite local. Posiblemente por aquellos que habrían sido beneficiados por la práctica de los Ejercicios. Solo en uno de los lienzos se ha encontrado la firma del autor, pero en cada uno de ellos está registrado el nombre del donante. Dos de ellos, pintados en 1760 fueron costeados por Nicolás Pacheco, identificado como diputado de Comercio, y por Francisco de Javier Saldaña, chantre de la Catedral; otros dos fechados en 1763 fueron donados por José de Izquierdo y Gregorio Freyre, canónigo de la Catedral; dos pinturas con fecha 1764 fueron donadas por Cayetano Sánchez de Orellana y Gregorio Álvarez y Verjuste.

Cada una de las composiciones supuso un proceso complejo que tuvo como principal referente a las fuentes grabadas procedentes del taller de los Klauber, preparadas en el temprano siglo XVIII[12]. La riqueza iconográfica y la puesta en escena teatral reflejan la pedagogía del estímulo a los sentidos y a la imaginación según prescribía el Santo de Loyola. Las palabras, en las filacterias a manera de *tituli* y las escenas, tratadas como emblemas refuerzan la connotación de la representación principal, aún más la potencia de las calidades pictóricas. La llamada a emplear las facultades de la imaginación para crear unas imágenes mentales alcanza la plena representación mediante la imagen formal.

El primer lienzo de la serie muestra a San Ignacio durante su retiro de diez días en una cueva a las afueras del pueblo de Manresa, cerca de Barcelona, donde permaneció durante seis meses (1522 -23). De esa experiencia surgiría el opúsculo de los Ejercicios Espirituales que resumían, de una parte, el potencial de la disciplina del soldado junto con las prácticas espirituales que produjo la *Devotio Moderna*. Un auténtico manual de entrenamiento sensible para la Compañía de Jesús. La primera edición fue publicada en Roma en 1548 bajo el título *Exercitia Spiritualia.* A la derecha de la composición, de formato vertical, en el cuadro de la serie quiteña se puede ver la ciudad de Manresa a la distancia, con el puente sobre el río Cardoner. En la austera cueva, San Ignacio, vestido con la casulla negra, hábito de la orden, está acompañado solo por algunos libros, un crucifijo, una clavera, y un látigo de penitente. Escribe inspirado por la visión de la Virgen.

3. El predominio visual en el desarrollo de las meditaciones

La retórica iconófila de la Reforma y de la Compañía que apelaba a las emociones y a los sentidos, a la vista en particular desató el auge de la cultura visual según se advierte en la primera tela que lleva en la filacteria el mote *Memento Finis* (Ecl. 36), (Fig. 1)[13], se ilustra uno de los primeros pasos de los *Ejercicios Espirituales*. En la primera parte del programa de San Ignacio se advierte la figura de San Ignacio, desde el flanco derecho de la composición, en el reducto rocoso de la cueva de Manresa, presencia con serenidad la abigarrada escena (*Ejercicios Espirituales* 23: 1-2). Hacia el centro, aparece Dios Padre junto al hombre, la magna obra de su creación, y como reflejo de la imagen de Dios alude al espejo de la imagen divina, claramente dirigido al sentido de la vista. En la parte superior Cristo y el Espíritu Santo completan la participación trinitaria en la creación del mundo. En las cartelas de marcos rococó se puede ver a San Ignacio como ejemplo de la contemplación y adoración y servicio a Dios. "El hombre es criado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios nuestro Señor; y mediante esto salvar su ánima; y las otras cosas sobre la faz de la tierra son criadas para el hombre y para que le ayuden en la prosecución del fin para que es criado" [EE. 23]

En adelante, las pinturas animan al practicante de los *Ejercicios Espirituales* a emplear activamente la imaginación. En la meditación inicial prescribe la fórmula de la *Composición viendo el lugar* que persuadía acerca de "ver con los ojos de la imaginación", usando los cinco sentidos para poner en práctica la configuración detallada del locus de la oración. En la pintura que ilustra la meditación sobre el pecado, la filacteria exhibe un persuasivo mote: *Omnis qui fecit peccatum est peccati* (Jn. 8, 34), (Fig. 2) *Todo el que comete pecado es esclavo del pecado,* el alma está representada, tal como sugirió San Ignacio, como un hombre ciego esclavo del pecado, según indica la meditación sesenta de los *Ejercicios Espirituales* "*...y la tierra cómo no se ha abierto para sorberme, criando nuevos infiernos para penar en ellos"*[14].

La figura encorvada, acosada por los demonios, está al punto de caer al infierno que se abre a sus pies, poblado de monstruos que han dejado po-

1. Francisco Albán. Memento Mori, parte de la serie de los Ejercicios Espirituales. Óleo sobre lienzo. 1760-64. Palacio Arzobispal. Quito. Ecuador. Fuente de la fotografía: Stratton-Pruitt 2012, cat. 44b.

2. Francisco Albán. El Hombre esclavizado por el pecado, parte de la serie de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola. Óleo sobre lienzo. 1763. Palacio Arzobispal. Quito. Ecuador. Fuente de la fotografía: Stratton-Pruitt 2012, cat. 44c.

3. Francisco Albán. Meditación acerca de la hora de la muerte parte de la serie de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola. Óleo sobre lienzo. 1760-64. Palacio Arzobispal. Quito. Ecuador. Fuente de la fotografía: Stratton-Pruitt 2012, cat. 44d.

blado de monstruos que han abandonado el imaginario del penitente para mostrarse en la tela. Los recuadros aclaran la escena central a través de otros castigos bíblicos: la caída de Adán y Eva, la condena de Sodoma y Gomorra, la caída de los ángeles rebeldes y el diluvio. En este caso se alude nuevamente a la importancia del sentido de la vista que ha sido bloqueado fatalmente.

San Ignacio insistía en evitar los pensamientos placenteros que pudieran interferir en las anheladas "penas y lágrimas". Era importante meditar en el momento de la muerte y el Juicio, como en el lienzo *Meditación sobre la muerte*, la filacteria apunta: *Qua hora non putatis veniet – Vendrá a la hora que menos lo piensen (*Lc. 12, 40), (Fig. 3). San Ignacio sugería al ejercitante imaginarse a sí mismo en el último momento de la muerte[15]. En la composición se puede ver a un moribundo que recibe los últimos auxilios de la fe cristiana de manos del sacerdote, en compañía de los ángeles, uno de ellos detiene con un rayo la amenaza del demonio que deja ver su cabeza por debajo de la cama, mientras que el otro, el Arcángel San Miguel pesa el alma del sujeto, bajo la atenta mirada del empíreo (se pueden ver claramente las imágenes de San José y Santa Bárbara patrones de la Buena muerte). Las imágenes y las filacterias en las esquinas subrayan lo transitorio de la vida y recomiendan la preparación en la hora de la muerte.

La representación del *Juicio Final* en esta serie destaca por su intenso colorido, de acuerdo al gusto quiteño del siglo XVIII. En la misma línea, la filacteria que preside la composición reza: *Ecce diez domini venit crudelis et indignation isplenus et ira ad peccatores conterendos – ya llega el día cruel del Señor, con furia y rabia inmensa, para acabar con todos los pecadores* (Is. 13, 9), (Fig. 4). La composición ordenada recuerda el consejo de San Ignacio de "ver a la persona, escuchar lo que dicen y ver lo que hacen, incita nuevamente a desarrollar el sentido visual. Podría relacionarse con la meditación para alcanzar amor[16]. Este discurso invitaba al ejercitante a imaginar la inminente llamada al Juicio Final de las almas (cuadro que recuerda aquel que sobre el mismo tema se encuentra en la nave sur de la Iglesia de la Compañía como parte del programa iconográfico de la iglesia). De la boca de San Ignacio se puede escuchar: *Omnes stabimus ante tribunal Christi – Todos hemos de comparecer ante el tribunal de Cristo*.

Continúa la serie con la *Meditación acerca del infierno,* la filacteria aclara la ilustración: Quis hábitat

4. Francisco Albán. Meditación acerca del Juicio Final, de la serie de los Ejercicios Espirituales. Óleo sobre lienzo. 1760-64. Palacio Arzobispal. Quito. Ecuador. Fuente de la fotografía: Stratton-Pruitt 2012, cat. 44g.

5. Francisco Albán. Meditación acerca del Infierno, de la serie de los Ejercicios Espirituales. Óleo sobre lienzo. 1760-64. Palacio Arzobispal. Quito. Ecuador. Fuente de la fotografía: Stratton-Pruitt 2012, cat. 44h.

6. Francisco Albán. Meditación acerca del Hijo pródigo, de la serie de los Ejercicios Espirituales. Óleo sobre lienzo. 1760-64. Palacio Arzobispal. Quito. Ecuador. Fuente de la fotografía: Stratton-Pruitt 2012, cat. 44f.

ex vobis cum ardoribussempiternis – *Quién de nosotros podrá resistir ese fuego devorador, ¿quién convivirá con llamas que nunca se acaban?* (Is. 33,14), (Fig. 5) cita para la primera semana de los ejercicios que propone la técnica del estímulo sensorial. En esta tela, la composición se vuelve caótica, y es quizá donde la llamada a la activación de la facultad imaginativa y la exhortación a la aplicación de los sentidos se proponen con mayor intensidad. El escenario muestra con gran artificio, en buena parte de la superficie pictórica, el locus tenebroso del infierno. Las tonalidades ígneas, salpicadas de densas opacidades. Es muy posible que los comitentes hubieran insistido en potenciar el cromatismo de la puesta en escena a fin de conseguir una imagen de altas calidades performativas, tal como pedía el opúsculo del Santo:

> ***Ver*** *con vista de la imaginación el largo, el ancho,*
> *Y la profundidad del Infierno…*
> *Las grandes llamas y las almas ardiendo…*
> ***Escuchar*** *con los oídos de uno los gritos, los llantos,*
> *Los lamentos, las blasfemias contra Cristo nuestro Señor y*
> *Los Santos.*
> ***Oler*** *con la nariz de uno, el humo, el azufre,*
> *el pantoque, y las cosas podridas.*
> ***Saborear*** *con el sentido del* ***gusto*** *cosas amargas*
> *Como las lágrimas, la tristeza, y el gusano de la conciencia.*
> *Palpar con el sentido del* ***tacto****…como el fuego toca*
> *Y abraza las almas.*
> *En conversación con Cristo nuestro Señor, recordad*
> *Las almas que están en el infierno, algunas porque no creyeron en la venida, otras porque creyeron y no siguieron*
> *los Mandamientos… (Ejercicios Espirituales, n. 65)*[17]

El Sacramento de la penitencia, promovido por la Compañía de Jesús y respaldado por el Concilio de Trento se puede ver reflejado en el contenido visual de esta tela. La figura de San Ignacio, desde el ámbito derecho del cuadro, señala con afán adoctrinador la importancia de la escena del retorno, en la parábola del *Hijo Pródigo* (Fig. 6), acentuando la potencia visual de los personajes y la fuerza de la policromía. Las escenas paralelas son miradas simultáneas que, a manera de emblemas, ayudan a remarcar la connotación de la escena principal: el abrazo del

7. Francisco Albán. Meditación de las dos banderas, de la serie de los Ejercicios Espirituales. Óleo sobre lienzo. 1760-64. Palacio Arzobispal. Quito. Ecuador. Fuente de la fotografía: Stratton-Pruitt 2012, cat. 44e.

Padre. Se lee en la parte superior: *Et misericordia motus osculatus est eum – cuando su padre lo vio y sintió compasión; corrió a echarse a su cuello y lo besó* (Luc. 15, 20).

La *Meditación de las dos banderas* (Fig. 7) que sugiere San Ignacio, preparan al ejercitante para el discernimiento entre el bien y el mal y recomienda la práctica orante, la penitencia y la contemplación para elegir el camino correcto. Esta pintura ilustra la meditación 125 de los Ejercicios Espirituales, en la que San Ignacio describe *"dos banderas, una de Cristo, el gran capitán y Nuestro Señor, y otra de Lucifer, el mortal enemigo de nuestra naturaleza humana"*. En la filacteria de la meditación se lee *Eligiteh odie cui serviré potissimum– Elijan hoy a quien servirán* (Josué 24, 15). San Ignacio señala *"Sumo Capitán de los buenos, Jesucristo"*[18]. Las escenas del Vía Crucis, en las esquinas ilustran acerca de las diversas formas de seducción que utiliza el enemigo para perder a las almas.

Cuando se ha dado el cambio de *memoria, entendimiento y voluntad* San Ignacio propone la *Contemplación para alcanzar amor* donde el San Ignacio invita a permanecer fieles. Sigue una importante contemplación y meditación: donde se lee *Satiabor cum apparuerit gloria tua – Quedaré saciado cuando contemple tu gloria/rostro* (Salmo 16), (Fig. 8), inspirado en la *Contemplación para alcanzar Amor.* San Ignacio en medio de un Jardín Cercado contempla la Gloria del empíreo. En la esfera del mundo que se opone a la figura de San Ignacio se puede leer una de sus frases más aleccionadoras: *Quam sorde tterra cum Caelum aspicio!*[19]. ¡Qué hedionda me parece la tierra, siempre que pongo los ojos en el Cielo!, en la que queda clara una potente alusión al sentido del olfato, y continúa el Santo señalando: *Siente tú lo mismo*. Esta Contemplación es la que debe sellar el corazón del ejercitante. San Ignacio en el empíreo o la meditación para alcanzar amor: Oh Israel, qué grande es la casa de Dios y el lugar de su dominio. La tela celebra la apoteosis de San Ignacio, en la meditación para alcanzar amor. Se trata de una apoteósica celebración de la santidad de Ignacio así como de la Compañía, como un jardín cercado, tal como se destaca el *Imago primi saeculi*.

8. Francisco Albán. Contemplación de la Gloria, de la serie de los Ejercicios Espirituales. Óleo sobre lienzo. 1760-64. Palacio Arzobispal. Quitor. Ecuador. Fuente de la fotografía: Stratton-Pruitt 2012, cat. 44a.

En perfecta contemplación mira el cielo empíreo la Trinidad, La Inmaculada Concepción y los Santos, un ejercicio completo de su cultivada imaginación. En los extremos del lienzo, se dan pequeñas llamadas de atención sobre imágenes que subrayan el contenido de la escena central. San Ignacio como modelo de hombre justo alcanza la Gloria divina. El marco de líneas ondulantes que forma los apartados de las esquinas recuerda las formas tardo barrocas muy extendidas entre las composiciones quiteñas de este período.

A manera de colofón, resulta importante pergeñar la hipótesis acerca del objetivo que esta serie de cuadros habría tenido originalmente. Al parecer, los detallados contenidos de las meditaciones ignacianas habrían servido, en principio, para la enseñanza de los futuros jesuitas que recibían formación en la Casa del Noviciado al pie del Panecillo. Los ejercitantes que provenían del entorno secular también habrían atisbado a estas visiones, en unos como en otros, seguramente los sentidos guardarían en su memoria el impacto de tan abigarradas y expresivas composiciones.

Notas

1. Ortíz, Lorenzo. *Ver, oír, oler, gustar, tocar Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral; que ofrece el hermano Lorenzo Ortiz de la Compañía de Jesús, a don Rodrigo Manuel Fernández, en León de Francia, conde de Aguilar y de Frigiliana, Gentilhombre de la Cámara de su Majestad, capitán general de la Armada, y Exercitos del Mar Océano, y de las Costas de Andalucía y Presidios de África*. En la Imprenta de Francisco de Brugieres y Compañía, Año de 1687.

2. BAILEY, Gauvin Alexander. *Art on the Jesuits missions in Asia and Latin América*. Toronto: University of Toronto Press, 1999, pág. 5.

3. ACOSTA, José de (1540-1600), *De Procuranda Indorum Salute*, Cap. VI, BAE, 313. Citado por VILLALBA, Jorge. "Presencia de las comunidades religiosas en la fundación de la Villa de San Francisco de Quito-1534. La venida tardía de la Compañía de Jesús". *Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana*, 11. 1991, pág. 201. La obra titulada: Historia natural y moral de las Indias : en que se tratan las cosas notables del cielo y elementos, metales, plantas, y animales dellas y los ritos, y ceremonias, leyes y gobierno, y guerras de los indios, *De Procuranda Indorum Salute,* fue publicada en Sevilla por Juan de León en 1590.

4. FUMAROLI, Marc. *L'école du silence: le sentiment des images VIIe Siecle*. París: Flammarion, 1994, pág. 307.

5. *Ibídem.*

6. Dentro del programa jesuítico de estudios: la *Ratio Studiorum*, se enseñaba a los alumnos a elaborar emblemas. Estas composiciones revestían mucho ingenio y debían constar de varios elementos, un motto o título que contenía una pista en un lenguaje críptico, para descubrir el sentido de la imagen, (generalmente estaba escrito en latín) y, finalmente un discurso explicativo o epigrama. PFFEIFER, Heinrich. "Los jesuitas y los orígenes del teatro barroco europeo". *Revista Artes de México* (México), núm (2005), págs. 47-49.

7. *Ibídem,* pág. 346.

8. FUMAROLI, Marc. *L'école du silence*…Op. cit., pág. 354.

9. BERNAT VISTARINI, Antonio, "La emblemática de los jesuitas en España". En: ZAFRA, Rafael y AZANZA, José Javier (Eds.*). Emblemata Aurea, la emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Ed. Akal, 2000, págs. 57-68.

10. La Recoleta mercedaria de El Tejar.

11. VÁZQUEZ, María Antonieta y ORTIZ, Alfonso, *La Recoleta de la Merced*. Quito: FONAL, 2010, pág. 143.

12. OJEDA, Almerindo. Catálogo de la Exposición *De Agsburgo a Quito: fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII*. Quito: Dinediciones, 2015.

13. Acelera el tiempo no olvides poner fin a nuestros males.

14. CAVANNA, Juan y CHONG, Sammy. "Experiencia estética, experiencia transformativa: Un acercamiento a los Ejercicios Espirituales del San Ignacio desde la colección de cuadros "De Augsburgo a Quito". En: OJEDA, Almerindo. Catálogo de la Exposición *De Agsburgo a Quito*… Op. cit., págs. 109-124.

15. *Ibídem.*

16. *Ibíd.*

17. LOYOLA, San Ignacio de. *Los Ejercicios Espirituales en Obras Completas de San Ignacio de Loyola*. Madrid: Madrid, 1997, págs. 181-205.

18. CAVANNA, Juan y CHONG, Sammy. "Experiencia estética, experiencia transformativa: Un acercamiento a los Ejercicios Espirituales..." Op. cit.

19. Meditación del deseo de la muerte, en Año Cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año vol. 7, mes de julio, por el padre Juan Croiset de la Compañía de Jesús, traducido al castellano por el padre Juan Francisco de la Isla de la misma Compañía 1791.

Volver al sumario

Antonio de Morga, más allá de Filipinas: la Fundación de San Antonio de Morga, bahía de Caráquez, Audiencia de Quito

ANA RUIZ GUTIÉRREZ
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada[1]
anarg@ugr.es

1. SEMBLANZA DE ANTONIO DE MORGA (SEVILLA, 1559-QUITO, 1639)[2]

El Convento de San José del Carmen, conocido popularmente como «Las Teresas», es testigo de la infancia de Antonio de Morga, ya que en su interior se inserta la que fuera casa de nuestro protagonista, perteneciente a su padre, el banquero y comerciante vizcaíno Pedro de Morga y Garay, quién formaría una extensa familia en la ciudad hispalense con la sevillana Agustina Sánchez y López de Garfias.

Formado en el Colegio de Osuna, donde se conserva un retrato de juventud que nos permite conocer a este singular personaje, se graduó de Bachiller en 1574[3]. Pronto comenzó su carrera profesional en la abogacía al servicio del monarca Felipe III, no quedando rezagado en su faceta personal, casándose en 1582 con Juana de Briviesca y Muñatones, natural de Uceda en Guadalajara, con la que formó una extensa familia de dieciséis hijos, aunque no sería la única.

Tras algunos otros empleos en España, como Alcalde entregador de la Mesta y Auditor General de las Galeras, pasó a las islas Filipinas en 1593, con cierta desgana, debido a la lejanía del destino. En el archipiélago filipino permaneció entre 1595 y 1603, donde ejerció de oidor de la Audiencia de Manila e intervino en la contienda de 1600 contra el almirante holandés Olivier Van Noort, saliendo victorioso a pesar de las numerosas bajas.

De Filipinas partió a México, donde en 1603 fue designado Alcalde del Crimen de la Audiencia de México, sirviendo también como auditor y asesor de los virreyes en las materias de guerra y de consultor del Santo Oficio. Personalmente en ciudad de México pasó uno de los peores trances de su vida, la pérdida de su esposa en 1606. Tres años más tarde contrajo matrimonio con Catalina de Alcega, dos veces viuda y madre de cuatro hijos, que se su-

1. Anónimo. Retrato de Antonio de Morga. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Colegio Universidad de Osuna. Sevilla. España.

marían a los nueve que tenía Morga. En ese mismo año, 1609, concluyó una de sus obras más importante y relevante en los estudios filipinistas, *Sucesos de las Islas Filipinas*, que dedicó a su protector el Duque de Uceda.

En 1614 pasó a la Presidencia de la Audiencia de Quito, donde ejercería su cargo hasta el final de sus días. Veinticinco años de acciones continuadas que parecen haber caído en el olvido trescientos ochenta años después de su muerte.

En su cargo, se interesó principalmente en la habilitación de caminos y puertos con la determinación de la mejor defensa costera del reino así como una mayor apertura marítima para mejorar el comercio interno y transpacifico. En esta tarea quiso unir varios territorios como Ibarra y San Matheo, Quito y la Bahía de Caráquez, Cali y Buenaventura. Aunque nos centraremos en el que tuvo un éxito relativo, la apertura de Quito hacia el Pacífico a través de la Bahía de Caráquez, proyecto que le llevó a fundar la ciudad de San Antonio de Morga de la Bahía de Caráquez así llamada en su honor y que además era puerto de mar localizado en la desembocadura de un río grande en una bahía muy profunda, aunque con el paso del tiempo se desvaneciera la ruta y se despoblara su ciudad homónima. Tema en el que nos centraremos a continuación, aunque sin obviar la otra cara de nuestro personaje, la que le valió al final de sus días las pesquitas por parte del visitador Juan de Mañozca, encargado de instaurar el Tribunal de la Inquisición en Quito, y de investigar a Morga.

Enviudado por segunda vez en 1625, se casó de nuevo con Ana Maria Verduga, dama de la nobleza limeña, con la que no tuvo más hijos. Cumplidos los 75 años, en 1634, pidió ser relegado en su cargo, pero como se encontraba a la espera de la resolución del Tribunal de la Inquisición, no pudo regresar a la metrópoli, retirándose en su finca de Cumbayá donde gozaba de mejor clima que el de Quito y donde falleció en 1636. Su cadáver fue enterrado en la iglesia de San Francisco de la capital ecuatoriana, aunque en su testamento había solicitado que lo llevaran a España.

Finalmente la condena del Consejo de Indias por sus acciones en la Audiencia de Quito, se redujo a diversas multas monetarias y a seis años de suspensión, algo que ya no importaría demasiado, debido a su muerte.

2. Sobre caminos y puertos: la apertura del camino de Quito a la Bahía de Caráquez

Durante el mandato de Morga, la Audiencia alcanzó la máxima independencia posible con el virreinato de Perú, ya que se oponían de inicio a su plan de abrir nuevos puertos y caminos para agilizar y mejorar el comercio marítimo del reino, a la par que el terrestre. Esta oposición interna, unida a otros problemas, como el desorden de cuentas, las acusaciones de contrabando, mujeriego y jugador que habían rondado a Morga, determinaron como hemos señalado el inicio de un proceso inquisitorial a cargo de Juan de Mañosca.

Uno de los factores que transformarán la red de caminos de la Audiencia de Quito y su acceso al Mar del Sur será el temor de las autoridades de ser atacadas por otros países europeos. Desde 1580, las expediciones de Francis Drake y Thomas Cavendish a través de las costas occidentales del continente habían disparado una primera señal de alarma. En Quito, Thomas Cavendish recorre la región capturando presas pequeñas hasta dar finalmente, en cabo San Lucas, ya en el contexto novohispano con el galeón Santa Ana, que desde Manila abordaba la costa californiana hasta Acapulco. Previamente, Cavendish había intentado desembarcar en la isla de La Puná, pero el fracaso de sus intentos hizo que se desplazara hacia el norte, en el punto en el que los barcos divisaban la costa después de la larga travesía aprovechando la debilidad de sus tripulacones. Así, desde su llegada a Quito en 1614, su afán de abrir caminos y fundar nuevas acciones lo llevan a desarrollar iniciativas en el norte, en torno a la bahía de San Mateo y en la desembocadura del río Santiago; y en el área sur, en las cercanías de la jurisdicción de Portoviejo[4]. Algo de ello se percibe en las palabras del propio Morga:

> "[…]Mucho tiempo ha que he diligençiado por mandado de Vuestra Magestad la poblazón de los puertos de la provinçia de Las Esmeraldas y de la Baya de Caracas y los caminos a ellos desde esta çiudad.[…][5].

Durante el siglo XVII, Antonio de Morga negocia tres capitulaciones con la Real Audiencia de Quito, y en todas ellas se trata de abrir un camino desde Quito hasta la bahía de Caráquez [6]. La habilitación de dicho vial ideada por Morga, la iniciará Martín de Fuica quién desde 1616 y hasta 1621 insiste en sucesivas expediciones en la apertura de dicho camino que se verá truncado por su muerte

por ahogamiento en una de sus incursiones hacia el valle de Tocagua. El propio Morga ensalza la labor de Martín de Fuica:

> "[…]y en virtud de esto Martín de Fuica con compañeros y el recaudo neçesario ha entrado por este camino abriéndole y desmontándole por buena y breve (sic) vereda hasta la dicha Baya de Caracas por la provinçia de los Niguas, y aunque[7] a esta obra no se han dejado de ofreçer estorbos y dificultades como a todas las que de nuevo se yntentan y algunas al pareçer procuradas por personas de Guayaquil que desearían no ubi[e] se otro pasaje ni puerto sino el suyo con que no está esto del nuevo camino acabado como pensó Martín de Finca lo tubiere para este tiempo a forma que entrando el mes que viene de mayo en este verano lo // continuava y porná[8] de manera que se traxine y ande el camino y se pueble el puerto y baya como se desea, ayudarele a ello quanto pudiere y daré quenta al nuevo Virrey quanto viniese desta causa y del estado della para que la favorezca.[…] [9].

Aludiendo a Caráquez, Martín de Fuica:

> […] la dicha bahía [de Caráquez]es de maravilloso temple la tierra sana abundante de mantenimiemtos y para criar todo género de ganado mayor y menor por la fertilidad de ella y hay tierras de pan sembrar y tan fértiles que es notorio que de una fanega de maíz se cogen trescientas y cuatrocientas fanegas y se dan otras legumbres de Castilla y de la tierra y se pueden plantar viñas y cañaverales y cacaotales y muchos géneros de frutas como las de la misma tierra así de Castilla como de ella- hay mucho pescado por toda la costa abundante de este género y aparejada a grandes pesquerías[10].

Afortunadamente el proyecto de Antonio de Morga, no se desvanece y Miguel de Irarrázabal toma el testigo iniciado por Fuica. Al contrario de lo ocurrido con éste, durante algunos años, el éxito parece acompañar a Irarrázabal. Incluso al llegar a fundar, junto al océano Pacífico, el poblado de San Antonio de Morga de Bahía de Caráquez, homónimo de su promotor:

> "[…]En esta çiudad de San Antonio de Morga y Baya de Caracas hiçimos eleçión de alcaldes y rejidores ayer día de año nuevo, porque se comienze con el año las eleçiones de alcaldes y rejidores y demás ofiçios que se elijen para la administraçion y gobierno desta çiudad y su tierra, acordó este cavildo de dar quenta a Vuestra Señoría desta eleçión como a cabeza della, a cuyo cargo por çédula particular del Rey Nuestro Señor le está cometido por bía de gobierno la poblaçión della y caminos. […][11].

Es no obstante, un éxito fugaz. Los hechos ocurridos en Quito tras la llegada del visitador Mañosca, la destitución de Morga y la actitud de los virreyes del Perú, opuestos a la fundación de emplazamientos costeros, impiden a la nueva ciudad

2. Abraham Ortelius. Detalle Bahía de Caráquez. Maris Pacifici. 1589. Universidad de Hawaii, Biblioteca Manoa. EE.UU.

prosperar y consolidarse dentro de las rutas comerciales del imperio español. Hacia 1630, el camino iniciado por Fuica y concluido por Irarrázabal deja de ser transitado, así se menciona en la descripción del siglo XVIII de la provincia de Guayaquil:

> "[…] el último partido que falta por describir y el más separado de la ciudad de Guayaquil, es el de 1768 y está en La Canoa, cuyo teniente se conoce con el título de Corregidor de naturales. Desde el año de estar agregado a esta gobernación, de la cual era antes independiente: entonces tenía esta jurisdicción su gobernador separado, que residía en la ciudad arruinada de San Antonio de Morga. La extensión de este partido está comprendida desde el cabo de San Francisco hasta la Bahía de Caracas[…][12].

De tal modo que Bahía de Caráquez vuelve a ser un poblado costero habitado por indígenas y mulatos y visitado ocasionalmente por mercaderes procedentes de Quito y Portoviejo[13].

3. ANEXOS DOCUMENTALES

Documento nº1

Carta del cabildo de San Antonio de Morga

Nº1.
1629, enero, 2. San Antonio de Morga.
Carta del Cabildo de San Antonio de Morga
Archivo General de Indias. Quito 11, R.3. N. 36

(Signo:) "Cruz.

Copia de carta del cavildo de la çiudad de San Antonio de Morga, Baya de Caracas, escrita al señor doctor Antonio de Morga, presidente de la Real Audiençia de Quito de fecha a 2 de henero de 1629 años.

En esta çiudad de San Antonio de Morga y Baya de Caracas hiçimos eleçión de alcaldes y rejidores ayer día de año nuevo, porque se comienze con el año las eleçiones de alcaldes y rejidores y demás ofiçios que se elijen para la administraçion y gobierno desta çiudad y su tierra, acordó este cavildo de dar quenta a Vuestra Señoría desta eleçión como a cabeza della, a cuyo cargo por çédula particular del Rey Nuestro Señor le está cometido por bía de gobierno la población della y caminos.

Los electos del cavildo son quatro rejidores y dos alcaldes hordinarios y uno de la Santa Hermandad y procurador general, regidor el primer es el capitán Basilio de Bargas que al presente está en este puerto con su nabío, así abeçindado en esta çiudad y se le a dado solar en ella, declaró tener treynta mil pesos de haçienda, será muy buen vezino por ser rico y muy honrado, el segundo regidor es Françisco Gonçáles Salguero, el tercer regidor es Fernando Cortes Masías, elquarto regidor es el capitán Alonso Hernández Caravajal (sic) y alcalde de la Santa Hermandad. Procurador general Fernando Cortes Masías. Alcaldes hordinarios es Françisco Gonçáles Salguero y el capitán Françisco Ramírez Betancurt, y este es el estado en que al presente queda esta çiudad con el govierno della, y así que los tiempos an sido tan secos que a faltado el sustento de maiz y los vezinos que aquí vivimos nos a hecho muy gran falta porque se a metido todo de acarreto (sic) y a sido causa de que no se hayan poblado muchos bezinos en ella, este año sea Dios servido de que acudiendo los tenporales buenos se tenga de comer en ella y se animen muchos vezinos a benir a hazer su bezindad y hirá todo siempre a más con el //[1v] favor de Dios Nuestro Señor. Quatro nabíos en este mes pasado an estado en este puerto y los dos dellos an salido ya y los dos están en este dicho puerto, que todos bienen a cargar madera y barazón de mangle que es mucha cantidad la que ay, y con esto se ba esta çiudad poniendo en buen punto. Vuestra Señoría haga despachar el vicario que está nomado para esta çiudad porque nos haze muy gran falta a los vezinos della, y será parte estando el vicario en ella para que baya en más aumento la bezindad porque desto tiene grande neçesidad. Bolvemos a referir a Vuestra Señoría cuya persona guarde Nuestro Señor desta çiudad de San Antonio de Morga, y henero 2 de mil y seisçientos y beynte y nuebe años. Joan Maçías Cortés. Françisco Ramírez Betancur. Françisco Gonzales. Basilio de Bargas. Fernando Cortés Maçías. Alonso Hernández Caravajal (sic).

Concuerda con la carta original que queda en mi poder.

Don Antonio de Morga". *(rubricado)*

Documento 2

Terminación del camino de la Bahía de Caraques y suspensión del de las Esmeraldas

Nº2.

1631, abril, 15. Quito

Terminación del Camino de la bahía de Caraques y suspensión de las Esmeraldas.

Archivo General de Indias. Quito 11, R.5. N. 102

(Signo:) "Cruz.

Señor.

Mucho tiempo ha que he diligençiado por mandado de Vuestra Magestad la poblazón de los puertos de la provinçia de Las Esmeraldas y de la Baya de Caracas y los caminos a ellos desde esta çiudad. Lo que toca al de Caracas, que está a cargo de Joseph de Arraçabal vezino de esta çiudad en que a gastado mucha hazienda, está abierto y poblado el camino, y en la vaya[14] hecha una poblazón de algunos españoles por nombre de San Antonio, con regimiento y justiçia, iglesia y doctirnero que les administra los sanctos sacramentos, si no tan numerosa de personas, buen prinçipio para que cada día lo sea más. Lo de las Esmeraldas está suspendido, como he dado quenta a Vuestra Magestad, porque aunque se me han ofresido diversas personas a satisfaçión que continuaron la redución de la provinçia y perfecçión del camino y poblazón del puerto de Santiago a su costa, que dejó començado el governador Françisco Pérez Menacho que en ello murió, aviéndolo comunicado con el virrey Conde de Chinchón, lo ha ynpedido con relaçiones del fiscal del (sic) Audiençia de los Reyes el liçençiado Luis Henríquez y otros diziendo, es abrir más puertos en esta mar del sur de los convenientes en que el enemigo pueda hazer pie entrando en ellos con sus navíos, siendo así que no le faltan muchos puertos en toda la costa más a su propósito ni este lo puede ser para navíos gruesos y tantos ni para poder caminar la tierra adentro quando quisiese sin perderlo todo. Como en tiempo del Virrey Príncipe de Esquilache se ynfomó por mi parte //[1v] a Vuestra Magestad con la contradición del mismo fiscal por las mismas razones y fundamentos en que agora la buelve a hazer. Vuestra Magestad se sirva proveer en todo lo que conviniesen y hazer merçed a Joseph de Arraçaval por su trabajo y gasto, que es mucho. Guarde Dios la cathólica real persona de Vuestra Magestad largos y feliçes años como deseo. De Quito, 15 de abril 1631.

Don Antonio de Morga". *(rubricado)*

Documento 3

Sobre el camino a la Bahía de Caraques.

Nº3.

1621, abril, 25. Quito

Sobre el camino a la Bahía de Caraques

Archivo General de Indias. Quito 10, R.8. N. 92

(Al margen:) "Abisa como tiene hecho asiento con Martín de Fuica sobre la entrada y rompimiento de camino desde Quito al puerto y Baya de Caracas, y dize de las conbenienzias y utilidad deste asiento y que así está cumplido, lo qual Su magestad le ordena por carta de marzo de 19. Y que el sicho asiento le remitió al Birrey y le confirmó como iba y en su cumplimiento se abía empezado abrir dicho camino y desmanteladole por la parte de la probinzia de los Niguas.

En otras ocasiones he dado quenta a Vuestra Magestad del nuevo camino que los años pasados se ofreçió a descubrir y abrir desde esta çiudad al puerto y Baya de Caracas en esta provinçia en la costa de la Mar del Sur para la navegación a Panamá fray Diego de Velasco, de la orden de Nuestra Señora de la Merçed, y de su utilidad y conviniençia (sic), y como por averse ydo desta tierra este religioso Martín de Fuica, que hera su compañero, pretendía hazer este asiento y avía hecho entradas y experiençias por donde se entendía la ynportançia de este negoçio. Mandome Vuestra Magestad por carta de [15] de março de 619 lo procurase y soluçionase con el virrey de manera que se consiguiese este fin, así lo he hecho y por comisión del Virrey Príncipe de Es-

quilache efectué el asiento con Martín de Fuica con las condiçiones y premios que me pareçió convenía, que el virrey confirmó, y en virtud de esto Martín de Fuica con compañeros y el recaudo neçesario ha entrado por este camino abriéndole y desmontándole por buena y breve (sic) vereda hasta la dicha Baya de Caracas por la provinçia de los Niguas, y aunque[16] a esta obra no se han dejado de ofreçer estorbos y dificultades como a todas las que de nuevo se yntentan y algunas al pareçer procuradas por personas de Guayaquil que desearían no ubi[e]se otro pasaje ni puerto sino el suyo con que no está esto del nuevo camino acabado como pensó Martín de Finca lo tubiere para este tiempo a forma que entrando el mes que viene de mayo en este verano lo // continuava y porná[17] de manera que se traxine y ande el camino y se pueble el puerto y baya como se desea, ayudarele a ello quanto pudiere y daré quenta al nuevo Virrey quanto viniese desta causa y del estado della para que la favorezca.

El camino desde esta çiudad a Guayaquil, que es el que se ha andado siempre y agora se usa para las navegaçiones de entrada y salida en estas provinçias, es trabajoso por ser aspereza de montañas, çiénegas y atolladeros y navegación del río más de veynte leguas antes de llegar a Guayaquil, de dos años a esta parte con lluvias, terremotos y otros acçidentes se ha derrumbado en muchas partes y puesto de manera que de milagro se anda aunque se hazen diligençias y gastos en su reparo con que vernía[18] a ser más conveniente la obra del camino y puerto de Caracas[19], no es esta la menor razón sino escusase tan bien de las vejaçiones y molestias que en Guayaquil padeçen los navegantes y pasajeros de algunos vezinos de aquella çiudad que se han allí apoderado del trato de la sal, bodegas y almazenes de las mercaderías, bareojo (sic) y botequines (sic) con que se navegan y de los navíos mayores con que de esta carrera y puerto usando en todo a su voluntad y libremente de este trato y pasaje y sus trajines con daño y perjuicio de la república, y aunque lo he dado a entender y representado así por menudo al Virrey Príncipe de Esquilache por la carta cuya <copia> //[2r] es con esta como materia más propiamente de su gobierno en su tiempo no lo ha hecho ni puesto mano en ella, tanto que manda la Audiençia de la neçesidad del remedio de tantos daños ha tenido determinación de ynbiar un oydor a que lo hiziese y juntamente a averiguar y reparar los que Gabriel de Linares, thesorero juez ofiçial de aquella real caja, haya formado por causas y relaçiones a esta Audiençia que tiene, y reçiba allí vuestra real hazienda por culpa de los que la administran y tienen a cargo de que creo no se abrá descuidado de ynviarlas a Vuestra Magestad. La falta de oydores que de presente ay en la audiençia por la muerte del liçençiado Sancho de Múxica y enfermedad del liçençiado Diego Zorrilla, tiene esto agora en suspensión de que no he podido escusar de dar quanta a Vuestra Magestad y la misma daré al nuevo Virrey quando aya venido.

Guarde Dios la cathólica persona de Vuestra Magestad muy largos años de Quito, 25 de abril de 1621.

Don Antonio de Morga". *(rubricado)*

(Al margen:) "Decreto. Esta bien y el travajado (sic) a sido empleado por ser en obra tan importante.

El Virrey del Perú Prínçipe de Esquilache a Su Magestad de 23 de abril de 1620. Número 39.

En cumplimiento de lo que Vuestra Magestad me manda queda asentado y capitulado el nuevo camino desde la Bahia de Caracas a la çiudad de Quito y por parte del presidente se me remitieron las capitulaçiones y en ellas moderé lo que me pareçió conveniente, y no remito copia al real consejo de las yndias porque son de gran bolumen y no de más sustançia de la que cabe en el trabajo de façilitar y allanar un camino de pocas leguas".

"Copia de capítulo de carta del doctor Antonio de Morga, presidente de la Real Audiençia de Quito para el Prínçipe de Esquilache, virrey del Pirú, de 10 de mayo de 1620 años.

Çertifico a Vuestra Excelençia que a muchos días que me he sufrido y no se por qué, pues conozco el grande zelo y gobierno de Vuestra Excelençia, a dar quenta de lo que en Guayaquil se haze con los que entran y salen por allí de todas partes por los residentes en aquella çiudad que apoderados de aquel paso tratan a las personas tan ásperamente que quisieran no hallarse con preçisa neçesidad de pasar por allí con sus mercaderías y contrataçiones porque se las consumen por muchos modos, de manera que escapan de sus manos destruydos. Así en los grandes fletes que les llevan por sus navíos como en los de los botequines y barcos con que suben y bajan las

mercadurías al enbarcadero y la puna que como no ay otras creçen cada día los fletes con grande exçeso, solían ser mucho más moderados y en este tiempo son muy grandes bendiendo el tiempo y la neçesidad a su boluntad, lo mismo en los almazenes y bodelajes y no es menos en el enbarcadero, donde el alcayde que aquello tiene a cargo como dependiente de los de abajo haze conoçidas molestias en el ruydo y entrego de las haçiendas y allí se almaçenan asta tener ocasión de navegarlos por el río a Guayaquil y la Puna o de trajinarlas por tierra, la tierra arriba, camino de los muy ásperos y travajosos que ay en lo descubierto, de manera que quando de aquí salen los hombres y sus haçiendas ban tales que asímismos no se conozen contando mil lástimas, no se escapan de esto los yndios de esta provinçia que bajan con mucho trabajo por la sal al enbarcadero y llevan los frutos que dan por su rescate, esta sal es de personas particulares que an hecho granjería en ella y la tienen almazenada en el enbarcadero, la dicha persona que allí tienen quando el yndio llega por ella si lleba uno le pide otro para que lo que lleva lo de por bajo presçio y el miserable por no bolverlo a subir ni yrse sin la sal lo da como quieren, el presçio de la sal es exçesibo dizen solía darse allí por doze reales la fanega, después los subieron a dos pesos, luego a tres y agora pasa por quatro pesos, y ni las salinas an ydo a menos ni el llevarla por el río al dicho enbarcadero con sus barcos tiene más costas ni yncomodidades que antes, y si uno y otro a de correr a su boluntad sin tasa ni límete (sic) será cosa ynsufrible, pues las leyes y el buen govierno no lo admite. Representolo así a Vuestra Excelençia por el descargo de mi conçiençia que es negoçio de ymportançia, y para estas provinçias y los que a ella bienen mucho ha permitido //[4v] Nuestro Señor por los pecados nuestros que tras esto el camino desde Chimba (sic) a la Puente de Piçagua del Pucara y el de allí al enbarcadero se aya con las muchas aguas por muchas partes derrumbado y çerrado, de manera que es ynposible estos días entrar ni salir por él a pie ni a cavallo, y que la puente aviéndola adereçado muchas vezes y de una hechas dos por dos brazos del río para más asegurarla se aya conservado, y según me dizen la entrada y salida çesará sino se halla nuevo camino, y con esto se duda agora si el despacho para Panamá podrá pasar para nabegar por Guayaquil, quizá quiere Dios çerrar este camino y paso y con ello remediar las biolençias que se hazen como he referido, las çédulas y provisiones que para esto se despachasen an de tener poca execución y cumplimiento sino ba persona de confiança que ponga las cosas y las dexe asentadas como conbiene".

"Copia de capítulo de carta del Prínçipe de Esquilache virrey del Pirú, de veynte de julio de seysçientos y veynte años para el doctor Antonio de Morga, presidente de la Real Audiençia de Quito, en respuesta de la carta de arriba en materias de Guayaquil.

En esto, lo que Vuestra Señoría me dize en lo tocante a los fletes y alquileres que llevan los vesinos de Guayaquil a los pasajeros y traxineros, y por tocarse la materia generalmente sin particular azar (sic), que pesonas hazen los estanques de los géneros que allí corren quedo mirando qué traça puede aver para remediarlo y entretanto holgaré tener relación distinta y señaladas en las personas y cosas.

Concuerda con la copia de carta y respuesta a ella por capítulo del Prínçipe de Esquilache, virrey de estos reynos al señor don Antonio de Morga, presidente desta Real Audiençia, en los días, meses y año en ellas conthenidas sulo (sic) neçesario refiero, y ban çiertas y verdaderas y en fe dello lo firmé y signé. En Quito a beynte de abril de mil y seisçientos y veynte y un años. En testimonio de verdad.

(Signo).

Diego de Valençia León, escribano de cámara". *(rubricado)*

Los criterios de la época que defendió Don Antonio de Morga sobre la creación de un nuevo puerto en la Bahía de Caráquez

[…]. Como en Guayaquil no desean que haya otro puerto sino el suyo, han sido enemigos del puerto en la Bahía de los Caraquez. (Hace) trece años, muchos trabajos y dineros (costó el camino), contra la (opuesta) dureza del país, la necedad de los Virreyes y la maldad de los Castros (de Guayaquil), abrir el camino, por el que toma tan solo ocho jornadas por ir desde Quito hasta la costa. Fue iniciado por Martin de Fuica, quien se ahogó al cruzar un rio en la región de los indios Niguas, que son de paz. El esforzado José de Larrazábal lo terminó en el más hermoso lugar que baña la Mar del Sur. Allí fundo la Ciudad que se llamara para los siglos venideros San Antonio de Morga. No es gran vanidad que la población tenga mi nombre, porque ese ha sido el uso en estos reinos. No han pasado más de

treinta años en que se fundó la Villa de San Miguel de Ibarra, que honraba al entonces Presidente de la Audiencia Don Miguel de Ibarra sin que nadie dijera que era orgullo o soberbia del gobernante así llamarla. Desde San Antonio de Morga trajinan recuas de mulas cargadas de pescado seco, sal y otras cosas. Los tambos que hay entre el puerto y Quito son buenos, provistos de plátanos, camarones, pescados y pastos. El camino es saludable porque no hay humedad sino poca ya cerca de las montañas. Hay algunas cuestas empinadas, pero sin despenaderos ni peligros mayores. Como la tierra de esa provincia es más bien seca, en los años que no llueve no se puede sembrar y en otros apenas se logra cosechar algo, por lo que la población de la nueva Ciudad no ha crecido mucho. Pero cuando aumente la arribada de barcos y por allí entren y salgan mercaderías, ya no se tratara de cultivar esos duros campos porque la gente vivirá del comercio. Si bien el Príncipe de Esquilache se equivocaba al decir que había mulatos en la región de los Caraquez, más al norte, hacia las Esmeraldas, hay varios reinos de negros y zambos […]. Esto no traerá la ruina a Guayaquil si se permite el libre comercio de cacao. (Hasta) un niño puede entender que son mejores para el interés del rey dos puertos ricos que uno pobre. […]. Los Virreyes tienen poca comprensión de las cosas de estas tierras, algunos de ellos han sido hombres de pocas entendederas y más duros de corazón que cuero de adarga.

NOTAS

1. Con la colaboración del Vicerrectorado de Política Científica e Investigación de la Universidad de Granada.

2. Para la semblanza de Morga ver: REECE DOUSDEBÉS, Alfonso. *Morga: Sucesos de la Real Audiencia de Quito*. Quito: Segunda Edición, Alfaguara Serie Roja Grupo Editorial Santillana, 2010.

3. Adjunto el texto de la inscripción del retrato: "El Doctor Don Antonio de Morga, Natural de Sevilla, Gobernador de las Islas Philipinas en 1598. Varón esclarecido por su Ciencia y Gobierno. Se matriculó en esta Universidad de Osuna en 1578 y en ella recibió el grado de Doctor en Cánones. Escribió el erudito tratado Sucesos de las Islas Filipinas".

4. HERNÁNDEZ ASENSIO, Raúl. *La frontera occidental de la Audiencia de Quito: viajeros y relatos de viajes (1595-1630)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2004, pág. 147.

5. Ver anexo nº2.

6. HERNÁNDEZ ASENSIO, Raúl. *La frontera occidental de la Audiencia de Quito*… Op.cit., pág. 153.

7. Subrayado en el documento: *por la provinçia de los Niguas y aunque.*

8. Pondrá.

9. Ver anexo n.º 3.

10. FUICA, Martín de. "Informaciones de Martín de Fuica sobre el camino a la Bahía de Caracas, Quito, diciembre 3 de 1619". En: RUMAZO GONZÁLEZ, José. *Documentos para la historia de la Audiencia de Quito*. Madrid: Afrodisio Aguado. 1949, vol.IV, págs. 136-176.

11. Ver anexo nº1.

12. Descripción histórica y Geográfica de la provincia de Guayaquil en el virreinato de Santa Fe, para acompañar el mapa general de su distrito e inmediaciones. Hecha por el ingeniero extraordinario D. Francisco Requena. Guayaquil, 30 de agosto de 1774. En: PONCE LEIVA, Pilar. *Relaciones histórico geográficas de la Audiencia de Quito*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, pág. 143.

13. HERNÁNDEZ ASENSIO, Raúl. *La frontera occidental de la Audiencia de Quito*… Op. cit., pág. 165.

14. Palabra que puede inducir a error, puede ser vaya o bahía, me inclino por la segunda opción.

15. El día al que se refiere el documento está en blando, puede ser porque se ha borrado con el paso del tiempo o es un descuido del propio escribano.

16. Subrayado en el documento: *por la provinçia de los Niguas y aunque.*

17. Pondrá.

18. Vendría.

19. *(Al margen:)* Da quenta de los daños que se causan en Guayaquil por los bezinos de allí y los malos tratamientos q hazen a los que iban a aquel puerto y que an querido enviar un oydor a que lo aberigüe y castigue, que no lo a hecho el Virrey aunque se lo an escrito. Que Gabriel de Linares, ofiçial real de Guayaquil escrito de muchos daños que allí se hazen de cosas dignas de reparo <contra la hazienda> y que con ocasión de faltar dos oydores no se a executado y está suspendido por no aber artos juezes en la çiudad.

Volver al sumario

COMUNICACIONES

Marcus Ramusyo de Almeida Brasil
José Javier Azanza López
Tomás Ezequiel Bondone Fernández
Alfonso Rafael Cabrera Cruz
Eva Cancino Fuentes
Ignacio Consuegra Bolívar
Pedro Cruz Freire
Alisson Eugênio
Manuel Gámez Casado
Cinthia Patricia Giménez Arce y Salvador Tarodo Soria
María Lucrecia Johansson
Paola Milena Larios Giraldo
Pedro Luengo
Alberto Madrid Letelier y Pedro Emilio Zamorano Pérez
Fernando Martínez Nespral
Jaime Moraleda Moraleda
Elvira Moreno Moreno
Iván Panduro Sáez
Ester Prieto Ustio
William Rey Ashfield y María de los Ángeles Fernández Valle
David F. Richter
María del Amor Rodríguez Miranda
Jesús Rojas-Marcos González
Emilia Román López
Laineth Horlenes Romero de Gutiérrez
Ana Ruiz Abellón
María Rocío Ruiz Pleguezuelos
Zara Ruiz Romero
Iván de la Torre Amerighi
Ana Cecilia Vega Padilla
Howard Villarreal Molina
Gloria Inés Yepes Madrid
Ricardo Alberto Zabaleta Puello
Ivonne Zuñiga Berdeja

MUCA/MA – Museo Contemporáneo del Artes del Maranhão: políticas culturales, tecnologías de la comunicación e industrias creativas.

MARCUS RAMUSYO DE ALMEIDA BRASIL
IFMA, Universidad de Granada, becario de la Fundación Carolina
ramusyo@ifma.edu.br

> Dado que ni en el conocimiento, ni en la reflexión es posible a nosotros llegar a la totalidad, puesto que al primero le falta la dimensión interior y a la última la exterior, tenemos necesariamente que pensar la ciencia como arte, si esperamos encontrar en ella alguna especie de totalidad.
>
> GOETHE

> La ideología que distingue entre sujeto y objeto está siendo, lentamente y penosamente, abandonada. No concebimos el mundo como objeto de investigación, tampoco el hombre como sujeto "quien hace investigación". No decimos que investigamos el mundo, sino que somos, en uno de nuestros aspectos, investigación del mundo. Porque no creemos más que gesticulamos, sino que somos gesticulación. Dicha admisión se manifiesta por un nuevo gesto de investigar que está surgiendo. Es gesto que se da en la plenitud de la vida, no después de la catharsis en laboratorio o dentro de programas que se formalizan. La investigación pasa a declararse "vital", o sea, simultáneamente gesto estético, ético y de conocimiento. La distinción nefasta, y típicamente moderna, entre ciencia, arte y política se viene inmediatamente abajo.
>
> VILÉM FLUSSER

1. ANTECEDENTES Y JUSTIFICATIVA DEL PROBLEMA QUE SERÁ ABORDADO

Maranhão siempre fue un Estado que estuvo marcado por la presencia de una fuerte corriente artística, literaria e intelectual. Propuestas como de la "Movelaria Guanabara" (1950), con acentuado rasgo modernista y los movimientos "Antroponáutico" (1970), "Gororoba" (1980) y "Mirarte" (1980), que ya señalaban para cuestiones propias del arte contemporáneo y político, son interesantes ejemplos de colectivos de artistas e intelectuales integrados mediante una producción que buscaba desarrollar una crítica social unida a un intento de infundir en el arte un posicionamiento estético diferenciado a la sociedad. Esta es una tradición y una vocación en la constitución de nuestro pensamiento complejo[1].

Actualmente, en pleno siglo XXI, Maranhão vive otro momento provechoso para la realización de grandes proyectos colectivos. El fin de la oligarquía Sarney, junto a la creatividad y a la voluntad latente de realización de artistas, intelectuales, gestores/productores culturales, "mestres" y "brincantes" de la cultura popular, nos impone y permite desafíos que son mucho más grandes, y necesitan redes de colaboradores que representen ese potencial, en el intento de un verdadero desarrollo en los arreglos productivos de arte y cultura.

Parar tener una idea, la Isla de São Luís tiene aproximadamente 35 instituciones museológicas, 11 casas de cultura, 4 puntos de memoria y 3 uni-

versidades pública. Estas anidan carreras de nivel superior orientadas, directa o indirectamente, hacia las cuestiones de arte y cultura, tales como: artes visuales (UFMA, IFMA), artes escénicas (UFMA), música (UEMA, UFMA), ciencias sociales (UFMA, UEMA), historia (UEMA, UFMA), diseño gráfico (UFMA), arquitectura y urbanismo (UEMA), radio y TV (UFMA), geografía (UFMA, UEMA), letras (UEMA e UFMA), turismo (UFMA),etc. Una gran cantidad de profesionales salen al mercado, y, a veces, sin tener oportunidades en su propia área de trabajo, cambian a otras actividades que no tienen relación con lo que estudiaron a lo largo de sus formaciones universitarias. Para revertir este cuadro, se hace necesario afrontar las cuestiones productivas de transferencia tecnológica y de discusión acerca de la inserción del Estado de Maranhão en el circuito de arte y cultura, por medio de un conjunto de acciones que entrelacen dimensiones académicas y de producción/circulación/movilización de recursos, conjuntamente con una alta capacitación de los agentes culturales involucrados, en el sentido de un diálogo intenso y de alto nivel con investigadores/consultores de referencia nacional e internacional, en las áreas correlacionadas al proyecto, que proporcionarán un gran aporte al arreglo productivo local.

Esta propuesta está en acuerdo con las directrices del Plan Estadual de Cultura 2015 – 2025 del Estado de Maranhão, que prevé: "*Incentivar mecanismos para el desarrollo de las economías creativa y solidaria de la cultura, considerando los bienes activos y simbólicos que fundamentan la sustentabilidad socioeconómica de los segmentos culturales, con prioridad para la cultura popular.*"; de igual manera: "*Incentivar la cultura digital y audiovisual, el arte y la innovación, involucrando la formación de profesionales y la capacitación de agentes multiplicadores, buscando la formación de un mercado laboral local*"[2]. Por tal motivo el problema que se lista a continuación es: como realizar, mediante procedimientos de investigación avanzada, la transferencia de tecnologías específicas en las áreas de arte contemporáneo, de la cultura visual, y de la cultura popular contemporánea, como formas de optimizar los arreglos productivos locales? Nuestra hipótesis es que el desarrollo de tales arreglos se va a concretizar a partir del intercambio académico con especialistas (locales y de otras regiones de Brasil y del exterior) y de ejes temáticos prioritarios que compondrán el proyecto. Los ejes son: 1. Arte Contemporáneo; 2. Curaduría; 3. Educación para/con imágenes; 4. Producción y Montaje de Productos Audiovisuales y Fotográficos; y 5. Cartografías Artísticas de los Medios y Política. Dicha acción, contribuirá indeleblemente, a la estrategia número 2 del eje de Producción y Difusión Cultural del Plan Estadual de Cultura del Estado de Maranhão. Con el fin de satisfacer al eje estratégico 6 del mismo ítem, que se ha expuesto líneas arriba, el proyecto busca la creación de un museo virtual, denominado "*Museu Contemporâneo de Arte do Maranhão*" – MUCA/MA.

El MUCA/MA promoverá la proposición y ejecución de acciones culturales y de investigaciones artísticas mediante una integración virtual (desarrollada en internet) que abarcará artistas, colectivos, investigadores, curadores y los espacios de las ciudades a partir de temáticas orientadas hacia los asuntos locales. Su carácter virtual favorecerá el encuentro de muchos devenires de potencias que se actualizarán en la materialidad de las experiencias que van a darse en los espacios. El museo no posee un local fijo, su propuesta es primordialmente proporcionar e invertir en la ocupación de los espacios de las ciudades de Maranhão y, de igual manera, promover acciones en casas, centros culturales, museos, galerías, instituciones educativas, proporcionando otras posibilidades de interacción entre museo y espacio.

De ese modo, el proyecto MUCA/MA camina en la misma dirección de los anhelos de las políticas de ciencia y tecnología, al establecer como contribución central la transferencia de tecnología en el área de producción cultural y economía creativa, en la búsqueda de innovaciones en los medios y modos de producción cultural, en el empleo de recursos y en la gestión de proyectos en el sector de las industrias creativas de arte y cultura del Estado de Maranhão. Tales acciones tendrán impacto notorio en el sector, que enfrenta diversos desafíos en la estructuración productiva y en la capacitación de los agentes involucrados en los procesos de concepción, elaboración, planeamiento, ejecución y evaluación de productos artísticos/culturales.

El proyecto MUCA/MA tiene 2 objetivos generales: (1) Establecer un intercambio de discusión de alto nivel entre investigadores locales e investigadores nacionales, con el intento de actualizar la discusión académica y artística/cultural sobre contemporaneidad, arte contemporáneo, cultura visual y la cultura popular; y (2) Aumentar mediante instrumentalización conceptual y técnica, el esquema pro-

ductivo de arte y cultura local para su pleno desarrollo y auto- sustentabilidad. Los objetivos específicos son: proponer la mejora de las discusiones teóricas y técnicas sobre la producción y difusión de contenidos artísticos/culturales en el contexto local. Discutir el contemporáneo, así como las dimensiones éticas, estéticas y políticas del arte contemporáneo, de la cultura visual y de la cultura popular, dentro de la idea de contemporaneidad. Propiciar mediante la integración entre las instalaciones culturales que forman parte del proyecto y de las estrategias elegidas, una proposición colectiva (investigadores, artistas, colectivos e instituciones) junto a los retos planteados por una idea de gestión colaborativa, en lo que concierne al arreglo productivo de arte y cultura local.

2. **Revisión de la literatura**

Benjamin[3] defiende un concepto de historia, en el que el momento actual está saturado de 'ahoras'. Dicho de otra manera, Agamben[43] afirma que el contemporáneo, hoy en día, se puede entender como la sabiduría de mantener una relación única con su tiempo. El sujeto contemporáneo al mismo paso que adhiere a su tiempo, lo aleja. Es una relación anacrónica con el ahora de lo vivido. Para Agamben, el hombre contemporáneo "… *es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, es capaz de transformarlo y de ponerlo en relación con los demás tiempos, de leer de forma inédita la historia*"[5].

Para entender lo contemporáneo es necesario darse cuenta de la fuente que lo erige. Las raíces, la tradición, la identidad, son categorías que están siempre en relación con lo actual, lo emergente y lo dominante. El mismo Raymond Williams[6] ha creado en su propuesta para la sociología de la cultura, una noción llamada "estructura de sentimiento", que relacionaba, nociones de cultura que se conformaban en las relaciones entre residual y emergente, arcaico y dominante. En este sentido, corroboramos con el pensamiento de Agamben que afirma que: "*Arcaico significa: cercano al arké, es decir, al origen. Pero el origen no está situado sólo en un pasado cronológico, él es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de actuar en éste…*"[7]. Por lo tanto, para hacer y comprender las motivaciones y bases imaginarias que van a alimentar la construcción de un arte contemporáneo local fuerte, así como la identificación y el reconocimiento de una cultura visual de alta importancia estética, es necesario estudiar y vigorizar la dimensión arcaica de la cultura local, o sea, la cultura popular. El popular contemporáneo de Maranhão contiene toda la potencia del devenir, al se (re) escenificar las tradiciones adviene un gran impulso para actualizar las prácticas, lo que conlleva a cambios y resistencias.

En este sentido, se cree en la producción de un trabajo de investigación en conjunto sobre visualidades, estéticas y mediaciones, que puede tirar de los hilos de enlace que interconectan la reciente producción de artistas contemporáneos locales, así como sus proyectos futuros; la realización de una cartografía de la cultura visual local, con especial atención al grafiti, a la pintada, a la arquitectura, a los medios de comunicación y los paisajes culturales; y, por último, mapeo, identificación, reconocimiento y registro de las manifestaciones y de los maestros de la tradición oral que representan la cultura popular contemporánea de Maranhão.

En la revolución estética del siglo XX fueron abolidas formas de estratificación de los lenguajes y de las artes. "*Esto también quiere decir que las jerarquías del orden representativo fueron abolidas. La gran regla freudiana de que no hay detalles desdeñables y que, al contrario, son eses detalles los que nos ponen en el camino de la verdad se inscribe en la continuidad directa de la revolución estética*"[8]. Dicho esto, aquí se argumenta la investigación y el estudio de una noción de contemporáneo que sea abertura al mundo, y que pueda transformarlo a partir del lenguaje, del arte y del pensamiento complejo sobre el estar-en-el-mundo. Para que esto ocurra plenamente es nodal entender lo contemporáneo como anacrónico y multifacético, y el arte y la cultura como espacios de realización legítimos de los sujetos, de modo que cuando se empodere de ese entendimiento, se pueda construir colectivos más fuertes y un arreglo productivo consistente. Para una estética que es espejo de la actualidad, que trae consigo también sus dimensiones éticas y políticas "… *no hay nada que no lleva consigo la potencia del lenguaje. Todo está en igualdad de condiciones, todo es igualmente importante, igualmente significativo*"[9].

Por la crisis actual de la civilización occidental y capitalista, el sujeto contemporáneo se ve sin ninguna perspectiva. La idea grupalidad retoma la fuerza de la colectividad, perdida por los medios tradicionales modernos de representación política y social. Hay que reinventar el 'estar juntos'. En este sentido,

Negri y Hardt[10] nos remeten a las figuras subjetivas de la crisis, que ellos enumeran en cuatro: el endeudado, el mediatizado, el securitizado y el representado. En resumen, la crisis del sujeto contemporáneo está directamente relacionada con la relación salvaje que él establece con el capital (el endeudado), con la alienación y la supresión constante operada por medios de comunicación (el mediatizado), por la falta de seguridad no sólo en las grandes ciudades pero hoy también en las zonas rurales (el securitizado), y por la crisis de la representación política, marcada por interminables acusaciones de corrupción, además del populismo siempre sobresaliente en América Latina. El filósofo Peter Pál Pelbart[11] argumenta que las cartografías emocionales de las grupalidades generadas por artistas, activistas, pensadores e intelectuales orgánicos, son las formas contemporáneas más promisoras de hacer frente al agotamiento social ante la crisis política, económica, de derechos, ecológica, etc. El posicionamiento del grupo de investigación presente en el proyecto MUCA/MA apoya la posición de que es necesario hacerse positivo y propositivo frente a las dificultades. A medida que el grupo también considera que es necesario transformar las categorías teóricas en políticas con el fin de transponer el pensamiento a la producción, la idea a la acción, el pensamiento complejo sobre arte y cultura en la políticas culturales de empoderamiento de los agentes de arte / cultura.

3. **METODOLOGÍA**

La metodología utilizada será la dialógica, lo que favorecerá el intercambio entre los pares y los autores que figuran para los estudios de concepción y creación del Museo, junto con una intensa investigación exploratoria en las producciones de arte y cultura contemporáneos, sobre la base de la transdisciplinariedad. Es de interés del MUCA/ MA el diálogo con las instalaciones y agentes culturales, y llevarlos para las discusiones previstas en el contexto del Museo, con el fin de que los procedimientos de la investigación estén ajustados con el lenguaje, los intereses y los objetivos del arreglo productivo local.

Para lograr este intento es necesario establecer un cuadro de análisis del arte y de la cultura en Maranhão, que puede centrarse en los procesos creativos, en el pensamiento sobre arte / cultura y en el desarrollo de instalaciones culturales y sus agentes productores. Para que esto se logre de forma plena y democrática se hará uso de métodos de análisis cultural que, a partir de

> "… un escenario temático de paisajes mentales, historias de vida, sueños y deseos de un grupo, el análisis cultural se presenta como una 'pedagogía de la escucha', de la cual dependerá la decisión sobre la posible intervención cultural en un grupo, su contenido y su orientación"[12].

Además de esas metodologías mencionadas anteriormente, se utilizarán dinámicas como grupos de estudios, seminarios, círculos de conversación y transferencia de tecnología a través de talleres / *workshops* en torno a los ejes de actuación elegidos para guiar las discusiones: 1. Investigación en Arte Contemporáneo; 2. Curaduría; 3. Educación para/ con imágenes; 4. Producción y Montaje de Productos Fotográficos y Audiovisuales; 5. Cartografías Artísticas de los Medios y Política.

4. **CONCLUSIONES**

El Museu Contemporáneo del Artes del Maranhão MUCA/MA promoverá gestión y ejecución de acciones culturales, a través de la articulación virtual, que se llevará a cabo tanto por la Internet (página web, redes sociales y plataformas de difusión*: facebook, instagram, you tube, Twitter, vimeo, etc*.) cuanto al desarrollo de las investigaciones artísticas que tendrán lugar entre artistas, colectivos, investigadores- académicos, curadores y los espacios de las ciudades, a partir de temáticas preferenciales a Maranhão. Virtual en el sentido de que será la reunión de muchos devenires de potencia actualizándose en la materialidad de las experiencias que ocurrirán en los espacios de ciudades como São Luis y Alcântara, por ejemplo. El museo no tiene un lugar fijo, y su propuesta está esencialmente en crear oportunidades e invertir en la ocupación de los espacios públicos de las ciudades marañenses y en la promoción de acciones en las casas, centros culturales, museos institucionales colaboradores, galerías, instituciones educativas, etc., ofreciendo otras posibilidades de relación entre el museo y el espacio.

Intentaremos generar impactos y beneficios con la catalización e integración entre los investigadores, instituciones educativas, espacios de arte y cultura, colectivos y artistas, en torno al desarrollo de la industria creativa local, con enfoque dirigido al arreglo productivo y sus potencialidades, atractivo indeleble a diferentes lugares como una atracción turística

Además, para las acciones del Museo, la página *web* del MUCA - MA será un espacio para catalizar la programación de los espacios culturales y de las programaciones de los espacios existentes en São Luís - MA y otros lugares de Brasil y del Mundo. El Museo, de esta manera, se convierterá en un "sitio" de fomento y difusión de investigación en arte y cultura. Espacio de divulgación de oportunidades residencias y de investigación para artistas y residentes en Maranhão investigadores de todo el mundo. Tienda virtual para la comercialización de las obras (productos) de artistas marañenses y los artistas que viven en Maranhão para que puedan vender sus obras de arte y sus proyectos de *work in progress,* performances, talleres, etc.

NOTAS

1. SANTOS, Jesús. *Arte do Maranhão: 1940-1990*. São Luís: Banco do Estado do Maranhão-BEM, 1994.
2. Plano de Cultura do Estado do Maranhão: 2015-2025. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura, 2014.
3. BENJAMIN, Walter. *Passagens.* Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
4. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009. pág. 72.
5. *Ibídem.*
6. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1997, pág. 92.
7. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, pág. 69.
8. RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético.* São Paulo: Ed. 34, 2009, pág. 36.
9. *Ibídem.*
10. NEGRI, Antonio y HARDT, Michael. *Declaração: isto não é um manifesto.* São Paulo: N-1 Edições, 2014.
11. PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento.* São Paulo: N-1 Edições, 2013.
12. COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural.* São Paulo: Iluminuras, 2012.

Volver al sumario

Fortuna expositiva de Murillo en Hispanoamérica, 1938-2017

José Javier Azanza López
Departamento de Historia, Historia del Arte y Geografía. Universidad de Navarra
jazanza@unav.es

0. Introducción

En nuestra aproximación al tema, registramos la presencia de Murillo en 22 exposiciones celebradas en Hispanoamérica (Anexo 1), en un marco cronológico que se extiende desde 1938, primera de la que tenemos noticia (si bien resulta casi testimonial), hasta la más reciente de 2016-2017[1]. En todas ellas ha formado parte de exposiciones colectivas —carece Murillo de una gran muestra monográfica—, excepto en la microexposición *Presencia del Museo del Prado en México. Bartolomé Esteban Murillo* (México 1990-1991) que acogió dos obras, la *Concepción de la media luna* y *San Francisco de Paula*.

Partiendo de esta premisa, una visión global de las exposiciones hispanoamericanas con presencia del pintor sevillano permitirá responder a cuestiones relacionadas con el número y procedencia de sus obras, el espacio expositivo, los motivos que originan la exposición y su discurso argumental, los temas y reflexiones en torno a la pintura murillesca y, finalmente, concretar su influencia en el arte virreinal como uno de los hilos que entretejen las redes culturales de Sur a Sur. Por cuestión de espacio, nos limitaremos a la información proporcionada por los catálogos de las exposiciones, si bien hemos consultado diversas reseñas (Elisa Vargaslugo sobre de *Arte y Mística del barroco*, Margarita Estella a propósito de *Carlos V entre dos mundos culturales*, Jaime Cuadriello acerca de *José Juárez*), numerosos artículos de prensa (*ABC*, *El Cultural*, *Diario de Sevilla*, *La Jornada*, *El País*, *La Redacción*, *Reforma*, *El Universal*) y referencias bibliográficas (mención especial para Diego Angulo Iñiguez, Enrique Valdivieso y Benito Navarrete Prieto) que excluimos del aparato crítico.

1. Cronología, procedencia y espacio expositivo

La secuencia cronológica organizada por décadas[2] de las 22 exposiciones con presencia de Murillo en Hispanoamérica arroja un resultado que permite extraer algunas conclusiones: el régimen democrático instaurado en España a finales de los setenta favorece las relaciones entre países y el intercambio cultural a uno y otro lado del Atlántico; este nuevo contexto político coincide a su vez con la recuperación historiográfica de Murillo, cuestión que no pasará desapercibida en los catálogos de aquel momento. Por su parte, el intercambio cultural se intensifica en la década de 1990, momento de celebración de centenarios.

En estas 22 exposiciones han colgado 44 lienzos de Murillo[3], número del que quedan excluidas las copias y obras de taller, así como aquellas que, consideradas suyas en el momento de la exposición, con posterioridad han sido descatalogadas como originales del pintor sevillano, caso de *La gallega de la moneda*. Dos museos se significan de manera especial en el préstamo de obras: el Museo de Bellas Artes de Sevilla, con 17 cesiones, y el Museo Nacional del Prado, que contabiliza 13 préstamos. Otras instituciones que han cedido obras son: el Museo Soumaya de Ciudad de México (4), el Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico (2), el Musée des Agustins de Toulouse (1), los Museos Vaticanos (1), el

Tabla 1.
Cronología de las exposiciones con presencia de Murillo en Hispanoamérica

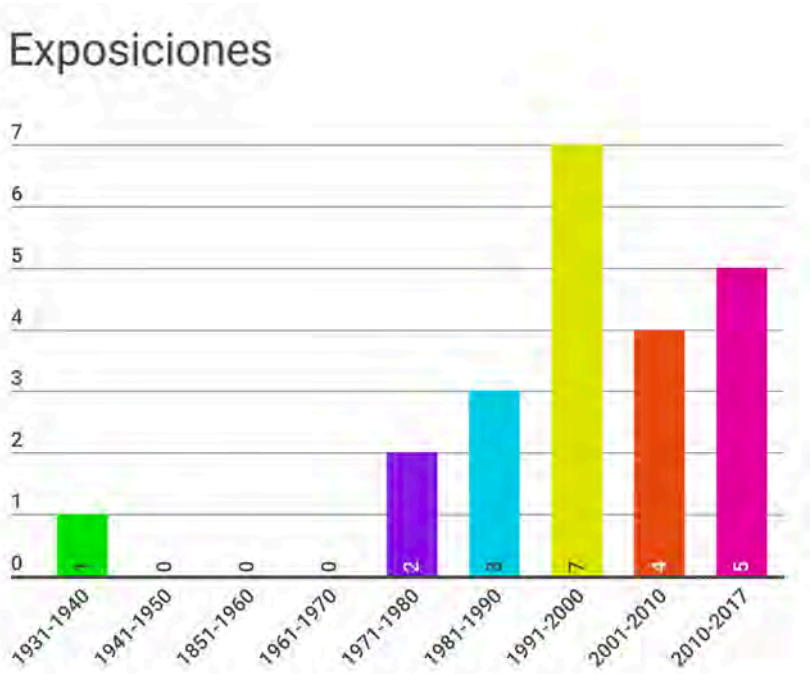
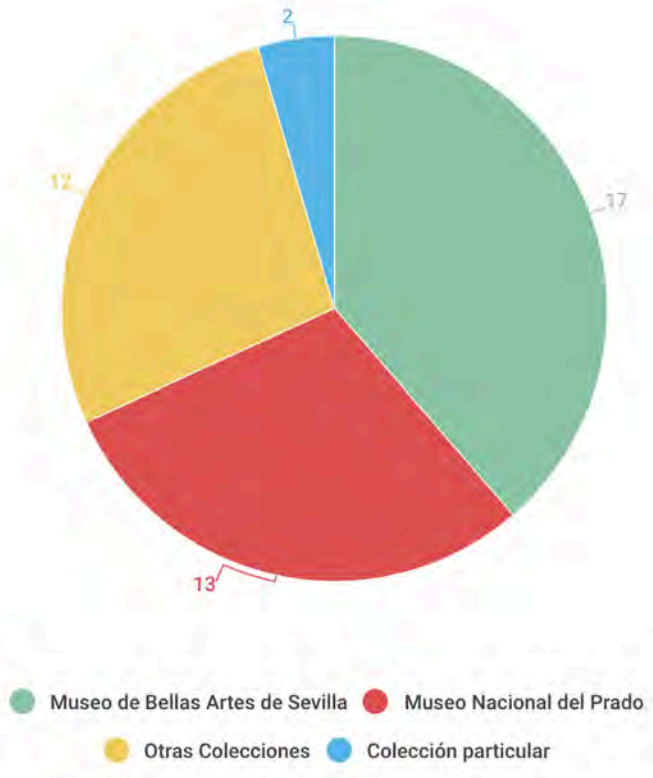


Tabla 2.
Procedencia de las obras de Murillo

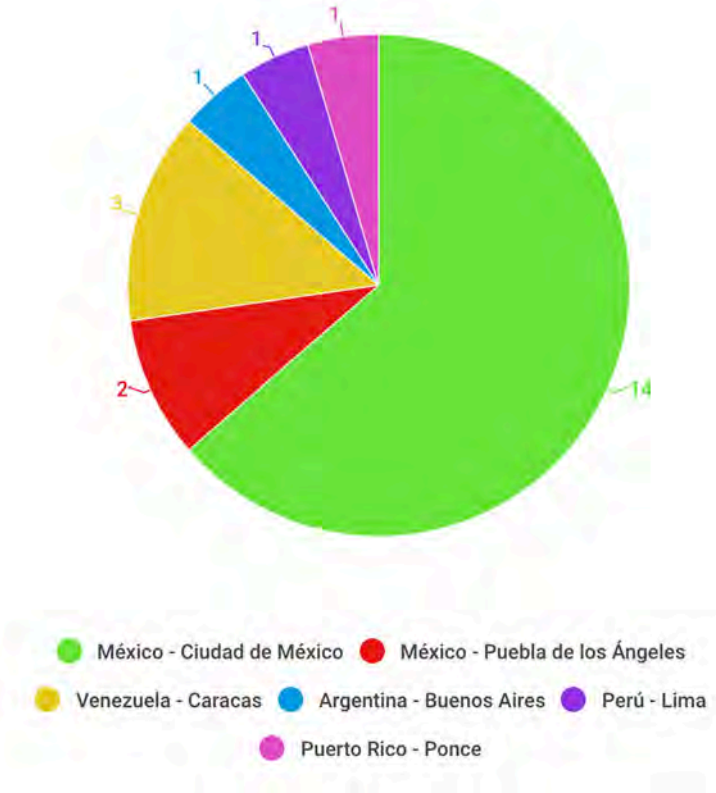


Wallraf-Richartz-Museum de Colonia (1), la National Gallery of Art de Washington (1), la Catedral de Sevilla (1) y la Catedral de México (1). Finalmente, 2 obras proceden de colección particular.

En cuanto al lugar de celebración, Ciudad de México se erige en la principal sede al acoger 14 de las 22 exposiciones, con variedad de escenarios: Museo Nacional de San Carlos[4] (4); Centro Cultural-Arte Contemporáneo[5] (2); Antiguo Colegio de San Ildefonso[6] (2); Palacio de Bellas Artes[7] (1); Palacio Nacional de Exposiciones[8] (1); Museo Nacional de Antropología e Historia[9] (1); Museo Nacional de Arte[10] (1); Museo Soumaya[11] (1); y Palacio de Itúrbide[12] (1). Sin abandonar el país azteca, Puebla de los Ángeles ha acogido 2 exposiciones, en San Pedro Museo de Arte[13] y en el Museo Internacional del Barroco[14].

Más allá de México, Venezuela ha sido escenario de 3 exposiciones, todas ellas en el Museo de Bellas Artes de Caracas[15]; Buenos Aires acogió una exposición en el Palacio del Concejo Deliberante[16]; Lima hizo lo propio en el Palacio Osambela[17]; completa la relación el Museo de Ponce de Puerto Rico con una exposición[18].

Tabla 3.
Lugar de celebración de las exposiciones



2. Motivos que originan la exposición y discurso expositivo

Los motivos que originan la exposición pueden ser de diversa naturaleza: en ocasiones se inscribe en un determinado contexto político que busca estrechar lazos culturales entre España y el país de celebración; otras forma parte de los actos conmemorativos de una efeméride, bien histórica, bien de la institución que acoge la muestra; por último, puede ser fruto de la política de intercambio entre museos.

Si tomamos como referencia la nueva coyuntura política de finales de los años setenta, comprobamos cómo *Del Greco a Goya* (México 1978) coincide con

una nueva etapa en las relaciones México-España, encaminada a reafirmar los nexos culturales entre ambos países. En fecha más tardía, *Pintura Mexicana y Española de los siglos XVI al XVIII* (México 1991) se inscribe en el marco de la Primera Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en México en julio de 1991, reunión política del más alto nivel que dio lugar a una programación cultural de la que formaba parte la exposición.

La conmemoración histórica dio pie a varias exposiciones. En algunos casos se trata de la fecha fundacional de una ciudad, como ocurre en *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya* (Buenos Aires 1980), conmemorativa del IV Centenario de la fundación de Buenos Aires; y en *El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana* (Lima 1985), uno de cuyos motivos fue la celebración del 450 aniversario de la fundación de Lima. Por su parte, *Magna Mater* (Caracas 1992-1993) fue organizada en el marco de los eventos conmemorativos del V Centenario del Descubrimiento de América; *Carlos V entre dos mundos culturales* (México 2000-2001) recordó el V Centenario de su nacimiento; *Pintura de los Reinos* (Madrid 2010, México 2011) se exhibió en ambos países con motivo de la celebración del Bicentenario de la independencia de México y otros países iberoamericanos; y *Caminos del Barroco* (Puebla 2012) tuvo lugar en el marco de los festejos conmemorativos del 150 aniversario de la Batalla de Puebla, librada el 5 de mayo de 1862.

En otros casos la conmemoración se vincula al escenario expositivo, con carácter institucional. De esta manera, *Antiguos Maestros* (Caracas 1938), tuvo lugar con motivo de la inauguración de la nueva sede del Museo de Bellas Artes de Caracas, edificio clasicista diseñado por Carlos Raúl Villanueva. Por su parte, *El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana* (Lima 1985) conmemoró, además del 450 aniversario de la capital peruana, la restauración e inauguración del palacio Osambela; y en la misma línea, *Arte y Mística del barroco* (México 1994) supuso el inicio de una nueva etapa del antiguo Colegio de San Ildefonso como sede de importantes exposiciones nacionales e internacionales. En el capítulo de efemérides, con la exposición *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar* (México 2002), el Museo Nacional de Arte de Ciudad de México celebró su vigésimo aniversario; *Seis siglos de arte. Cien grandes maestros* (México 2006) sirvió para conmemorar el décimo aniversario de la fundación del Museo Soumaya; y *Obras maestras de la pintura europea del Museo de Ponce* (México 2008) homenajeó el cuarenta aniversario del Museo Nacional de San Carlos en su sede del Palacio del Conde de Buenavista.

Por último, a la política de intercambio entre museos obedece *Presencia del Museo del Prado en México* (México 1990-1991), fruto del convenio firmado entre el Prado y el Centro Cultural/ Arte Contemporáneo. Asimismo, *Del Greco a Goya Obras maestras del Museo del Prado* (Ponce 2012), tuvo su origen en el pacto de colaboración firmado en 2008 entre los Museos de Ponce y del Prado con el fin de difundir las obras de arte de sus respectivas colecciones.

El discurso expositivo de las exposiciones hispanoamericanas con presencia de Murillo atiende por lo general a un doble criterio espaciotemporal, a través del cual pretende mostrar el panorama pictórico de un determinado ámbito en un período concreto. En otros casos es iconográfico, con una selección de obras representativas de cierto tipo iconográfico, o conceptual, por cuanto ilustra una corriente ideológica o de pensamiento. Sin resultar excluyente con los anteriores, la exposición puede plantear igualmente un diálogo intercultural entre artistas o escuelas de uno y otro lado del Atlántico.

La mayoría de las exposiciones obedece al criterio espaciotemporal, con un marco que fluctúa desde lo general a lo particular. De esta manera, *El arte de las Naciones. El barroco como arte global* (Puebla 2016-2017), ilustra el diálogo artístico de Europa con el resto del mundo durante el barroco, toda vez que este período es entendido como el primer arte global de la historia. A un escenario europeo obedecía *Obras maestras de la National Gallery of Art de Washington* (México 1996-1997), con obras de los siglos XVI a XX. Carácter europeo —al que se sumaban artistas mexicanos— presentaba igualmente *Seis siglos de arte. Cien grandes maestros* (México 2006), con 430 obras de los siglos XV a XX del Museo Soumaya; y también *Obras maestras de la pintura europea del Museo de Arte de Ponce* (México 2008), en la que se exhibieron 60 obras de los siglos XIV a XX.

En otras ocasiones el marco es España, con una cronología que puede variar y de la que los enunciados de las exposiciones resultan a veces explícitos, como *Del Greco a Goya* (México 1978), título que se repite en *Del Greco a Goya. Obras maestras del Museo del Prado* (Ponce 2012), con una selección de 24 obras que muestran la evolución de la pintura

española de los siglos XVI a XIX. Clarificador resulta también *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya* (Buenos Aires 1980); y *Carlos V entre dos mundos culturales* (México, 2000-2001), cuyas 193 piezas de los siglos XIII a XVIII pretendían mostrar el tránsito de la Edad Media al mundo moderno. Todavía en el ámbito español, *400 años de la pintura española* (Caracas 1981) comprende el marco cronológico de los siglos XV a XVIII.

El caso más particular nos lleva a la escuela sevillana, marco al que se ciñe *El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana* (Lima 1985), cuyos 60 cuadros planteaban un recorrido por la pintura sevillana del siglo XVII. De igual forma, *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco* (México 1993) proponía en un primer escenario el panorama del arte sevillano de los siglos XVII y XVIII como marco para la obra del pintor recogida en la segunda parte de la muestra.

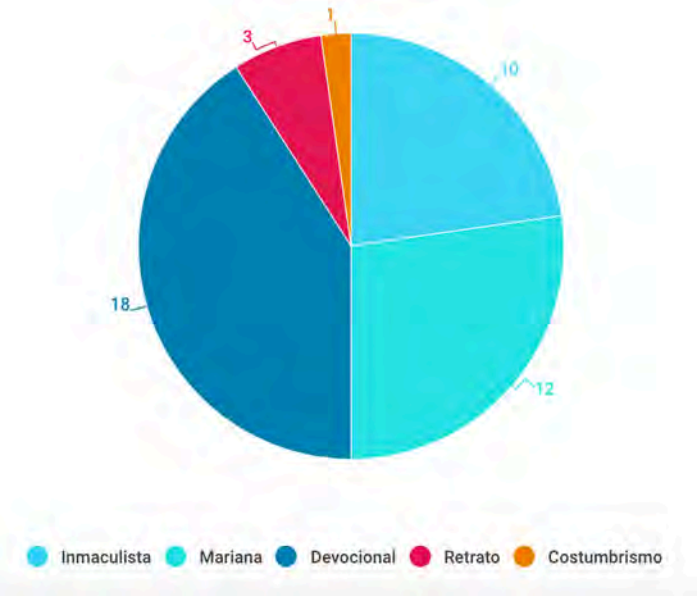
Atendiendo a un criterio iconográfico, *Magna Mater* (Caracas 1992), se centraba en la temática mariana con un conjunto de imágenes representativas del sincretismo entre los símbolos de la cultura indígena y la religión cristiana. A un planteamiento iconográfico responde asimismo *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento* (México 2001), en la que sus casi 90 pinturas mostraban la evolución del tipo iconográfico de la Magdalena. Adentrándose en lo conceptual, *Arte y Mística del barroco* (México 1994) reflejaba la influencia del pensamiento místico en el arte occidental a través de 120 obras europeas y mexicanas de los siglos XVI a XVIII.

Por último, el diálogo intercultural es el hilo conductor de *Pintura Mexicana y Española de los siglos XVI al XVIII* (México 1991), que exhibió 79 obras ilustrativas de las influencias entre el arte español y el novohispano; y de *Pintura de los Reinos* (México 2011), en la que un centenar de obras maestras de los siglos XVI y XVII proponían un diálogo pictórico entre Europa y los virreinatos de Nueva España y Perú. Por su parte, *Caminos del Barroco*, en su doble exhibición en México y Puebla (2011-2012) desarrollaba un discurso encaminado a valorar los aportes procedentes de Andalucía que incidieron en el desarrollo artístico de Nueva España. Al intercambio cultural entre países se suma el diálogo entre artistas, como ejemplifica *José Juárez* (México 2002), que relaciona la obra del pintor mexicano con la de artistas europeos contemporáneos o anteriores a él, caso de Rubens, Zurbarán y Murillo.

3. Temas y obras murillescas presentes en las exposiciones

Las exposiciones con presencia de Murillo en Hispanoamérica nos muestran al sevillano como un pintor esencialmente religioso. Elocuente resulta en este sentido el dato de que, de las 44 obras exhibidas, 40 son de temática religiosa, lo que supone el 90,9%. De las cuatro restantes, tres son retratos (6,8%) y tan solo una (2,3%) se inscribe en el costumbrismo.

Tabla 4.
Temática de las obras de Murillo presentes en las exposiciones



Murillo es, por encima de todo, un pintor religioso en el contexto de la Sevilla del siglo XVII, cuya obra *"responde como pocas al deseo de la Reforma Católica de despertar el amor fervoroso del creyente"*[19]; sus pinturas tenían la finalidad de *"dar alivio y consuelo a los fieles en unos momentos en los que la ciudad pasó por grandes penalidades y sufrimientos materiales"*[20], como la peste de 1649 que diezmó su población. En su pintura religiosa se revela no solo como un destacado pintor de caballete, sino también de cuadros de altar en lienzos de gran formato.

Su abundante producción en este género permite, a su vez, establecer tres categorías. La primera de ellas sería la inmaculista, no en vano *"pocos pintores respondieron mejor al ideal de la pureza virginal de María que Murillo"*[21]. En 10 de las 22 exposiciones hispanoamericanas han estado presentes las Inmaculadas de Murillo, con una galería de la que forman parte la *Inmaculada del Coro* (México 1978; Lima 1985), la *Inmaculada Concepción del Padre Eterno* (Caracas 1981), la *Inmaculada* (h. 1670) del Museo del Prado (Caracas 1992-1993), la *Inmaculada Concepción* del Museo Soumaya (México 2006), la *Inmaculada del Espejo* (México 2008; Ponce 2012) y la *Inmaculada del Escorial* (Puebla 2016-2017). A las anteriores se suma la *Inmaculada de la media luna* (Buenos Aires 1980; México 1990-1991). Los catálogos insisten en el nuevo tipo iconográfico, caracterizado por aliviar la rigidez de los modelos tradicionales y presentarla con un estilo vaporoso entre nubes y angelitos, vestida de blanco y con manto azul, con rostro juvenil de gran belleza y manos cruzadas, y una depuración de los símbolos lauretanos, reducidos al mínimo.

Una segunda categoría religiosa abunda en la temática mariana, con 12 obras. En ocasiones María aparece acompañada del Niño, escena en la que *"nos dejó las más bellas series de cuadros"*[22] a través de los cuales nos acerca al mundo infantil que tan bien conoce Murillo y refleja en su pintura costumbrista; así lo comprobamos en la *Virgen de la Servilleta* (Buenos Aires 1980; Caracas 1981; México 1991), la *Virgen con el Niño* (México 1993), la *Virgen de Belén* (México 2011-2012) y la *Virgen del Rosario* (Ponce 2012). En otros casos sus escenas marianas están cargadas de un intenso dramatismo, como ponen de manifiesto sus *Dolorosas* (2 en México 1978; Lima 1985; México 2002) y la *Piedad* (México 1978). Tampoco falta, en este itinerario mariano, la *Anunciación* (México 1991).

La tercera categoría religiosa es la devocional en sentido amplio, con 18 obras entre las que se encuentran el *Ecce Homo* (México 2006), *San José con el Niño* (Lima 1985), *San Juan Bautista* (México 1978; Buenos Aires 1980; Lima 1985), *Santiago Apóstol* (México 2000-2001), *San Esteban* (Caracas 1938), *La Conversión de San Pablo* (México 1994), *La visión de san Agustín* (México 1978), las *Santas Justa y Rufina* (México 1978), *Santo Tomás de Villanueva recibiendo la noticia de su muerte* (Caracas 1981), *San Francisco de Paula* (México 1990-1991), *San Diego en éxtasis ante la cruz* (México 1994) y el *Martirio de San Pedro Arbués* (México 2011). A ellas se añade la *Magdalena Penitente* (2 en México 2001), *Rebeca y Eliezer* (México 1978) y *Tres ángeles* (México 2006).

A distancia de la pintura religiosa, el retrato constituye otro de los géneros murillescos presente en las exposiciones hispanoamericanas; recuerda a este respecto Díaz Padrón que *"como retratista ha dejado ejemplos soberbios de elegante y sobria precisión"*[23]. Uno de los tres retratos expuestos fue el de *Nicolás Omazur* (Caracas 1981), en el que Murillo compone un escenográfico retrato de *vanitas* merced a la calavera que muestra el mercader y humanista flamenco. El segundo es el *Retrato de un caballero* (México 2006), de atmósfera tenebrista y efecto escenográfico. Y el tercero —a medio camino con lo devocional— es el *Retrato de la venerable madre Francisca Dorotea* (México 2011-2012).

El Murillo costumbrista apenas tiene presencia en las exposiciones hispanoamericanas, pese a que la mayoría de catálogos aluden a *"sus lienzos de pilluelos callejeros, excepcionales en la pintura española, que interpretan la dura realidad cotidiana con cierta alegría y vivacidad peculiares"*[24], reconociendo en Murillo al creador de *"un género sin precedentes en la pintura española, los pilluelos callejeros que interpretan la dura realidad cotidiana con cierta alegría"*[25]. Tal vacío da lugar en ocasiones a la queja, por cuanto *"no puede dejar de lamentarse la ausencia de pinturas de niños en escenas populares, pues Murillo supo retratar como nadie el ambiente de los pillastres y de los bajos fondos de una ciudad portuaria como Sevilla"*[26]. Para tratar de poner remedio a la misma, puntualmente se recurrió a obras de sus discípulos, caso de *El Aguador* (Lima 1985), de Pedro Núñez de Villavicencio; y, en otras ocasiones, a copias realizadas por pintores mexicanos en el marco de la enseñanza de la Academia de San Carlos, como *Los mendigos* (Puebla 2012).

Más allá de la temática callejera, la única pintura de género expuesta en Hispanoamérica fue *Dos mujeres en una ventana* (México 1996-1997), en la que las figuras enmarcadas dentro de una ventana pintada de manera ilusionista derivan de pinturas holandesas destinadas a engañar al ojo. Se añadía a esta *La gallega de la moneda* (México 1978), considerada entonces obra de Murillo; pero en 1981 Angulo rechazó la autoría y sugirió un posible origen italiano o francés.

4. Reflexiones en torno a la figura de Murillo

Aspecto digno de mención es la reivindicación de la figura de Murillo recogida en los catálogos de finales de los setenta y principios de los ochenta, que debe contextualizarse en la recuperación historiográfica emprendida en aquel momento tras el olvido en el que cayó durante gran parte del siglo XX. De la Puente denuncia en 1978 esta situación al afirmar que *"la fama de Murillo ha sido grande hasta nuestros días en que, con notorio desatino se ha propalado contra su obra el reproche de dulzona"*, antes de concluir que *"Murillo es uno de los grandes de la gran pintura española del siglo XVII"*[27].

En parecidos términos se expresa Pérez Sánchez dos años más tarde: *"Murillo es uno de los artistas españoles que necesita más de una revisión crítica en el sentido moderno del término, pues ha sufrido en nuestra época un exagerado desdén por parte de cierta crítica"*. Aporta además las claves del desprecio de su pintura, que obedece *"de una parte a su temperamento devoto, volcado hacia la dulzura tierna, poco acorde con la sensibilidad del siglo XX; por otra parte a la excesiva vulgarización de algunas de sus composiciones por la litografía a color o las copias sin calidad"*, antes de anunciar que *"el estudio, ya ultimado, del doctor Angulo Íñiguez, devolverá sin duda toda su importancia a este maestro, uno de los más importantes de la pintura española"*[28]. Aspecto este último que corrobora poco después Díaz Padrón: *"Su celebridad aumenta del siglo XVII al XIX, sufriendo en nuestra época un incomprensible desdén por parte de la crítica. El trabajo reciente de Angulo Íñiguez devuelve toda su importancia a este maestro de tan altas cualidades técnicas"*[29].

De nuevo Pérez Sánchez se erige en defensor de Murillo en un texto escrito en 1982 como introducción a *Murillo. Todas sus pinturas* (colección Biblioteca Gráfica Noguer), que autorizó a reproducir en el catálogo de *Presencia del Museo del Prado en México. Bartolomé Esteban Murillo* (México 1990-1991). En el mismo no solo incide en los aspectos de su desprestigio al recordar que *"en el siglo XX, las corrientes de vanguardia no fueron las más propicias para su exaltación, pues preferían a El Greco y Goya"*, sino que realiza además un recorrido historiográfico que pone de manifiesto, en primer lugar, el olvido del artista desde finales del siglo XIX —con las únicas excepciones del *Catálogo* (1883) de Charles B. Curtis y la monografía (1913, 2ª ed. 1923) de August L. Mayer— y su posterior revisión avanzado el siglo XX de la mano de Juan Antonio Gaya Nuño, autor en 1978 del texto introductorio a *La obra pictórica completa de Murillo* (vol. 59 de la serie Clásicos del Arte Noguer-Rizzoli) y Diego Angulo, que dio fin en 1981 a su monumental obra en la que reconstruye vida y obra del maestro. Completan la relación los nombres de Elías Tormo, Enrique Lafuente Ferrari y Paul Guinard, con sus aportaciones documentales y trabajos de investigación[30].

Entrando ya en cuestiones puramente pictóricas, los catálogos insisten en que Murillo parte de un cierto naturalismo de raigambre tenebrista para evolucionar *"hacia formas cada vez más ligeras, aéreas y vaporosas"*[31]. El sevillano es considerado un pintor amable: *"En Murillo se rompe con el universo trágico, monumental y sombrío, nos dio la nota amable y la gracia sonriente tan escasa en nuestra pintura de siempre"*[32]. Resulta reiterativo en este sentido el contraste entre Murillo y Valdés Leal, las dos figuras que cierran la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVII: De la Puente habla de *"los violentos contrastes"* entre el placentero Murillo y la *"podredumbre"* de Valdés Leal[33]; y Pérez Sánchez afirma que *"en Sevilla encontramos dos genios paralelos contrapuestos"*, para concluir que *"Murillo da testimonio de un modo de sentir lo religioso desde la intimidad diaria, tan distante de las visiones dramáticas de su gran rival Valdés Leal"*[34].

5. La influencia de Murillo en la pintura virreinal

La relación de Murillo con Hispanoamérica se comprueba en primer lugar en el hecho de que algunas de las obras originales expuestas no proceden de Europa sino del propio territorio americano, ya sean museos (Soumaya, Ponce), colecciones particulares

o espacios de devoción, caso de la *Virgen de Belén* de la Catedral de México (México 2011-2012).

Al igual que originales, también encontramos copias, de manera que *El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana* (Lima 1985) exhibió un *San José con el Niño* procedente del convento de los Descalzos de Lima, considerado como una copia antigua con mínimas variantes con respecto al original (Museo del Hermitage). Y *Caminos del Barroco entre Andalucía y Nueva España* (México 2011-2012) incluyó el *Retrato de la venerable madre Francisca Dorotea* (1674, Catedral de Sevilla), de gran interés para el tema de las redes culturales entre Andalucía y Nueva España porque la escasa iconografía de esta religiosa se reduce al lienzo murillesco, a sendas estampas de Cornelis Schut y Martin Bouché (Biblioteca Nacional de España) y a una copia de la segunda mitad del siglo XVIII (Museo Nacional de Arte de México). Las copias no se limitan a la Edad Moderna, sino que el elevado número de ellas realizadas en la Academia de San Carlos a lo largo del siglo XIX resulta ilustrativo de la pervivencia del pintor sevillano, como pone de manifiesto *Caminos del Barroco entre Andalucía y Nueva España* (México y Puebla 2011-2012).

Dejando de lado originales y copias, la influencia ejercida por Murillo en los pintores virreinales resulta siempre matizada. Así, la presencia de la *Dolorosa* en *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar* (México 2002) se justifica por la existencia de una *Dolorosa* del pintor mexicano, en el intento de diálogo entre ambos; con todo, la comisaria N. Sigaut asevera que *"nada más lejano entre sí que ambos pintores"*, por cuanto el sevillano creó un ambiente amable muy distante de la dureza lineal y lumínica y de la acentuada expresividad del novohispano, rasgos que lo acercan más a Francisco Herrera el Viejo, Juan de Roelas y Zurbarán[35].

A propósito de la *Inmaculada Concepción* (siglo XVIII) de la Colección Arnold Zingg de Caracas, expuesta en *Magna Mater* (Caracas 1992-1993) y atribuida al pintor venezolano Antonio José Landaeta, el catálogo alude a la reducción de los símbolos lauretanos, distintiva de las Inmaculadas murillescas. Carácter iconográfico presenta también la conexión recogida en *Pintura de los Reinos* (México 2011) a propósito del *Martirio de San Pedro Arbués*, que relaciona la obra de Murillo con un grabado (1647, Biblioteca Nacional de España) de Pedro de Villafranca y con un lienzo (1667, Col. Museo Nacional de Arte, INBA, México) del pintor novohispano Baltasar de Echave Rioja.

Una nueva influencia murillesca es planteada por Mercedes Meade, Directora de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, con motivo de la exposición *Pintura Mexicana y Española de los siglos XVI al XVIII* (México 1991). Significa a propósito de los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez que ambos denotan la influencia de Murillo; y abunda a continuación en una idea de calado, por cuanto los considera precursores de la generación de pintores novohispanos del siglo XVIII (José de Ibarra, Miguel Cabrera, Francisco Antonio Vallejo) cuyo nuevo estilo sustituye el tenebrismo y la fuerza dramática de la pintura barroca inicial por un lenguaje más luminoso y de suaves claroscuros. Es decir, la pintura mexicana dieciochesca se vuelve más amable, y en este cambio parece desempeñar un papel clave la asimilación del estilo de Murillo[36].

Nos encontramos en consecuencia ante una influencia que afecta no a un pintor concreto, sino al conjunto de la pintura novohispana en lo que al nuevo concepto y estilo implantado en el siglo XVIII se refiere. Esta teoría es corroborada posteriormente por Paula Mues en un revelador estudio recogido en el catálogo de *Caminos del Barroco: entre Andalucía y Nueva España* (México 2011), en el que constata que la pintura del siglo XVIII novohispano es amable y suave, más naturalista e intimista que la anterior, en un proceso de serenamiento de la mirada del que forma parte Murillo, sin olvidar el influjo italiano de pintores como Sassoferrato, Dolci y Maratta[37]. Con esta reflexión concluimos nuestro estudio, abogando por una futura exposición en territorio hispanoamericano que dé a conocer al pintor sevillano en toda su plenitud[38].

Anexo I
Exposiciones con presencia de Murillo en Hispanoamérica

AÑO	EXPOSICIÓN	LUGAR	OBRA	PROCEDENCIA	TEMÁTICA
1938	Antiguos Maestros	Caracas (Museo BB.AA)	San Esteban	Col. particular	Devocional
1978	Del Greco a Goya	Ciudad de México (Palacio BB.AA.)	Rebeca y Eliecer	Museo del Prado	Devocional
			Dolorosa	Museo del Prado	Mariana
			Dolorosa	Museo BB.AA. Sevilla	Mariana
			Visión de san Agustín	Museo BB.AA. Sevilla	Devocional
			San Juan Bautista	Museo BB.AA. Sevilla	Devocional
			Santas Justa y Rufina	Museo BB.AA. Sevilla	Devocional
			Piedad	Museo BB.AA. Sevilla	Mariana
			Inmaculada. La Niña	Museo BB.AA. Sevilla	Inmaculista
1980	Panorama de la pintura española de los Reyes Católicos a Goya	Buenos Aires (Palacio del Concejo Deliberante)	Virgen con el Niño (Servilleta)	Museo BB.AA. Sevilla	Mariana
			San Juan Bautista	Museo BB.AA. Sevilla	Devocional
			Inmaculada Concepción	Museo del Prado	Inmaculista
1981	400 años de pintura española	Caracas (Museo BB.AA.)	Virgen con el Niño (Servilleta)	Museo BB.AA. Sevilla	Mariana
			Santo Tomás de Villanueva	Museo BB.AA. Sevilla	Devocional
			Inmaculada Concepción del Padre Eterno	Museo BB.AA. Sevilla	Inmaculista
			Retrato de Nicolás Omazur	Museo del Prado	Retrato
1985	El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana	Lima (Casa Osambela)	Dolorosa	Museo BB.AA. Sevilla	Mariana
			San José con el Niño	Museo BB.AA. Sevilla	Devocional
			San Juan Bautista	Museo BB.AA. Sevilla	Devocional
			Concepción del Coro	Museo BB.AA. Sevilla	Inmaculista
1990-1991	Presencia del Museo del Prado en México	Ciudad de México (Centro Cultural Arte-Contemporáneo)	Concepción de la Media Luna	Museo del Prado	Inmaculista
			San Francisco de Paula	Museo del Prado	Devocional
1991	Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XVIII	Ciudad de México (Palacio Nacional de Exposiciones)	La Anunciación	Museo del Prado	Mariana
			Virgen con el Niño (Servilleta)	Museo BB.AA. Sevilla	Mariana
1992-1993	Magna Mater: El sincretismo hispanoamericano en algunas imágenes marianas	Caracas (Museo BB.AA.)	Inmaculada Concepción del Padre Eterno	Museo del Prado	Inmaculista

ANEXO I *(continuación)*
EXPOSICIONES CON PRESENCIA DE MURILLO EN HISPANOAMÉRICA

AÑO	EXPOSICIÓN	LUGAR	OBRA	PROCEDENCIA	TEMÁTICA
1993	Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco	Ciudad de México (Centro Cultural Arte-Contemporáneo)	La Virgen con el Niño	Museo BB.AA. Sevilla	Mariana
1994	Arte y Mística de la época virreinal	Ciudad de México (Antiguo Colegio de San Ildefonso)	La conversión de san Pablo	Museo del Prado	Devocional
1994	La pintura sevillana de los Siglos de Oro	Ciudad de México (Museo Nacional de San Carlos)	San Diego en éxtasis ante la cruz	Musée des Agustins Toulouse	Devocional
1996-1997	Obras maestras de la National Gallery of Art de Washington	Ciudad de México (Museo Nacional de Antopología)	Dos mujeres en una ventana	National Gallery of Art Washington	Costumbrista
2000-2001	Carlos V entre dos mundos culturales	Ciudad de México (Antiguo Colegio de San Ildefonso)	Santiago Apóstol	Museo del Prado	Devocional
2001	María Magdalena: Éxtasis y arrepentimiento	Ciudad de México (Museo Nacional de San Carlos)	Magdalena penitente	Col. particular	Devocional
			Magdalena	Wallraf-Richartz-Museum Colonia	Devocional
2002	José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar	Ciudad de México (Museo Nacional de Arte)	Dolorosa	Museo del Prado	Mariana
2006	Seis siglos de arte. Cien grandes maestros	Ciudad de México (Museo Soumaya)	Ecce Homo	Museo Soumaya	Devocional
			Tres ángeles	Museo Soumaya	Devocional
			Inmaculada Concepción	Museo Soumaya	Inmaculista
			Retrato de un caballero	Museo Soumaya	Retrato
2008	Obras maestras de la pintura europea del Museo de Arte de Ponce	Ciudad de México (Museo Nacional de San Carlos)	Inmaculada del Espejo	Museo de Arte de Ponce	Inmaculista
2011	Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico	Ciudad de México (Palacio de Itúrbide)	Martirio de san Pedro Arbués	Museos Vaticanos	Devocional
2011-2012	Caminos del barroco entre Andalucía y Nueva España	Ciudad de México (Museo Nacional de San Carlos)	Retrato de la V.M. Francisca Dorotea	Catedral de Sevilla	Retrato
			Virgen de Belén	Catedral de México	Mariana
2012	Caminos del barroco. Andalucía. México. Puebla	Puebla (San Pedro Museo de Arte)			

ANEXO I *(continuación)*
EXPOSICIONES CON PRESENCIA DE MURILLO EN HISPANOAMÉRICA

AÑO	EXPOSICIÓN	LUGAR	OBRA	PROCEDENCIA	TEMÁTICA
2012	Del Greco a Goya. Obras maestras del Museo del Prado	Ponce (Museo de Ponce)	Virgen del Rosario	Museo del Prado	Mariana
			Inmaculada del Espejo	Muse de Arte de Ponce	Inmaculista
2016-2017	El arte de las Naciones. El barroco como arte global	Puebla (Museo Internacional del Barroco)	Inmaculada del Escorial	Museo del Prado	Inmaculista

NOTAS

1. Hemos decidido incluir en esta relación la exposición Caminos del Barroco. Andalucía. México. Puebla, celebrada en San Pedro Museo de Arte de Puebla entre abril y junio de 2012, pues aunque no contó con obra original de Murillo, sí que estuvo presente a través de una copia del siglo XVII (Virgen de Belén, Catedral de Puebla) y varias copias del XIX.

2. En el caso de aquellas exposiciones que han abarcado años correspondientes a dos décadas distintas (por ejemplo, 1990-1991), hemos optado por incluirlas en la primera de ellas.

3. Un mismo lienzo ha podido formar parte de distintas exposiciones; en tal caso, lo contabilizamos tantas veces como ha sido expuesto.

4. El Museo Nacional de San Carlos ha acogido las siguientes exposiciones (la cita es al catálogo de la exposición, siempre que lo hubiere): *La pintura sevillana de los Siglos de Oro*. México: Museo Nacional de San Carlos, 1994; *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes: 2001; *Obras maestras de la pintura europea del Museo de Arte de Ponce*. México: Museo Nacional de San Carlos, 2008; *Caminos del Barroco: entre Andalucía y Nueva España*. México: Museo Nacional de San Carlos / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011.

5. *Presencia del Museo del Prado en México. Bartolomé Esteban Murillo*. México: Fundación Cultural Televisa, 1990; *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco*. México: Fundación Cultural Televisa y Centro Cultural/ Arte Contemporáneo, 1993.

6. *Arte y Mística del Barroco*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994; *El mundo de Carlos V: de la España Medieval al Siglo de Oro*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

7. *Del Greco a Goya*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978.

8. *Pintura Mexicana y Española de los Siglos XVI al XVIII*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1991.

9. *Obras maestras de la National Gallery of Art*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996.

10. *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar.* México: Museo Nacional de Arte, 2002.

11. *Seis siglos de arte. Cien grandes maestros*. México: Museo Soumaya y Fundación Carso, 2006.

12. *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, 2009. No es un catálogo como tal, sino un completo estudio en cuatro volúmenes que acompañaba a la exposición.

13. *Caminos del Barroco. Andalucía. México. Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 2012.

14. *El arte de las Naciones. El barroco como arte global.* Puebla: Museo Internacional del Barroco, 2016.

15. *Museo de Bellas Artes de Caracas. Exposición de antiguos maestros*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1938; *400 años de pintura española*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1981; *Magna Mater. El Sincretismo Hispanoamericano en algunas Imágenes marianas*. Caracas: Museo Bellas Artes, 1992.

16. *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya*. Buenos Aires: Servicio de Publicaciones del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1980.

17. *El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana*. Lima: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Banco de Crédito del Perú, Ministerio de Cultura de España y Dirección General de Relaciones Culturales, 1985.

18. *Del Greco a Goya. Obras maestras del Museo del Prado*. Ponce: Museo de Arte de Ponce, 2012.

19. DÍAZ PADRÓN, Matías. "Catálogo". En: *400 años de pintura española*… Op. cit., pág. 93.

20. SIGAUT, Nelly. "Una identidad artística periférica entre la tradición y la modernidad". En: *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*… Op. cit., pág. 97.

21. DÍAZ PADRÓN, Matías. "Catálogo". En: *400 años de pintura española*… Op. cit., págs. 98-99.

22. *Ibídem*, pág. 93.

23. *Ibíd*.

24. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "Catálogo". En: *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya*… Op. cit., pág. 102.

25. DÍAZ PADRÓN, Matías. "Catálogo". En: *400 años de pintura española*… Op. cit., pág. 93.

26. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "Una exposición para Lima". En: *El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana*… Op. cit., págs. 33-34.

27. DE LA PUENTE, Joaquín. "Un trecho del arte español: Del Greco a Goya". En: *Del Greco a Goya*… Op. cit., s.p.

28. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "Catálogo". En: *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya*… Op. cit., pág. 102.

29. DÍAZ PADRÓN, Matías. "Catálogo". En: *400 años de pintura española*… Op. cit., pág. 93.

30. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "Murillo". En: *Presencia del Museo del Prado en México*… Op. cit., págs. 5-7.

31. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "Catálogo". En: *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya*… Op. cit., pág. 102.

32. DÍAZ PADRÓN, Matías. "Introducción". En: *400 años de pintura española*… Op. cit., pág. 8.

33. DE LA PUENTE, Joaquín. "Un trecho del arte español: Del Greco a Goya". En: *Del Greco a Goya*… Op. cit., s.p.

34. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "Introducción". En: *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya*… Op. cit., pág. XVI; y "Murillo". En: *Presencia del Museo del Prado en México*… Op. cit., págs. 5-7.

35. SIGAUT, Nelly. "Una identidad artística periférica… Op. cit., pág. 97.

36. MEADE DE ANGULO, Mercedes. "Presentación". En: *Pintura Mexicana y Española de los siglos XVI al XVIII*… Op. cit., págs. 35-36.

37. MUES ORTS, Paula. "De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad en la pintura novohispana". En: *Caminos del Barroco: entre Andalucía y Nueva España*… Op. cit., págs. 86-95.

38. Deseo expresar mi agradecimiento a Rafael López Guzmán (Universidad de Granada) y a Ana Martín Bravo (Museo Nacional del Prado) por los materiales que pusieron a mi disposición para la elaboración de este trabajo.

Volver al sumario

Ricardo López Cabrera: el paisaje y la luz, de Sur a Sur

Tomás Ezequiel Bondone Fernández
Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
bondonetomas2@gmail.com

1. **Resonancias de aquí y allá**

El presente texto forma parte de un trabajo de investigación mayor, inspirado en diversas motivaciones que indujeron su realización. Ricardo López Cabrera se presenta ante nosotros como "un pintor olvidado", de la misma manera que sucede con muchos otros artistas que actuaron Córdoba, Argentina. Los nombres de ellos resuenan hoy con reverberación de vacío, por ejemplo, en el nomenclador urbano, en los epígrafes de un museo o en la información errante surgida en Internet. Este trabajo propone entonces revisar o rever su producción pictórica bajo una percepción actual para intentar conferirle nuevo contenido, contemplando sobre todo las diferentes formas de recepción de su obra en el entorno cordobés. Así, advertimos tras las preliminares pesquisas, que las acciones del artista implicaron una contribución significativa para la sociedad mediterránea, en un momento calve de la historia vernácula. Varias preguntas emergen entonces en relación con la trama de esta investigación. Primeramente: ¿Por qué dedicarle estas páginas a un pintor español que vivió poco más de 14 años en nuestra ciudad? ¿Cuáles fueron sus aportes o sus contribuciones dentro del panorama local de las artes visuales? ¿Qué tipo de relaciones culturales o intercambios artísticos promovió? Y asimismo, ¿por qué él decidió radicarse en estas tierras durante ese tiempo?

En relación a estos y otros interrogantes surgen algunos ensayos de respuestas, al compás de una renovada actitud historiográfica. En las dos últimas décadas se ha generado a un lado y al otro del Atlántico un importante caudal de investigaciones que evidencia la relevancia y actualidad de la historia de las relaciones artísticas y los intercambios culturales operados entre España y Argentina. Desde una nueva perspectiva teórica y metodológica, se publicaron libros, se organizaron encuentros científicos de especialistas y se realizaron algunas exposiciones, lo que generó un "estado de la cuestión" de interés, aunque restringido al ámbito porteño[1]. Estas contribuciones ponen en evidencia las diversas circunstancias que originaron el auge del arte español en Buenos Aires, instalando el debate sobre el análisis de la preferencia por distintos estilos o tendencias e identificando algunos aspectos sobre su reputación. Entre ellos, el cosmopolitismo creciente de los pintores ibéricos (con ejemplos notorios como el de Mariano Fortuna, Ignacio Zuloaga o Joaquín Sorolla), el gusto internacional por "lo español" hacia finales del siglo XIX, como así también el peso económico y cultural de las colectividades de inmigrantes peninsulares en el Río de la Plata. En este cuadro general de situación, el presente trabajo plantea indagar cuestiones más puntuales, aún inexploradas, referidas específicamente a la posible gravitación de "lo andaluz" en el interior del territorio argentino. Asimismo sostiene posibilidades de señalar la gravitación de "lo cordobés" en el territorio andaluz, pensando en cierta reversibilidad cultural tras el bagaje de "artistas de ida y vuelta". De alguna manera la hipótesis general que plantea este trabajo de investigación se fundamenta en la idea de repensar los intercambios artísticos y culturales generados "de

sur a sur", cuestionando la noción de unidireccionalidad. En este sentido la resonancia de la obra y la actuación de Ricardo López Cabrera representan alguno de esos criterios, como exponente de lo que podríamos llamar un sistema de transculturación mixto.

Así, en el año 1929 el historiador del arte español Bernardino de Pantorba señalaba en uno de sus múltiples trabajos dedicados a los artistas andaluces, que el pintor Ricardo López Cabrera había dejado en Córdoba, Argentina "un eco inolvidable". En efecto, López Cabrera, permaneció en tierras cordobesas durante más de una década, desde abril de 1909 hasta febrero de 1923, desempeñando un laborioso desempeño dentro de la escena de las artes visuales en la docta ciudad.

Siguiendo el ensayo biográfico y crítico escrito por su hijo en 1966, quien fue su principal biógrafo, creemos y reafirmamos que su experiencia cordobesa en Argentina significó un punto crucial en su trayectoria como paisajista. Las *Sierras de Córdoba* fueron para López Cabrera, y también para muchos otros pintores que transitaron estas geografías, una cantera para sus ojos y sus pinceles. Realizó viajes y excursiones por distintos lugares de las serranías, pintando durante varios veranos en las localidades de Unquillo, Tanti, Huerta Grande, La Falda y La Cumbre. Y así lo señalaba Bernardino de Pantorba:

> "Fue en esos parajes montañosos, pletóricos de luminosidad y opulentos de vegetación, donde él vio cómo despertaban sus bríos de paisajista nato; hasta entonces, según mi creencia, no se había manifestado vigorosamente esa modalidad de su arte; pero desde entonces fue ya siempre cultivada por él de manera dilecta; su amor al aire libre y a la luz del sol le conducían al paisaje con atracción irresistible. En tan agrestes serranías realizó mi padre sus primeros grandes paisajes; algunos de los más bellos de toda su producción datan de aquellos años: 1913 a 1920"[2].

A partir de estas referencias bibliográficas de carácter monográfico ineludibles[3], la presente propuesta intenta analizar la producción de Ricardo Lopéz Cabrera junto con la recepción y a las instancias de mediación de su obra. Se recuperan en este caso escritos ya publicados[4] y como resultado surgen aportes e interpretaciones a la luz de nuevas miradas. De esta manera la investigación abre otras discusiones que inducen a continuar indagando los diferentes aspectos de la creación artística, problematizando la noción centro-periferia. ¿Puede definirse por lo tanto a nuestro pintor como un "artista periférico" y así su producción como "retrasada"? Siguiendo los planteos teórico-metodológicos de la historiadora del arte uruguaya Laura Malosetti Costa, quien a su vez cita a los italianos Carlo Ginzburg y Enrico Castelnuovo optamos por alejarnos de una concepción reduccionista para complejizar estas nociones y sus relaciones.

> "Enseguida advertimos que esto significa poner el nexo entre fenómenos artísticos y fenómenos extraartísticos sustrayéndose al falso dilema entre creatividad en sentido idealista (el espíritu que sopla donde quiere) y sociologimo sumario. Pero la relevancia de un estudio de esta índole no es sólo metodológica. Considerada en una perspectiva polivalente la relación entre centro y periferia aparecerá bien diferente de la pacífica imagen delineada por Lord Kenneth Clark. No se trata de difusión, si no de conflicto: un conflicto rastreable incluso en las situaciones en las que la periferia parece limitarse a seguir servilmente las indicaciones del centro"[5].

Dentro de esta perspectiva se propone asimismo abordar las prácticas y las acciones desplegadas por Ricardo López Cabrera desde una postura más rica y compleja, como manifestaciones culturales a modo sistemas significativos. Es decir, como grandes texturas de causas y efectos situados en marcos locales de conocimiento, en el contexto de otras experiencias de la iniciativa humana, y en el modelo de experiencia que estas sostienen colectivamente[6].

2. Algunos comentarios biográficas

Ricardo López Cabrera (Cantillana, 1863-Sevilla, 1950) manifestó su interés por la pintura desde niño, apadrinado en Sevilla por don Francisco Palazuelos. Una vez concluida la instrucción primaria asistió la Escuela de Bellas Artes hispalense donde estudió con Eduardo Cano de la Peña. En 1887 la Diputación Provincial de Sevilla convoca las oposiciones para cubrir una plaza de pensionado en Roma, a la cual se postula sin vacilaciones. Tras "lucidos ejercicios" y por voto unánime del tribunal del concurso, el joven artista de 24 años gana dicha plaza. Se trasladó a Roma, donde concluido el bienio acordado permaneció hasta 1892, completando su formación, participando del clima cultural de la ciudad y fraternizando camaradería con el círculo de algunos otros pensionados pintores españoles. Curioso e inquieto, atraído por la ciudad de los canales y a tono con la moda de entonces, realiza algunas viajes a Venecia, pintando pequeñas piezas para la venta. Como envío reglamentario de pensionado, compone en 1888 "El gladiador", correcto óleo de grandes dimensiones, ejecutado como prueba de sus aprendizajes y asimilación de modelos de corte aca-

démico, el que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

De vuelta a España participó en Madrid en varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, consiguiendo medallas en las celebradas en 1892 y 1895, en 1898 se le otorga una recompensa en la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias de Barcelona. Instalado en Sevilla se relaciona con José Jiménez Aranda de quien recibió orientación estética y consejos éticos, incorporándose en el seno de su familia. En efecto, el 2 de octubre de 1895 casó con Rosario, una de las hijas mayores de su maestro, quien se transforma en su suegro[7].

Fue nombrado miembro de la *Academia de Bellas Artes de Sevilla* en 1906, y a partir de ese año realizó excursiones a las costas andaluzas, pintando al aire libre numerosas escenas costumbristas y motivos de playa en los términos municipales gaditanos de Chipiona y Rota. Esas representaciones del paisaje ribereño y sus tipos populares deben ser leídas dentro de una corriente de pintores andaluces que, hacia los primeros años del siglo XX se sintieron atraídos por plasmar escenas costeras a través de un lenguaje diferenciado. Junto a la marcada predilección por la luz y sus efectos, surge asimismo una pincelada rápida y espontánea, que sin abandonar el dibujo definido de perfiles, se interesa por una plasmación atraída hacia el carácter sensorial de la realidad.[8] Una etapa de búsquedas y resoluciones singulares de López Cabrera, que aún debe ser analizada en profundidad, a tono con la gravitación de las corrientes y tendencias en aquel momento.

El 20 de septiembre de 1909 partió rumbo a Argentina, catorce mese después (el 25 de diciembre de 1910) embarcó nuevamente para la península, permaneciendo sólo tres meses en España, pintando. Hacia fines de abril de 1911 volvió a tomar el barco rumbo a Buenos Aires, radicándose en Córdoba, donde reunirá a partir de diciembre de 1912 a su esposa y sus cinco hijos. Regresó a España en febrero de 1923, dedicando cinco años a pintar una serie de trípticos sobre temas costumbristas de las diferentes regiones españolas: Andalucía, Aragón, Asturias, Baleares, Canarias, Castilla la Nueva, Castilla la Vieja, Cataluña, Extremadura, Galicia, León, Murcia, Navarra, Valencia y País Vasco. Cada tríptico se constituía de un lienzo central de 125 x 150 cm. y dos laterales de 110 x 85 cm., todos ellos fueron pintados *in situ* del natural, sin utilización previa de fotografías ni de modelos profesionales. Permaneció en España hasta su muerte ocurrida en Sevilla en 1950.

3. En el centro del sur

Como lo señalamos más arriba, poco más de 14 años permaneció nuestro pintor en Argentina, la mayor parte del tiempo en tierras cordobesas, en el centro del sur[9]. Y sobre las razones o las causas de esta temporaria migración, surgen ciertas preguntas y determinadas respuestas. Algunas de ellas se inducen tras las palabras de su hijo, quien señalaba su temperamento manifestando que "*le había gustado Córdoba por su placidez provinciana, sus escasez de ruidos. Téngase en cuanta que el huyó siempre que pudo del tráfago de las grandes urbes. Estas le crispaban los nervios*"[10]. Apartándose entonces del fragor mundano de las agitadas capitales urbanas, pero caracterizado por un espíritu inquieto, ejerciendo un activo rol en la cultura de la ciudad mediterránea. Se dedicó además a la música, interpretando partituras de Bach, Chopin o Beethoven con su afamado violín, actividades todas desarrolladas de una manera intensa y apasionada[11]. Tampoco pasó inadvertida su actuación en el polémico concurso de pintura convocado en 1915 por la Universidad Nacional de Córdoba, para dotar de un *plafod* al Salón de Grados de la tradicional institución, un aspecto que revela otro rasgo de su personalidad artrítica[12].

Dentro de su faz docente desarrolló un esmerado trabajo como Profesor desde 1912 en una de las primeras cátedras oficiales dedicadas a la enseñanza del paisaje en el interior del país, en la *Academia de Bellas Artes* de la ciudad, fundada por Emilio Caraffa en 1896[13]. Tras su labor en este centro se comenzó a "institucionalizar" la práctica de un singular género, identificado en Argentina como "la pintura del paisaje de las Sierras de Córdoba". Pero ¿por qué fue tan importante la tarea docente de López Cabrera? y ¿cuáles son las razones por las que hoy podemos considerar como trascendente a su trabajo allí? Hay que comprender que la pintura de paisaje fue conceptuada hasta el siglo XIX como accesoria y estuvo marginada tanto en las grandes exposiciones como en los planes de enseñanza de las academias europeas, por lo menos hasta los inicios de la segunda mitad del siglo XIX. A partir de allí la pintura de paisaje fue ante todo uno de los géneros modeladores del gusto en las sociedades burguesas. Las representaciones de la naturaleza que comenzó

1. Ricardo López Cabrera. Autorretrato. Óleo sobre lienzo. Ca. 1910. Museo de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra. Córdoba. Argentina.

a originar Ricardo López Cabrera, junto a los otros pintores congregados alrededor de la Academia cordobesa, dejaban de lado la intemporalidad con que antes se la recreaba y así se pasó a la plasmación de un territorio determinado con perfiles característicos, lo que remitía a una experiencia vivida y a una localización temporal precisa. Desde la flamante Cátedra *Paisaje* nuestro pintor impulsó la tendencia airelibrista, implementando nuevas metodologías con la instauración de una paleta luminista, logrando una renovada forma de ver y cifrar la naturaleza y sus habitantes por estas tierras. Su actuación docente hizo comprender poco a poco muchas de las cualidades que posee la geografía de nuestra provincia en cuanto paisaje, revelando en fin, un sentimiento de *rearraigo* señalado por el arte. De esta manera se produce una retroalimentación de ida y vuelta entre las experiencias europeas de López Cabera, sus tempranas vivencias y aprendizajes andaluces amalgamados con la intensidad de luz estival de las Sierras de Córdoba. Como infatigable pintor excursionista, realizó diversas expediciones, incursionado en solitario durante días en búsqueda de motivos para sus cuadros.

A tono con las corrientes científicas y filosóficas ya triunfales hacia fines del siglo XIX, el temperamento del pintor estaba signado con ánimo racionalista y experimental, algo que impulsaba su arte a basarse en la realidad e interpretarla bajo una observación directa. De esta manera se interesó por las apariencias concretas del presente y comenzó a representar la fisonomía regional cordobesa por medio de un lenguaje fresco y una factura viva, espontánea, radiante. Como fecundo pintor de las serranías, las trascripciones que de ella realiza López Cabrera se caracterizan como *impresiones fugitivas*, pintando de una manera rápida lo que aparece y desaparece ante sus ojos.

Esta última cuestión debe ser entendida como un síntoma inequívoco en una fase de innovación de la pintura en el corazón de Argentina, ya que el paisaje como género se configura aquí como un eslabón fundamental dentro del proceso de modernización no vanguardista, apostando a un lenguaje diferencial en el que se expresa de manera genuina "lo cordobés" como rasgo singular de identidad local con proyección nacional. La cualidad de las representaciones de la naturaleza que plasmó el pintor fue particularmente original porque se constituyó en un acto de afirmación de la identidad física y a la vez cultural de la región. Y ello puede comprenderse mejor y de una manera más clara si prestamos atención al tipo de recepción que en su momento originó su producción pictórica. En efecto, la prensa local lo señalaba como el "distinguido profesor de las Academia de Bellas Artes" mostrando su producción pictórica de una manera activa y valiéndose de diferentes competencias de exhibición, tanto en galerías de arte u otros espacios. En mayo de 1917 y en ocasión de presentar dos retratos al óleo de pequeño formato en los escaparates de una joyería ubicado estratégicamente en el centro de la ciudad, un anónimo cronista expresaba que en uno de ellos el pintor ha "demostrado dominar en las notas más diversas de su arte con los matices de elegancia y la galanura del colorido que brotan de su pincel avezado". En el otro retrato en exhibición, que correspondía a una figura patricia de la historia local, se afirmaba que "*ha sido tratada con sobriedad*

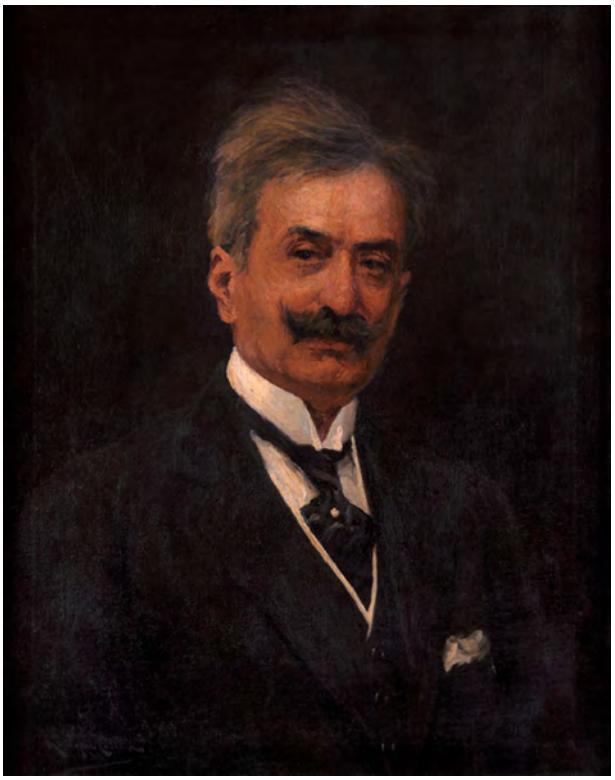
2. Ricardo López Cabrera. Paisaje. Óleo sobre madera. S/f. Colección particular. Madrid. España.

y distinción, transportando nuestra imaginación a las épocas pretéritas en que los retratos al óleo eran ejecutados sin las preocupaciones del modernismo enfermizo que hoy corroe el temperamento de muchos espíritus exaltados"[14]. Estas referencias dan cuenta hasta qué punto podían sus imágenes generar una apropiación de sentidos dentro de la escena artística cordobesa. Las palabras del cronista evidencian el interés de una sociedad preocupada por el tipo de representación vinculada con la propia historia de la ciudad, y la evidente tensión entre tradición y modernidad, más allá de la plasmación de lenguajes y resoluciones formales.

3. El paisaje, la geografía y la luz

Ricardo López Cabrera demostró un temprano interés por la representación de los efectos lumínicos en la pintura de paisaje. Entre 1905 y 1909 realiza una serie de pequeños e intensos estudios tomados del natural, como por ejemplo los que plasmó en la ciudad de Écija. En estos es evidente su preocupación por capturar efectos atmosféricos en mañanas de sol o tardes de lluvia. También con la intención de aprehender la incidencia de la luz del mediodía realizó a orillas del río Genil en la misma localidad de Écija, pequeños paisajes de los azudes con sus molinos harineros.

Una versión nueva y diferente la encontramos en los paisajes realizados en Argentina. Como lo señala Pantorba en el texto ya citado, fue aquí donde afirma sus determinaciones como paisajista, subyugado por la luz de las Sierras de Córdoba. Hacia 1910 este era un territorio que ya había comenzado a ser descubierto y explorado, gracias a la integración de una serie de factores. Tanto los avances tecnológicos, los renovados paradigmas científicos, el desarrollo de la Geografía, como la nuevas estrategias en la enseñanza de la *Bellas Artes,* se configuraron como eslabones fundamentales que originaron un singular y característico sentido de pertenencia, algo que con el tiempo conformó en una tradición consolidada.



3. Ricardo López Cabrera. Retrato del Gobernador Ramón José Cárcano. Óleo sobre lienzo. S/f. Museo de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra. Córdoba. Argentina.

En el centro geográfico de Argentina, Córdoba fue un espacio propicio para el desarrollo de nuevas ideas y tras la gravitación de la Academia Nacional de Ciencias se publica en 1905 una obra trascendental titulada "*Geografía de la Provincia de Córdoba*", llevada a cabo tras el meritorio trabajo de catedráticos cordobeses. Los criterios con los que está estructurada la obra están estrechamente vinculados con una idea moderna de la ciencia, ya que por entonces los trabajos de índole geografía se planteaban con enfoques parciales y sólo desde las ciencias sistemáticas. Los autores estaban impregnados de las últimas tendencias en el tema al relacionar su obra con el campo de las ciencias del hombre en una disciplina abarcadora tanto del aspecto físico como del humano. Ellos supieron recoger los frutos de la actividad que ya se había realizado por parte de académicos y de oficinas técnicas y administrativas provinciales, que diversos gobiernos progresistas habían organizado previamente, presentando a los estudiosos y al público información que de otro modo quedaba archivada con una accesibilidad muy restringida[15]. A partir de *La Geografía* se podían conocer datos puntuales sobre clima, demografía, hidrografía, minería,

4. Ricardo López Cabrera. Azudes de Écija. Óleo sobre lienzo. Ca. 1905. Colección particular. Madrid.

industria, educación, inmigración y de decenas de otros campos vinculados con el territorio cordobés. La obra se constituyó tempranamente en un *vademécum,* similar a lo que más tarde fueron las guías y almanaques informativos, los libros de referencia en bibliotecas y los léxicos manuales. "*La Geografía de la Provincia de Córdoba"* sirvió de modelo para obras posteriores, las que mucho tiempo después vieron la luz en la bibliografía geográfica argentina[16].

A tono con los avances de la Geografía, en la captura del paisaje y la luz, López Cabrera plasmó imágenes para sus cuadros realizando estudios e investigaciones, seleccionando activamente fragmentos para conseguir un registro diferenciado de la realidad. Así, pudo llevar a cabo un tipo de representación de la naturaleza que implicaba asimismo la incorporación de elementos internos del artista, acentuando su interpretación y profundizando la visón de las cosas. Siguiendo las conceptualizaciones sobre este tema propuestas por Ernst Gombrich, podríamos decir que los nuevos planteamientos de López Cabrera y otros pintores, es decir, pintar en su momento un motivo no convencional con una manera no convencional, se convierten en una metáfora, un símbolo de una actitud social y política. A tono con las nuevas experiencias y desafiando antiguas convicciones, en buena medida fue la gravitación de la nueva ciencia la que les posibilitó entonces el valor necesario para llevar a cabo este acto[17].

López Cabrera contribuyó a consolidad esa tradición con su actitud airelibrista y una paleta con ausencia casi total de negros, que jugaba con los colores complementarios a través de una factura rápida, una pincelada vigorosa y sintética. Una técnica vinculada a la que utilizaron los *macchiaioli* italianos y a su vez relacionada con la impronta naturalista fortunyana de representaciones preciositas muy iluminadas. En algunos casos de análisis se lo ha llegado a emparentar esta manera de pintar de forma directa con el impresionismo. Pero esta apreciación resulta poco precisa, ya que como ha demostrado reiteradamente Carmen Pena, la resistencia de los pintores españoles ante el impresionismo estuvo determinada en gran medida por su aferramiento a la tradición del realismo español del siglo XVII, en especial al de Velásquez[18].

5. Ricardo López Cabrera. Paisaje. S/f. Colección particular. Córdoba. Argentina.

Con todo, las experiencias argentinas de nuestro pintor, se vieron luego plasmadas en el carácter de las obras realizadas en España a partir de 1923. Una cuestión que invita a pensar y repensar, a ver y volver a ver su producción pictórica, bajo diferentes prismas y los reflejos de otras luces.

Notas

1. Artundo, Patricia M. (Org.). *El arte español en la Argentina. 1890-1960*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.

2. Pantorba, Bernardino de. *El pintor López Cabrera. Ensayo biográfico y crítico*. Madrid: Compañía Bibliográfica española, 1966, pág. 31.

3. El último trabajo monográfico publicado sobre Ricardo López Cabrera fue escrito hace ya más de medio siglo por su hijo Bernardino de Pantorba (seudónimo de José López Jiménez. Sevilla, 1896 - Madrid, 1990).

4. Bondone, Tomás Ezequiel. "Un pintor sevillano en el corazón de Argentina". En: Lopez Guzmán, Rafael (Coord. Cient.). *Andalucía y América. Patrimonio artístico*. Granada: Universidad de Granada, 2011, págs. 159-170.

5. Citado por Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires-México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pág. 29.

6. Geertz, Clifford. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Paidós, 1994, pág. 119.

7. Pantorba, Bernardino de. *Una familia de pintores sevillanos*. Sevilla: Fundación El Monte, 1998. pág. 47.

8. Entre los contemporáneos de Ricardo López Cabrera que pintaron paisajes costeros se destacan: Gonzalo Bilbao, Santiago Martínez, Javier Winthuysen o Manuel Villalobos Díaz. Cfr. VV. AA. *Paisajes. Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2015.

9. Fundada por el sevillano Gerónimo Luis de Cabrera, la ciudad de Córdoba, es la capital de la provincia del mismo nombre. Ubicada en el centro geográfico de la Argentina, entre los 360 y 480 metros sobre el nivel del mar, a 64° 11' de longitud y 31° 24' de Latitud Sur. Es la segunda ciudad más poblada después de Buenos Aires y la más extensa del país. Córdoba y su zona de influencia se constituye hoy en un importante centro cultural, económico, educativo, financiero y de entretenimiento del país.

10. Pantorba, Bernardino de. *El pintor López Cabrera. Ensayo*… Op. cit., pág. 25.

11. Pantorba, Bernardino de. *Artistas Andaluces*. Madrid: Editorial Zoila Ascasibar, 1929, pág. 36.

12. Bondone, Tomás Ezequiel. "Imágenes, memoria y olvido. El plafón del salón de Grados en el tricentenario de la UNC". *AVANCES, Revista del Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes* (Córdoba, Argentina), 23 (2013 – 2014), págs. 47-57.

13. Bondone, Tomás Ezequiel. "La Academia y el paisaje en Córdoba. Ver y volver a ver". En: Martínez, Juan Manuel (Ed.). *Arte Americano. Contextos y formas de ver. Descubre la otra mirada. Terceras Jornadas Internacionales de Historia del Arte*. Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, Ril Editores, 2006, págs. 177-183.

14. "Notas de Arte. Miniaturas". En *Los Principios*, Córdoba, 24 de mayo de 1917, pág. 1, c. 5.

15. AA. VV. *Centenario de la Geografía de la Provincia de Córdoba por Manuel E. Río y Luis Achával. La obra y sus autores*. Córdoba: Junta Provincial de Historia – Del Copista, 2005, pág. 42.

16. Cabe destacar que *La Geografía de la República Argentina*, editada por la Sociedad Argentina de estudios geográficos se publica en Buenos Aires recién entre los años 1946 y 1949 y *La Argentina, Suma de Geografía* entre 1958 y 1963.

17. Gombrich, Ernst Hans. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza, 1987, pág. 222.

18. Pena López, María del Carmen. "La invención del paisaje español". En: VV.AA. *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado/ Galaxia Gutemberg / Círculo de lectores, 2014.

Volver al sumario

Los hornos y la madera, recursos olvidados de Cartagena de Indias

Alfonso Rafael Cabrera Cruz
Facultad de Ingeniería. Universidad de Cartagena, Colombia
alcacu@hotmail.com

1. Materiales y su procedencia para las fortificaciones y las defensas marinas de la ciudad de Cartagena

Era Cartagena de Indias una plaza fuerte, durante todo el periodo virreinal, la construcción de su muralla real perimetral, con sus baluartes, era la máxima que regía o determinaba el diseño y construcción de fortificaciones y otras obras, que resistieran el acoso de los enemigos y del tiempo, realizada por una elite de grandes ingenieros provenientes de las diversas escuelas que se crearon con el tiempo en Europa con sus influencias: italianas, de Flandes y de Francia, con sus tendencias o inclinaciones estilísticas determinadas, con ciertas características: clasicistas, barrocas o neoclásicas, según sea el periodo o intervalo temporal en que se hallaran, algo de esa tecnología, por analogía, traspasó tambien a la arquitectura civil y religiosa de la Ciudadela o Plaza Fuerte y a su arquitectura industrial militar.

Hablar de los mejores ingenieros, constructores, alarifes, albañiles de la ciudad, venidos de España y de los virreinatos, los cuales estarían bastante atareados, en esa incesante actividad edilicia, de edificar fortificaciones, y pocos o algunos constructores, quedarían para que en los intervalos de tiempo libre, de lo militar destinaran su tiempo para erigir mansiones, iglesias, casas, u otros edificios; si alguien pensaba, construir alguna obra civil, durante dicho proceso castrense, con toda seguridad, no obtendría la mejor mano de obra para ello, si ese fuera el caso esa mano de obra, no sería de las más calificadas.

Esto es demostrable, por la impecable factura de las fortificaciones y protecciones submarinas, que requerían de la mejor mano de obra, la mejor selección de materiales, basados en la gran de la industria de la piedra y de los hornos de cal**,** puesto que, gracias a su existencia, se pudieron levantar un rosario de defensas de la ciudad en extramuros como: Tierrabomba, Barú, Boquilla, Popa, Manga, Manzanillo, Bocagrande, San Lázaro y el Bosque. La producción estaba claramente destinada a las necesidades bélicas primero y al resto de la ciudad después, no a las iglesias, ni a viviendas de los residentes, es por ello, que ese privilegio militar, incidió en la gran diferencia de calidades, entre las obras civiles, religiosas y militares restringiendo aquellas edificaciones, a la austeridad y muchas veces a la burda tosquedad.

Fue la cal el subproducto principal, que sin embargo definió la idiosincrasia de la arquitectura domestica cartagenera y fue, en esa humildad técnica, que radicaba la singular belleza del centro histórico de la ciudad, muchas de esas aparentes limitantes incidieron, en algunos momentos, que los elementos de albañilería como la mampostería tuvieran una gran preponderancia reflejados en: puntales, arcos, bovedas, pañetes, cornisas, portadas, pues el momento en que florecieron, eran técnicas humildes, que sin embargo, para suerte de la historia, subsisten obstinadamente en la mayoría de los ejemplares, no militares de la ciudad.

Vislumbremos que todo ese invaluable esfuerzo de erigir más de una centena de fortificaciones,

dieciséis iglesias, diez conventos, mil setecientas construcciones, más de diecinueve kilómetros de fortificaciones, cerca de ocho kilómetros de diques, escolleras o murallas submarinas y un número no determinado de obras hidráulicas donde destacamos la obra maestra de los canales, la interconexión canal del Dique, además cerca tres mil metros lineales de túneles, 390 aljibes y más pozos, todos ellos necesitaban como materia prima la piedra caliza, de las canteras y la cal que servía para pegar los morteros o hacer "hormigones" y los materiales a base de arcilla, ladrillos, tejas que asoman por todas sus juntas de construcción de los muros, realizados en cerca de trescientos años de virreinato, a partir de los insumos aportados por la vasta red de canteras, tejares, campamentos de trabajo, de los que hasta la fecha han sido ubicados, por el grupo de arquitectos, treinta seis hornos de deshidratación de piedra caliza, de un total aproximado, en la colonia, de cerca de cincuenta unidades, de hornos, industria estratégica. Si los esfuerzos de construir a Cartagena se hubiesen dedicado exclusivamente a obras civiles, no nos cabria, la menor duda, que ella, entre todas, sería una de las ciudades más esplendorosas de América.

Pero cabe también la afirmación, si Cartagena de Indias no hubiera desarrollado su potencial militar, y por ende su industria de los hornos esta no hubiese sido de interés, para la corona Española, estaríamos acaso observando, un anónimo villorrio de la costa del Caribe, Colombiano. No en vano la ciudad, que subsiste hoy, consistente precisamente en la extraordinaria infraestructura construida y desarrollada en ese periodo ultramarino de España.

A manera de ejemplo, una de las primeras edificaciones en mampostería de la ciudad es la Catedral de Santa Catalina de Alejandría, es uno de los más sobresalientes exponentes del virreinato en Cartagena de Indias, ya que su primitivo artesonado de laceria, y trazado de par y nudillo digno exponente de la carpintería de lo blanco, hoy desaparecido, sustituido por uno de dudosa factura y más recientemente en restauracion esperamos, ahora sí, con los verdaderos elementos que lo caracterizaban. La concepción formal de su solemne columnata, que define sus tres naves, tienen ese gen andaluz, que se confirmó con su torre o minarete, posteriormente fue intervenida por el francés Lelarge, escondiendo su estructura original con un concepto ecléctico, En sus muros abundan materiales como la piedra coral**,** que se verá muy poco, en otros períodos, el uso mesurado de ladrillos toletes de arcilla durante los siglos XVI, XVII y XVII, o la piedra burda semitallada de caliza robusta a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX y las intervenciones de XX.

La mayoría de las canteras explotadas en los alrededores de la ciudad durante el período virreinal tuvieron como elemento común su relativa cercanía a los cuerpos de agua, tales como bahías, caños, ciénagas, esteros y ensenadas. Otros materiales indispensable como: la arena, con el agua dulce, tan escasa en la ciudad, que nos lleva afirmar, que solo levantar a Cartagena, donde sus fuentes de materiales, se encontraban en a gran distancia de los centros de trabajos, de entre siete y veinte kilómetros de recorridos, todo lo que hoy se puede apreciar, como centro histórico fortificado, fue traído desde esos lugares, esa fue sin duda otra de las razones, para que se reconociera a Cartagena de Indias en agosto de 1984, como *Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad por parte de la UNESCO por su "Puerto, fortaleza y grupo de monumentos.*

2. **Los hornos de fabricación de la cal**

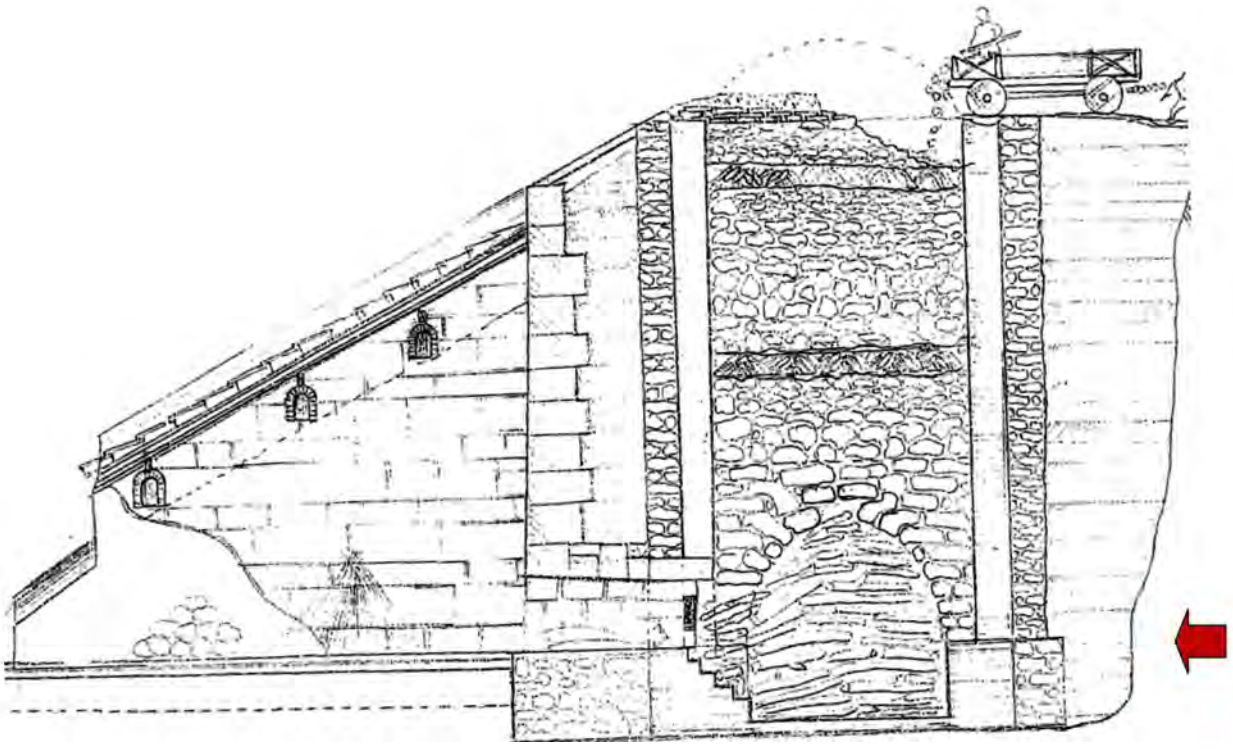
"*La ruta de los hornos"*, tuvo como punto de partida la tesis de pregrado laureada, del mismo grupo**,** de la facultad de Arquitectura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano del Caribe en el año 1991, denominada "*Sistemas constructivos, en la época virreinal*" que después tuvo su revisión formal y e renombro *"Técnicas Antiguas De Construcción, La Permanencia de los Sistemas*". Es una investigacion de campo, donde se logró en principio localizar las áreas arqueológicas, basados en los mapas y planos disponibles y conocidos en ese entonces, que sirvieron para ubicar con total exactitud, para ello se contó con el invaluable aporte de moradores de la región, conocedores de su entorno recordamos, a dos personas en especial a Limbergh De Ávila y en Bocachica y Medardo Romero, conocido popularmente como "Melao" en Caño de Loro que ayudaron, en la espesura, a desentrañar en pocas semanas, una parte importante de la historia de la industria ultramarina de España en Cartagena y América, lo que era leyenda de la edificación de Cartagena, fue mostrando un mundo desconocido y anónimo hasta entonces**,** por los historiadores**,** solo habían unas notas históricas, noticias exiguas, de lo que fue su presencia en la ciudad.

El ejercicio de la industria de la construcción durante casi trescientos años de periodo virreinal español, en el territorio de la Nueva Granada, centrado específicamente en Cartagena de Indias, que resaltan todas y cada una de las innumerables formas de a construir en albañilería, carpintería, cantería e identificando además, los procesos de construcción civil, institucional, religioso y en especial las fortificaciones, a través de la lectura e interpretación de los planos antiguos, quizás esperando una oportunidad de ser entendidos e interpretados en su verdadera escala y puesta en valor. Por todo ello y fruto de este análisis, es necesario incorporar el *Sistema de los Hornos* al artículo presente y aseverar que las estructuras de producción industrial constituida por las haciendas, estancias, canteras, tejares organizados alrededor de los hornos de cal, eran estructuras que pertenecían en su mayoría, a la corona españolea y formaban parte estratégica de las fortificaciones y edificaciones castrenses de la ciudad de Cartagena.

3. Los centros de producción de materiales de Cartagena

Los centros de producción de materiales para construcción, fueron la gran industria ultramarina militar de la época, conformada por haciendas, estancias y campamentos, con múltiples funciones como: tejares, canteras, hornos de Cal y ladrillo, aljibes, albercas de apagado de cal, brocales de agua, casa del esclavista o hacendado, capataz, cocinas, casa de médicos, galpones para almacenar materiales, de vivienda, de presos, esclavos y libertos, quienes trabajaban en la producción de los Materiales. Ubicados siempre en cercanías de cuerpos de aguas, para facilitar su transporte y protegidos por la presencia de vegetación frondosa, que les permitía su encubrimiento de posibles ataques enemigos y así mismo, Para la obtención de carbón vegetal o leña, no importaba la dificultad de su explotación o el transporte sino la buena calidad de la beta del yacimiento.

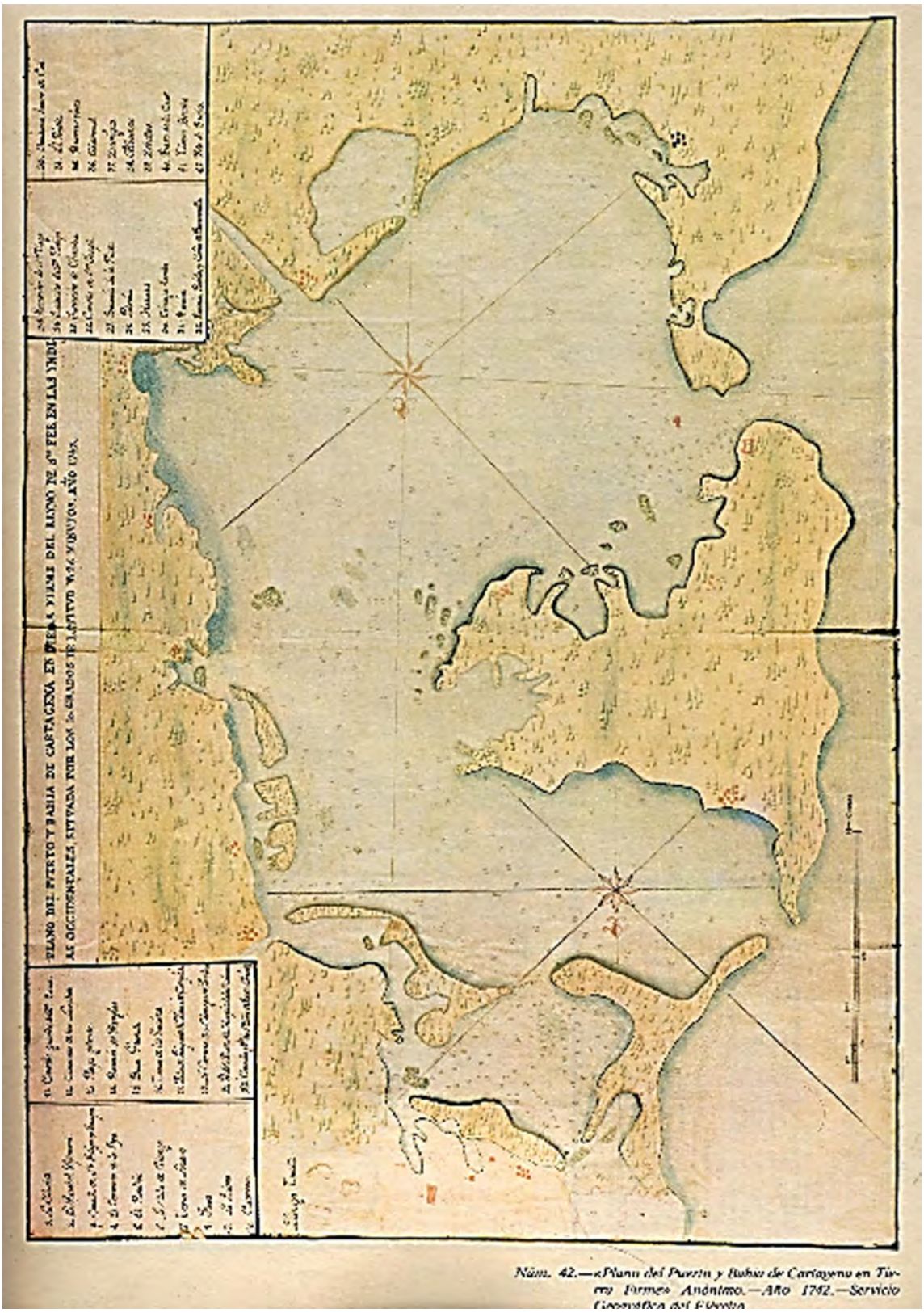
Todos y cada uno de estos centros de producción aparecían señalados, en la documentación cartográfica de los distintos archivos de España y Colombia, en planos de los ingenieros militares de la época entre otros: Don Antonio de Arévalo y Manuel de Anguiano entre otros, identificados por ellos claramente, con nombres o puntos estratégicos ubicados en los siguientes planos y situados en un radio de 1 a 5 kilómetros.



1. Lápiz de corte de un horno cargado en plena producción en bahía de Cartagena, hipótesis. Basada en dibujos de: Cabrera, Martinez, Martelo. “Técnicas Antiguas de Construcción. La Permanencia de los Sistemas”. Obra inédita, “Exposición La Ruta De Los Hornos”. Cabrera. et. al. 1991, 1992, 1993.

Núm. 40.—«Plano de la Ciudad de / Cartagena / de Indias» por el Cuerpo de Ingenieros (¿D. Simón Deshaux?).—Año 1.735.—Servicio Geográfico del Ejército.

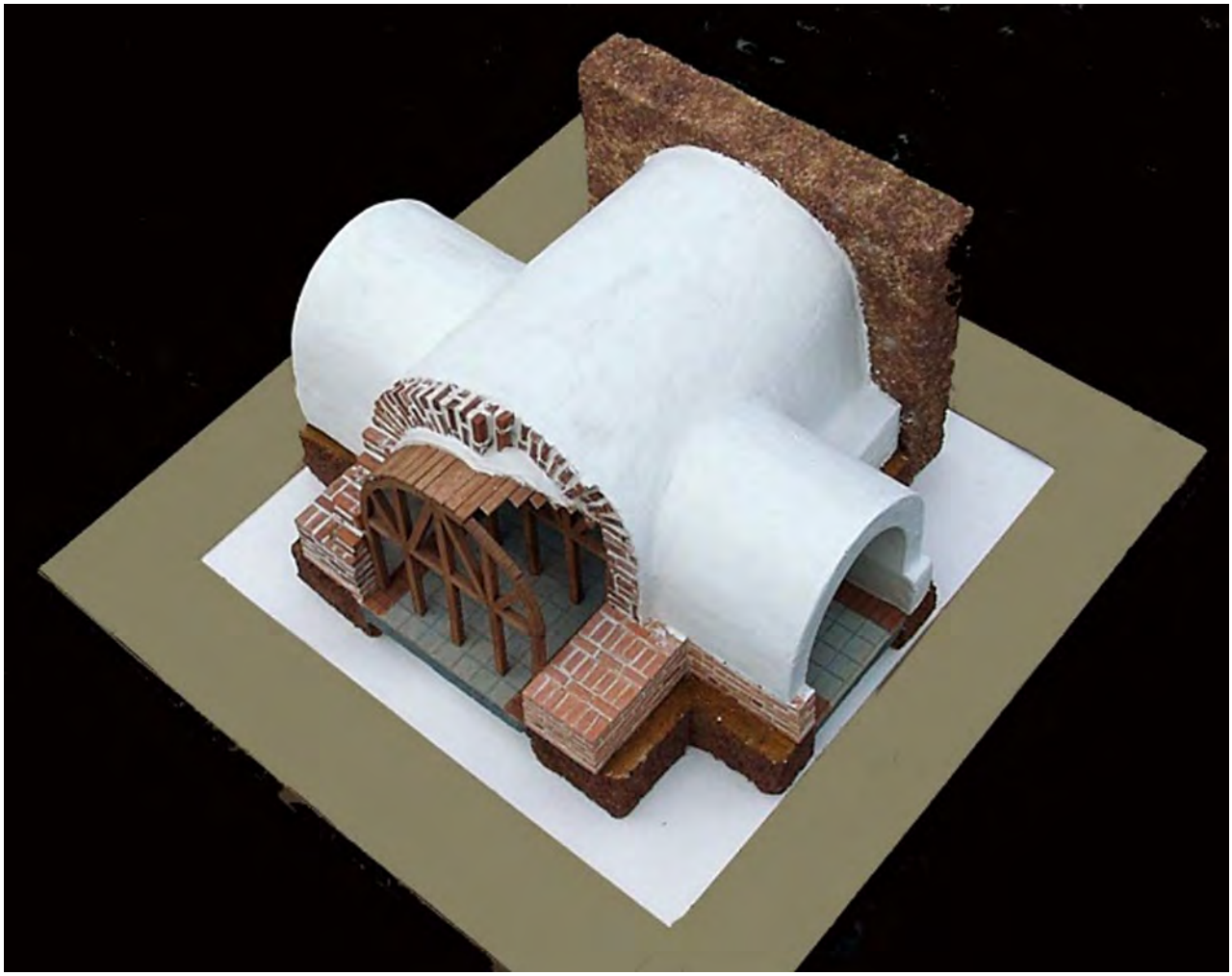
2. Muestra un plano 1735 de la bahía y de la ciudad de Cartagena por el cuerpo de ingenieros Simón Deshaux servicio geográfico del ejército. Zapatero, Juan Manuel. "Cartografía y relaciones históricas de ultramar". Tomo V. Imprime BECEFESA, Madrid, 1980, plano 40.



3. 1742, Plano del puerto y de la ciudad de Cartagena anónimo, donde se referencia la ubicación de algunos hornos. Ibídem, Zapatero. Cartografía, 1980, plano 42.

4. La cal uno de los materiales más importantes

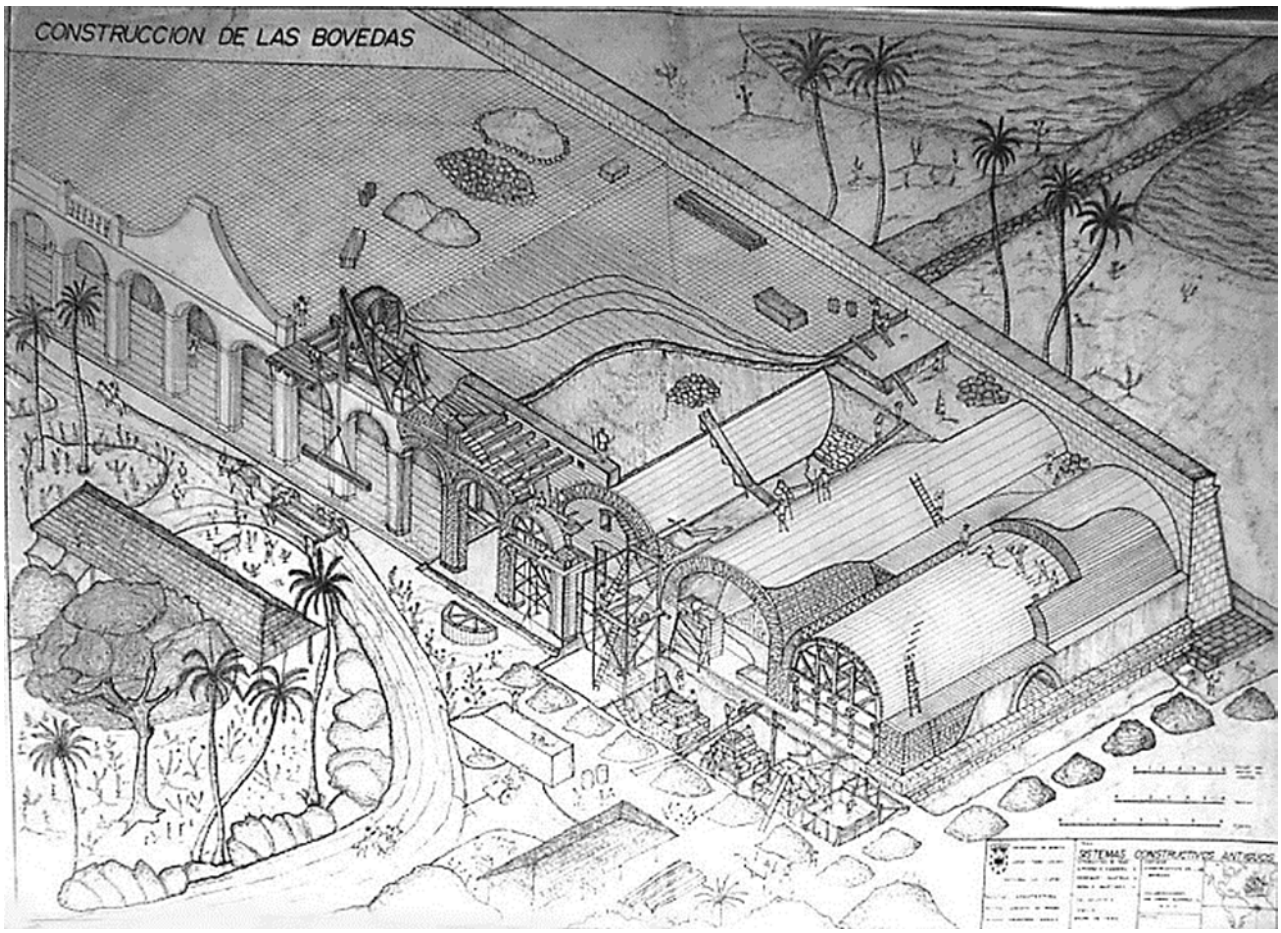
El descubrimiento de la Cal debió ser posterior al del ladrillo. Bastaba con observar cómo la tierra arcillosa, humedecida por la lluvia, podía tomar todas las formas posibles. Al descubrir que la piedra calcárea, al exponerse al fuego, era susceptible de disolverse en el agua, podría producir una pasta fina y untuosa que al mezclarse con arena, adquiría con el tiempo una dureza semejante a la de las piedras ordinarias. Por eso, las piedras calcáreas que producen la mejor cal son las más duras y más pesadas, su grano es más fino y compacto y su textura más homogénea. La mayoría de las canteras explotadas en los alrededores de la ciudad durante el período colonial tuvieron como elemento común su relativa cercanía a los cuerpos de agua, tales como bahías, caños, ciénagas, esteros y ensenadas. Otros materiales importantes como la



4. Proceso constructivo de una bóveda con la aplicación de maderas para formaletas o cimbras, ladrillos de arcilla, cal y arena de la argamasa de pega, fotografía de maquetas. Alfonso Cabrera Cruz, Rosemary Martelo Osorio, Augusto Segrera y Rosa Martínez Vázquez. "Museo de la construcción y diseño de la ciudad de Cartagena de Indias", 2003, colección, creada por la Fundación Parque Histórico y Arqueológico de Isla de Carex (PARCAREX), en cooperación con la Universidad Politécnica de Valencia, España e instituciones universitarias de Colombia. Muestra sobre las construcciones y aspectos arquitectónicos y arqueológicos más representativos de Cartagena de Indias, constaba de 64 maquetas, planos cartográficos, grabados y planchas de proyectos de los períodos históricos entre 1533 y 1919. Gracias al auspicio de la Embajada de España en Colombia y el patrocinio de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), basada en dibujos de: Cabrera, Martínez, Martelo. "Técnicas Antiguas de Construcción. La Permanencia de los Sistemas". Obra inédita, "Exposición La Ruta De Los Hornos" con el Museo de Arte Moderno de Cartagena. Cabrera. et.al. 1991, 1992, 1993.

arena y el agua eran escasas en la ciudad, por lo que podemos afirmar que erigir a Cartagena fue una obra faraónica, ya que las fuentes de los distintos materiales se hallaban como promedio entre siete y veinte kilómetros de distancia.

De la construcción las Bóvedas de Santa Clara o Cuartel de las Bóvedas obra que dio final al cerramiento del perímetro amurallado, en el que destaca la importancia del uso de la carpintería estructural, indispensable, para el cimbrado o formaletería y soportar el armado de las grandes bóvedas arcos, túneles, muy numerosos, en la ciudad y además para la fundición de cimientos, andamios grúas indispensables para construir toda la ciudad.



5. Perspectiva isométrica hipotética en lápiz. Donde se detalla el proceso constructivo del Cuartel Militar de las bovedas de Santa Clara, con todo su proceso constructivo, dibujos de: Cabrera, Martínez, Martelo. "Técnicas Antiguas de Construcción. La Permanencia de los Sistemas". Obra inédita, "Exposición La Ruta De Los Hornos". Cabrera. et.al. 1991, 1992, 1993.

5. Uso de madera, agua y otros materiales para supervivencia, construcciones y fortificaciones de la ciudad

Transcribimos algunos apuntes del Ingeniero Militar Manuel De Anguiano, el imforme de 1808, con aclaraciones y observaciones sobre su extenso manuscrito, se detallan, los pormenores del funcionamiento estratégico de la plaza, al mas mínimo detalle, en donde queda establecido con claridad, el funcionamiento y las capacidades que tenia la ciudadela, para una eventual ocupación, de cualquier tipo, alli se ddefine, que toda la ciudad, civil y eclesiastica estaba engranada a su función militar y establece el rol de cada uno en ese funcionamiento, que describe una ciudad perfectamente preparada, para cualquier tipo de intento de conquista, por un

tiempo bastante prolongado, garantizando una capacidad de subsistir casi indefinida, que podía perfectamente soportar como mas de un año, porque en ese el proceso, se establecen ademas las huertas que denominaremos *estrategicas*, dentro del recinto, ademas un matadero, con sus grandes corrales, una cantidad numerosa e indispenable de aljibes, pozos, depositos, jagueyes, hornos para pan y otros alimentos de apoyo asi como la enorme cantidad de madera para acorazar y reforzar, aun mas, la ciudad con elementos y productos que garantizaban la supervivencia y inexpugnabilidad.

Pretendemos con esta invaluable documentacion, establecer, que de haberse aplicado ese plan estratégico, de tiempos de guerra para la ciudad, las huestes del pacificador don Pablo Morillo en 1815, no se hubieran sitiado a la ciudad, en tan poco tiempo para la toma, poco más de tres meses, sino muchos meses más, razón que hubiera hecho insostenible por tanto tiempo cualquier toma la realidad hubiera sido otra. El haber traido todos, animales de corral, ganado a los grandes corrales del matadero, provisiones de alimentos, granos, y todas las reservas alimentencias en esos más de cuatro años de independencia hubieran permitido que nunca se hubieran tomado a la ciudad, nos muestra que alguien, pudo acallar u omitir sus conocimientos poliorceticos, o peor aun, no lo escucharon los patriotas independentistas, pues ni aun, el en con los patriotas, tenían la suficiente confianza para ello.

También había que dejar en extramuros arrazadas, las tierras de cultivo cercanas a la ciudad e inutilizadas todas las fuentes de agua cercanas como albercas, aljibes, pozos, jagueyes y casinbas, para no proveer a las huestes enemigas, que hubieran puesto en verdadero entredicho al pacificador Morillo el conocía todas las posibilidades de Cartagena.

Sin embargo uno de los verdaderos candidatos del descalabro, de lo sucedido en Cartagena, amén del juego y devaneos politicos incesantes, la poca atención que se presto al tema militar, sin pedir una verdadera y profunda asesoría, al mas experto en elconocimiento de la ciudad, de los firmantes del acta, nos indica, que él nunca debío ser ajusticiado por España.

A continuación explicamos algunos de los aspectos más significativos de ese informe que denotan un absoluto conocimiento estaratégico de la plaza, sintetizamos a continuacion:

> "(Sic) De particulares existentes en la fecha en la plaza de Cartagena de Yndias para el abasto annual de su vecindario, con expresión de barrios y cantidad de agua que contiene cada uno en pies cubicos, incluyendose igualmente los dos algibes del Rey construidos en la fortificación con destino al consumo de la guarnición" [1].

Existía en Cartagena en 1808, una enorme cantidad de maderas recias y duras muy abundantes en ese entonces, estas cantidades que detallamos a continuación debieron tener un alto impacto en las zonas de extracción como eran: el partido de Tolú y rio Sinú, Mahates, Barranca (hoy Barranquilla), Urabá y Darién, a muy largas distancias, para traer las excelentes maderas, que indican el peso específico de Cartagena de Indias, en el litoral Caribe Colombiano, como que se tenían previstas en la logística militar y en las casi "inagotables" reservas de madera, con que se contaba en ese entonces, para sus estacadas, rastrillos, puentes de comunicación, entarimados, cureñas de cañones y repuestos para blindajes, para cabal funcionamiento de la plaza.

Se usaban unas 231.900 piezas de madera pesada y recia con cerca de 1.391.000 varas de largo, de maderas gruesas, en dimensiones, hoy no comerciales, equivalentes hoy a 1.043 kilómetros lineales, si las pusiéramos alineadas, con muy distintas y altas calidades y dimensiones para los diversos aspectos estratégicos, cureñas, tarimas, tablestacados registrados en o planos como el provisional para evitar la toma embarcada por esta área en la bahía de las Animas y el caño de la Matuna o de San Anastasio, de cerca de 700 varas de largo casi 600 metros lineales, que al final de la colonia se culminó con un largo enrocado de cerca, entre otras nos da una muestra de la importancia de Cartagena y los enormes recursos que eran necesarios para mantenerla totalmente funcional.

Esto nos recuerda las enormes cantidades de maderas gastadas en las construcciones de los diques o escolleras de Bocagrande y de la Marina. También de este tema se desprenden dos preguntas, la primera ¿dónde se almacenaban todas esas inmensas cantidades de madera? y la respuesta correcta es que la mayor parte se usó en los 30 tendales y cobertizos de artillería distribuidos en casi todas las fortificaciones y fortalezas de la ciudad. Porque la existencia de los mismos siempre ha sido cuestionada por su escasa utilidad aparente a la hora de una batalla dada su vulnerabilidad a la artillería, si estas hubieran sido hechas para resguardar del sol a las tropas, en batalla era más un problema que una solución,

ESTADO GENERAL DE TODAS LAS MADERAS	
Quartones de 10 varas de largo y tercia en quadro con 12.000 codos lineales	800
Dichos de 8 varas de largo y tercia en qaudro con 7.200 codos	600
Tablones de 7 a 8 varas de largo 4 a 5 pulgadas de grueso y media vara de ancho con 1.200 codos lineale	100
Ydem del mismo largo y ancho de 3 pulgadas de grueso con 960 codos	80
Tablas ordinarias de 7 a 8 varas de largo	200
Alfaxias de 7 a 8 varas de largo	160
Medias alfaxias del mismo largo	200
Quintales de clavos de escora	90
Dichos de media escora	15
Dichos de entablar mayor	20
Ydem de entablar menor	12
Ydem de caxon	12
Ydem de fierro Bergajon	20
Ydem de fierro planchuela	10
Ydem de azero	4
Sacos para tierra	60000
Quintales de algodon en sacas	75
Dichos de Ydem hilado	6
Faginas	80000
Estacas de 3 a 4 varas de largo y 6 pulgadas de grueso	50000
Martinetes de mano	25
Ydem grandes	2
Varas de cañamo de 6 a 7 pulgadas de circunferencia con peso de 8 quintales	200
Varas de cañamo de 4 pulgadas con peso de 6 quintales	300
Ydem de 2 pulgadas con peso de 4 quintales	400
Faroles de talco	60
Cubos	400
Barriles de carga	300
Espuertas de cuero	300
Bateas para tierra y fango	600
Almenaras o fogariles	12
Manteletes	25
Candeleros	30
Parihuelas de caxon	150
Carretillas	100
Palas	10000
Azadas	160
Picos de dos puntas	100
Ydem de una punta	80
Zapapicos	800
Mandarrias	30
Hachas	200
Machetes de mano	180
Escodas	12
Cuñas de fierro	80
Ojas de Ydem	25
Azuelas de rivera	100
Barretas de cantera	20
Barrenos de ydem	25
Pistoletes de ydem	12
Ahujas para los barrenos	30
Cucharas para limpiarlos	30

pero al usarse como depósitos temporales de la madera justificaban, el aparente error de construirlas y todas piezas de artillería, que de una u otra forma hubieran quedado expuestas, al medio muy hostil, hubieran tenido una escasa vida útil, sobresalen los tinglados del Arsenal en Getsemaní y los externos al baluarte de Santo Domingo, el sitio sin embargo más propicio para guardar la mayor parte, era la Escuela de Prácticas de la Brigada del Real Cuerpo de la Artillería al pie del Castillo de San Felipe.

5.1 **Hallazgo importante**

Desde este momento queda planteada la pregunta ¿cómo los patriotas del 11 de noviembre, no prepararon sus huertas, para lo que se sabía, había de venir, el asedio de España a través del pacificador Morillo? y se cayera en las manos enemigas, en pocos meses, si los patriotas no hubieran estado pensando tanto en la parte política, sino en tomar medidas para la defensa, de un posible retorno de los españoles, nunca habría sido retomada por tropas españolas, el agua sin duda es la más importante provisión de una plaza y el tener claro el uso racional de la misma en una plaza de las condiciones de Cartagena era estratégica, había que tener plenamente cuantificada y calculadas las reserva y manejar unos planes de contingencia para su uso en batalla y en condiciones de sequía que se consideraba el momento más oportuno para tomarse la ciudad entre noviembre y abril del año siguiente, el castellano de la plaza o ingeniero de la misma debía tener plenamente establecidos e identificados los recursos de la ciudadela el mismo, debía prever el escenario de batalla más propicio y estar siempre un paso adelante, en hacerlo funcionar, ese era el más delicado de sus trabajos, en guerra en la paz era restaurar, mantener y construir en la guerra planificar, el uso de los recursos.

En ese sentido Anguiano, lo tenía muy claro y lo estableceremos citando textualmente los pasajes directamente redactados por él, que iremos comentando en el desarrollo de la misma investigacion.
Sobre el abastecimiento de agua, se mencionan los más de 390 aljibes que almacenaban 861.457 pies cúbicos, equivalentes hoy a 24.393 metros cúbicos (más de 24 mil toneladas) de agua aceptablemente potable, que en momentos críticos, solo en el centro histórico, podía adjudicarse en caso de necesidad, una ración por persona, mínimo diario, de aproximado a dos litros o más, para un población posible de 11 mil personas en la ciudad, el agua potable podía durar perfectamente un año y aun consumiendo más, pero las lluvias que aparecen en abril, con período seco (noviembre a abril), se encargaban de que esa provisión, nunca se agotara, pues las reservas de los aljibes, y el agua para otras actividades domésticas se realizaba con agua de mala calidad, de los pozos, jagüeyes y casimbas. Con el tema de los alimentos el tema es más serio pues los más de 30 pequeños huertos de la ciudad fortificada, permitían una economía de guerra para racionalizar el consumo de los alimentos, ello era constatable en planos realizados por el ingeniero Anguiano.

Los centros de manzana y lotes vacíos perimetrales, cercanos a cada uno de los acuartelamientos, hacían parte de esa estrategia, para una posible *toma de largo plazo, algo muy improbable* porque el sitiador tendría los mismos o peores problemas de abastecimiento agua y provisiones. Era menester, previo a una batalla traer con tiempo los hatos ganaderos de Mas, Crespo, Pie de la Popa, la isla de Manga y otros, con los innumerables brocales de agua dentro de sus muros se podían soportar hasta de 6 a 8 meses, y que un enemigo, en óptimas condiciones de abastecimiento, podía aguantar hasta cuatro meses, conviene entonces saber que hizo cada uno de los *"héroes de la independencia",* en todo caso, una sola persona manejaba este conocimiento y todos estos procedimientos estratégicos, el ingeniero militar español unido a la causa de la independencia Don Manuel de Anguiano, mártir de sus propios coterráneos. ? Qué paso entonces con las huertas ¿pues estas siempre estaban al lado de los cuarteles y regimientos existentes, posiblemente eran los soldados los que las cultivaban o administraban esta información no se puede confirmar ni negar en el Texto.

6. **Estado general de todas las maderas**

Para 1808 en la ciudad se usaban unas 231.900 piezas de madera pesada y recia con cerca de 1.391.000 varas de largo, de maderas gruesas, en dimensiones ya hoy no comerciales, equivalentes hoy a 1.043 kilómetros lineales, si las pusiéramos alineadas, con distintas altas calidades y dimensiones para los diversos aspectos estratégicos, cureñas, tarimas, tablestacados registrados en planos como el tablestacado provisional para evitar la toma embarcada por

esta área en la bahía de las Animas y el caño de la Matuna o de san Anastasio, de cerca de 700 varas de largo casi 600 metros lineales, que al final de la colonia se culminó con un largo enrocado de cerca, entre otras nos da una muestra de la importancia de Cartagena y los enormes recursos que eran necesarios para mantenerla totalmente funcional.

Esto nos recuerda las formidables cantidades de maderas gastadas en las construcciones de los diques o escolleras de Bocagrande y de la Marina también de este tema se desprenden dos preguntas la primera donde se almacenaba toda esa inmensa cantidades de madera y la respuesta correcta es que se usaron la mayor parte de los 30 tendales y cobertizos de artillería distribuidos en casi todas las fortificaciones y fortalezas de la ciudad.

Porque la existencia de los mismos siempre ha sido cuestionada por su escasa utilidad aparente a la hora de una batalla dada su vulnerabilidad a la artillería, si estas hubieran sido hechas para resguardar del sol a las tropas, en batalla era más un problema que una solución, pero al usarse como depósitos temporales de la madera justifican, el aparente error de construirlas y todas piezas de artillería, que de una u otra forma hubieran quedado expuestas, al medio muy hostil, hubieran tenido una escasa vida útil, sobresalen los tinglados del Arsenal en Getsemaní y los externos al baluarte de Santo Domingo, el sitio sin embargo más propicio para guardar la mayor parte, era la Escuela de Prácticas de la Brigada del Real Cuerpo de la Artillería al pie del Castillo de San Felipe. Estas vigas quedaban expuestas, casi siempre, directamente a fuego enemigo, pero que en la práctica permitían realizar las obras de contención con grandes empalizadas, rastrillos trincheras y otros refuerzos o fortificaciones temporales.

La construcción de la escollera de Bocagrande es la obra donde se aplicaron las mayores cantidades de madera en la historia de Cartagena una las obras hidráulicas más sobresalientes de España en América del Sur:

> "Cada una de las cuatro hileras estaba compuesta por pilotes de 6 a 10" de diámetro, por 15 pies de alto, con una separación de 2 a 3" entre cada uno, para un total parcial de 21.700 pilotes por hilera, es decir, 86.700 pilotes en general […]. Este propósito requería 2.300 varas adicionales de tablestacado, es decir, 5.900 varas de largo para cubrir un área aproximada de 4.826 metros lineales de escollera y tablestacado, que necesitaban por hilera 33.875 pilotes, cuyo resultado final era de 145.142 unidades. Hasta aquí, tenemos los pilotes hincados para soportar el enrocado. Encima de esta estructura se colocaba luego un puente o entablado con un hueco largo en el centro para poder mantener el material en el interior de la carcasa del tablestacado" [2].

7. CONCLUSIONES

Después de este breve recorrido sobre la importancia de los recursos o materiales con los que el sueño de España en América se hizo posible, estos son la demostración palpable que en Cartagena de Indias no se escatimaron esfuerzos, fue uno de los lugares más complejos para emplazar una ciudad, España insistió en casi tres siglos, hizo que la ciudadela fuera viable y la hizo factible, no se escatimaron recursos y esfuerzos, el emplazamiento solo contaba, con tres recursos abundantes: la piedra caliza, la arcilla y la arena, los otros recursos fueron el fruto a la tenacidad, la madera y el agua, ya que esta, la almacenaron celosamente en costosos aljibes, para que la ciudad resistiera el sitio de los veranos, quizás el peor enemigo, ya que las flotas enemigas, se les tuvo el respeto que se merecieron por ello para ello las fortalezas, en ese arduo proceso también se trajeron, desde grandes distancias, las mejores y más recias maderas, para complementar, el reforzamiento de las murallas y la ciudad de piedra, pegada con mejor cal y arena disponible en el sitio, mezclada con agua del mar y del cielo, con el barro se cubrió de tejas la fortaleza, por si fuera poco, esa madera tambien sirvió para regalarnos los mejores artesonados, ventanas, portones y varías de la mayores obras hidráulicas realizadas por España, las escolleras con alma de madera y cuerpo de piedra. Esas maderas quedaban expuestas, directamente a fuego enemigo, pero que en la práctica, permitían realizar obras de contención con grandes empalizadas, rastrillos, trincheras y otros refuerzos temporales, queda pues sin responder una última pregunta a los patriotas de la independencia ¿En la republica a dónde fueron a parar esas maderas? la historia de la gobierno representativo se llevó mucho más que eso.

NOTAS

1. DE ANGUIANO. Manuel. "Cartagena de Indias". En: Atlas *de Cartagena de Indias.* Servicio Geográfico del Ejército, Depósito de la Guerra, Archivo de Planos, Arreglo de 1895, Estante j, Tabla 5ª, Cartero 2ª, Sección a nº 7, planos correspondientes del 1 de enero de 1805, carpeta Colombia de los siglos XVII al XIX, sin embargo en dicho atlas hay firmados documentación de varias adiciones del 1 de enero de 1805, del 31 de diciembre 1807, del 30 de noviembre de 1808, Págs. 26, 27, 28 y 34.

2. CABRERA CRUZ, Alfonso; MARTELO OSORIO, Rosemary; MARTÍNEZ SEGRERA, Augusto y MARTÍNEZ VÁSQUEZ, Rosa. *Técnicas Antiguas de Construcción. La Permanencia de los Sistemas*. Obra inédita, 1991.

Volver al sumario

Andalucía en la pintura chilena: la influencia del imaginario español en los pintores de la Escuela de Bellas Artes de fines del siglo XIX

Eva Cancino Fuentes
Departamento de Colecciones. Museo Nacional de Bellas Artes Santiago de Chile (MNBA), Chile[1]
departamento.colecciones@mnba.cl/ evacanci@gmail.com

El presente trabajo versa sobre la relación que tuvieron los pintores chilenos, de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, con la zona española de Andalucía. Se revisará este fenómeno desde dos fuentes: la primera, la observación de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, que en la actualidad conserva varias pinturas que fueron realizadas en la región —en Sevilla, principalmente— y, la segunda, a través de la recopilación de fuentes de prensa de la época, que narró entusiasta los quehaceres de los pintores nacionales de la época.

Para la realización de este trabajo es necesario remitirse a las filiaciones académicas de los artistas, pues la mayoría de ellos participaron en el sistema de instrucción de las Bellas Artes, a saber: la Academia de Pintura. El modelo de Academia que se instaló en Chile estuvo directamente influenciado por el modelo francés[2]. Chile desde 1849, contó con una institución docente para la enseñanza del arte —la Academia de Pintura que, con el tiempo, modificó su nombre a Escuela de Bellas Artes— cuya organización y directrices estaban inspiradas en las reglamentaciones que regían a la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fundada en Francia en 1648. La Academia francesa contaba con subvención completa por parte del Estado y la producción que emanaba desde ella estaba directamente ligada con la difusión de los idearios de libertad y racionalidad que se habían instalado con la Ilustración y la posterior Revolución. En Chile ocurrió algo similar, la fundación de la Academia de Bellas Artes tuvo como objetivo poder establecer un arte nacional que estuviese directamente ligado con la historia que quería narrar la naciente República sobre sus nuevos hitos, motivaciones que pretendieron romper con el legado artístico y simbólico de la época colonial.

Era de esperar entonces que, al igual que lo establecido por la Academia francesa, el reglamento de la Academia de Pintura de Santiago de Chile[3] contemplara que los estudiantes *más aventajados* de la institución, pudiesen viajar a Roma, del mismo modo que sus pares franceses, quienes recibían el reconocimiento llamado el Premio de Roma[4]. El viaje a Roma, en Chile, tuvo por objetivo de que los estudiantes conocieran las obras de los grandes maestros del Renacimiento además de generar buenas copias de las obras que se exhibían en la ciudad italiana. La realización de copias de parte de los estudiantes además tenía otro objetivo, que estas pudiesen constituir una primera colección para una institución museal, pues Chile a mediados del siglo XIX carecía de un museo. Sin embargo, por la tardanza en la implementación del sistema de pensiones, que empezó a funcionar con relativa regularidad recién en la década de 1870, y por el cambio de foco que tuvo el sistema artístico mundial, los artistas pusieron sus ojos en el nuevo centro del arte, Francia; por lo que los pintores viajaron preferentemente al país galo. El auge del arte en Francia, que vino después del período revolucionario, implicó que París se transformara en el centro del campo artístico mundial, por lo que durante el siglo XIX y hasta comienzos del XX, recibió a artistas, intelectuales y aristócratas que establecieron distintas redes de intercambio cultural. París, era un referente insoslayable para los artistas

nacionales que se encontraban ávidos de modernidad y del flujo que ofrecía la ciudad francesa.

El escultor José Miguel Blanco publicó irónicamente en el Taller Ilustrado, en la década de 1880, una reflexión sobre el afrancesamiento de la sociedad chilena, sin embargo el foco de su escrito apuntaba al rumbo que debía seguir la institucionalidad artística chilena, apoyar el desarrollo del arte, tal como lo hacía Francia en la época:

> "Ya que en América somos tan Parísienses, que nos vestimos a la dernier, nos peinamos a la Capouk, bebemos Champagne i hasta bailamos can-can, nada más lójico que sigamos imitando a ese París, fasinador en sus gustos artísticos, en la protección que se presta al desarrollo del arte"[5].

Los viajes tenían la finalidad de que los artistas premiados se insertasen dentro del circuito del arte consolidado en la época, que se desarrollaba en las instituciones artísticas de la capital francesa, ya sea en las instituciones privadas o públicas. Ahí los estudiantes debían participar activamente en los espacios oficiales como los salones y las exposiciones universales, que ocurrieron en gran número a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Esto significaba para el Estado chileno, que al insertarse dentro de este circuito no solo estaba participando dentro de la capital del intercambio del arte mundial, sino que también estaba validándose con el resto de las naciones participantes como un modelo de civilidad.

Si bien muchos de los pintores tuvieron como destino final la capital francesa, para muchos de los estudiantes americanos el Museo el Prado de España era un referente ineludible. Es por ello que no es materia de sorpresa que un número significativo de las copias que hacían los artistas chilenos para remitir al Estado[6], fueran obras que se exhibían allí. Es así que en las epístolas de los artistas chilenos, es posible encontrarse con referencias al *papá Velázquez*, al momento de comentar sus periplos por España[7]. Si bien esta referencia es anecdótica, fue protagonizada por dos de los artistas que, la historiografía del arte nacional a considerado como *maestros*[8], a saber: Juan Francisco González y Alfredo Valenzuela Puelma; además sirve para reflejar un poco el espíritu con el que viajaban los artistas nacionales a España.

Hubo poca claridad en los destinos de viaje para los alumnos pensionados de la Academia pues, en un primer momento, se proyectó a Italia como destino para los viajes; sin embargo el centro del arte para la segunda mitad del siglo XIX era París por lo que los artistas dieron prioridad a ese destino. No obstante, España no aparecía dentro de los destinos designados por el Estado chileno para sus pintores. Sin embargo El Prado era un museo de reconocida relevancia para los agentes institucionales chilenos, pues parte de las copias que fueron compradas para la enseñanza de los estudiantes provenían precisamente de obras de aquel museo.

Es a partir de la observación de ese fenómeno, el viaje que realizaron los artistas chilenos a España después de recibir su pensión para ir a Francia, que se trabajará la vinculación iconográfica que se dio entre la región andaluza y Chile. El período a trabajar abarca las últimas dos décadas del siglo XIX y la primera década del siglo XX, que coincide con la época de mayor documentación de entrega de pensiones y realización de viajes[9] y con el período más activo de los artistas a trabajar: Juan Francisco González, Alfredo Valenzuela Puelma, Ernesto Molina y, como un caso excepcional, el pintor francés Ricardo Richon Brunet. Todos ellos, fueron pintores un tanto reacios a la vida parisina, que sin abandonarla por completo, prefirieron salir de la metrópolis para retirarse a recorrer España y el sur, territorio en donde realizaron pinturas en las que retrataron la región andaluza.

Un caso ejemplar para este estudio es el caso del pintor Alfredo Valenzuela Puelma, quien inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes durante la segunda mitad de la década de 1870. Valenzuela Puelma fue becado por el Estado de Chile tras obtener tres veces consecutivas la Primera Medalla del Salón Nacional. En 1881, viajó rumbo a Francia donde estudio con los pintores Benjamin Constant y Jean Paul Laurens; en 1884 volvió a Europa con una nueva pensión. De su segundo viaje se tienen más registros, ya sea por la correspondencia emitida, por su participación en Salones y por los lugares de procedencia de sus obras. En 1890, Valenzuela participó en el Salón de otoño de Madrid, en el que también recibió laureles.

Este viaje, probablemente tuvo que ver con un deseo del pintor de insertarse en otro circuito y de salir de París pues según los registros que entrega la correspondencia Valenzuela Puelma, al parecer, tuvo dificultades de aprender francés; incluso restándole importancia a este dato se puede intuir que también había una búsqueda estética de parte del artista que Francia no podía ofrecer, esto es posible rastrearlo en su obra que se caracteriza por su factura academicista, pero que al mismo tiempo —hacien-

do estadística de su producción— retrata en numerosas situaciones motivos orientales o considerados exóticos. Augusto G. Thomson se refería a él como, "*liberal avanzado y libre pensador, a impulsos del arte se convierte a veces en un artista místico*"[10]. A pesar de los laureles internacionales,[11] Valenzuela Puelma generó opiniones disímiles entre los críticos de arte, en parte por su carácter, también por su filiación política, que en 1891 fue cuestionada al declarar su adhesión por el presidente saliente Balmaceda, eso le valió el desprecio de algunos de sus colegas, por ejemplo del profesor de la cátedra de pintura de la Escuela de Bellas Artes de fines de siglo, Pedro Lira.

La filiación con Balmaceda no es del todo anecdótica pues Alfredo Valenzuela Puelma, Ernesto Molina y Juan Francisco González fueron asiduos a las visitas a la redacción del Diario La Época, periódico Liberal que apoyó al Presidente. Ahí hacían reuniones con otros intelectuales y políticos, entre ellos el hijo del Presidente Balmaceda, Pedro Balmaceda Toro con la participación de personajes como Rubén Darío, Vicente Grez y el pintor y diplomático Alberto Orrego Luco. Todos ellos participaron de famosas tertulias en las que el repudio al nacionalismo era un punto en común, en especial tras el triunfo bélico que obtuvo Chile en la Guerra del Pacífico (1879-1883), que provocó, tanto en la crítica como en los artistas, un ímpetu nacionalista rastreable en prensa y en algunas producciones artísticas de la época[12]. Un método para demostrar ese repudio al nacionalismo e instalarse como sujetos intelectuales críticos y refinados fue el consumo de objetos exóticos traídos desde África, Asia y Europa. Es por ello que varios de los integrantes del grupo de *La Época* eran exquisitos coleccionistas de vestimentas, ornamentos arquitectónicos y objetos obtenidos en los destinos más variados: África, Oriente y también la zona andaluza. Ese coleccionismo por elementos foráneos puede vincularse con un cambio en el gusto, pues hubo un desplazamiento en la valoración de la pintura de historia, que fue tan difundida durante los primeros años de la Academia de Pintura, a las pinturas de género, al retrato y/o el paisaje con inclusión de elementos moriscos.

En 1890, el pintor Alfredo Valenzuela Puelma, se dirigió a la zona andaluza, en específico a la ciudad de Sevilla, donde realizó varias de sus obras, a saber: *Sevillana, La Sevillana* y el famoso *Niño del fez,* conocido popularmente como *El turquito,* después de realizar estas obras regresó temporalmente a Chile. Estas tres obras, más que sus nombres característicos, corresponden a retratos con elementos costumbristas que se conservan en la actualidad en el Museo Nacional de Bellas Artes. *La Sevillana* es una de las obras que realizó durante este período.

1. Alfredo Valenzuela Puelma. Sevillana. Óleo sobre lienzo. 1890. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. Chile. Surdoc: 2- 205.

Por otro lado *Sevillana* también corresponde a un retrato de mujer que viste de beige con una mantilla de color rojo, un abanico y una peinetilla; este retrato perteneció al médico Javier Rodríguez Barros y después al coleccionista Luis Álvarez Urquieta[13]. La más conocida de estas tres obras es el *Niño de fez* que corresponde al retrato de perfil de un niño que viste el clásico sombrero marroquí; de fondo y con una pincelada menos nítida se observan también ornamentaciones cerámicas. A este grupo de obras de orientación sevillana se suma *Coquetería,* también realizada en 1890, probablemente en Sevilla, que corresponde al retrato de una mujer sentada que observa directamente al espectador

con un abanico que tiene escrito el mensaje "Dime me". No obstante, como no fue posible establecer con claridad la procedencia de esta obra, esto solo se presenta como como una hipótesis por validar.

Un artista cercano a Valenzuela Puelma fue el pintor Juan Francisco González; entre ellos compartían correspondencia, frecuentaban círculos sociales similares, compartían ciertas visiones políticas y también ambos tuvieron un paso por el sur español. Juan Francisco González, recibió su pensión para estudiar en Europa en 1887. A diferencia de Valenzuela Puelma, González debía ir a estudiar metodología para la enseñanza del dibujo, materia sobre la que después, en 1906, publicará la famosa conferencia La enseñanza del Dibujo. De su viaje hay registros gracias a crónicas de su amigo Augusto Thomson tituladas *Los 21. Estudio sobre los artistas:*

> "Otra de sus pasiones son las torres antiguas, los pequeños campanarios derruidos, las rejas coloniales, toda esa hermosura austera y artística de otras edades más sinceras y más grandes. Le he visto preciosos apuntes de Lima y de Granada y de Sevilla y de Valencia ¡sobro todo España! admira en la madre patria la pintura seria e inspirada que en vano han tratado de imitar los franceses; en eso Francia quedará siempre por debajo de la patria de Velázquez y de Murillo. La misma escuela italiana tiene que inclinarse reverente ante esa otra escuela que ha formado Ribera y a Goya y a Zurbarán"[14].

De su autoría son tres cuadros que se encuentran en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, dos paisajes y un retrato. La primera obra corresponde a *Calle de Sevilla,* un paisaje urbano y el segundo paisaje es uno de los pocos registros que se conservan, en colecciones chilenas, de la ciudad de Córdoba en la pintura *Orillas de Guadalquivir* datado en 1900, también correspondiente a un paisaje urbano y su retrato, *Gitana*, representación de una mujer vestida a la usanza española.

El tercer pintor a analizar es el francés Ricardo Richon Brunet, cuyo vínculo con Chile se da

2. Juan Francisco González. Calle de Sevilla. Sin fecha. Óleo sobre lienzo. S.f. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. Chile. Surdoc:2-108.

a partir de la filiación amorosa. Richon Brunet fue merecedor de una beca de estudios otorgada por el Gobierno francés para ir a estudiar a España. Las obras realizadas durante su estadía en Sevilla suscitaron, rápidamente, un interés de parte del Museo de Luxemburgo, de los Salones oficiales madrileños y del Salón Oficial de París. Gran parte de su estadía en España la realizó en Sevilla, en esa ciudad conoció a su esposa Rosa Ruíz Echavarría, quien era la hermana del cónsul chileno en España. Gracias a al vínculo amoroso fue que Richon Brunnet llegó a Chile en el año 1900, además fue comisionado por el Gobierno francés para que estudiase los sistemas de enseñanza artística en Latinoamérica. En su llegada trajo una serie de pinturas que había realizado en Sevilla, dos de ellas se conservan en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. *El ciego* y *Llegada de los Toros a la Plaza de Sevilla.*

Richon Brunet sin duda fue uno de los mayores difusores de la región andaluza en términos pictóricos, en una crónica sobre el pintor Alberto Orrego Luco afirmaba que los motivos que deleitaban a los pintores jóvenes chilenos ese encontraban en: "*Granada, Sevilla, Venecia; ahí parece que todas las condiciones de la vida ideal están reunidas; el arte está & en todas partes, se respira en la atmósfera toda, y sin embargo, no nos aplasta, como en Roma*"[15]. Ese, en parte, fue el espíritu que podría aplicarse para el resto de los pintores nacionales que decidieron salirse de la vorágine parisina e italiana.

Al llegar a Chile, Richon Brunet recibió el reconocimiento de una parte de la crítica gracias a los laureles que traía desde Europa[16]; esto podría ser considerado un síntoma de colonialismo cultural que medió varias de las relaciones de intercambio que ocurrían en los campos intelectuales y artísticos americanos. Las obras que acompañaron a Richon Brunet en su viaje a Chile, eran pinturas realizadas en España que además retrataban motivos y costumbres locales[17]. En Chile el legado español y colonial durante la segunda mitad del siglo XIX fue despreciado, esto fue parte de una larga discusión intelectual a los albores de la república. Al parecer la nacionalidad francesa del pintor Richon Brunet hizo que su obra fuera recibida de buena manera, despertando el interés de parte de algunos críticos nacionales. Otra parte de la crítica no lo recibió con tanto entusiasmo pues consideraban su obra sin brillo, un ejemplo de ello es la recepción que tuvo su cuadro *Llegada de toreros a la plaza de Sevilla*, por un lado las criticas enfatizaban la genialidad del pintor en poder captar la algarabía del suceso, pero otros como *Barbouilleur* juzgaron el cuadro de Richon Brunet como *"un cuadro sin vida, negruzco opacado, grisáceo…muy correcto, muy sabio pero muy frio"*[18]. El pintor también ofició de crítico de arte en Chile en la Revista Selecta.

3. Ricardo Richón Brunet. El ciego. 1899. Óleo sobre lienzo. 1899 Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. Chile. Surdoc:2-2211.

El cuarto artista que tiene una obra en el Museo relacionado a la región andaluza es Manuel Thomson, quien también había recibido una pensión para continuar sus estudios en Europa. Su obra *Gitana,* que conserva el Museo fue presentada en el Salón en Francia y posteriormente, adquirida por la Comisión de Bellas Artes —organización garante de las compras del Museo— en 1913, por un valor de 2800 pesos[19]. Manuel Thomson fue alumno de la Escuela de Bellas Artes a comienzos del siglo XX, fue pensionado por el Estado en 1902, a pesar de

haber iniciado sus estudios en Chile no regresó al país y se quedó trabajando en Europa.

El último artista a mencionar en este escrito es Ernesto Molina, quien al igual que Valenzuela Puelma falleció tempranamente. Fue alumno del pintor italiano Giovanni Mochi, y en 1886 recibió la beca para poder continuar con sus estudios en Europa. Estudió en Italia, Francia y en España con el profesor Pradilla, con quien se instruyó en la pintura de paisajes. Molina además emprendió un viaje a África desde el sur de España, retratando zonas desconocidas para el circuito chileno, por esa razón es conocido dentro de la historiografía nacional como uno de los pintores que trabajó un exotismo de tintes orientalistas. De él el Museo no conserva ninguna pintura de las realizadas de la zona andaluza, aunque sí sabemos que trabajó en ella gracias a la existencia de sus obras en colecciones privadas; sí conserva obras del período en que estuvo trabajando en Marruecos, seguramente en el mismo tránsito que hizo cuando trabajó en el sur español. Richon Brunet, en su faceta de crítico describía así su pintura: "*pintor de visón clara, de dibujo correcto pero algo seco y de ejecución minuciosa, los interiores moros o hispanos moriscos*"[20]. También en ese artículo y en otras publicaciones sobre artistas nacionales se ha enfatizado en la fama de coleccionista que tuvo Ernesto Molina, exponiendo su taller a modo de muestra del gusto del pintor, lleno de objetos relacionados con el mundo árabe, similar a un gabinete de curiosidades.

4. Ernesto Molina en su taller. Instantáneas. Luz y sombra, N° 45. 1901/01/27.

Muchos de los artistas chilenos que fueron a estudiar a Europa durante este período compartieron los profesores, por lo que tampoco es en absoluto extraño que parte de la formación que recibieron les haya producido filiación a ciertas temáticas costumbristas con un marcado gusto por lo exótico. Benjamin Constant fue profesor de Valenzuela Puelma y de Molina en la Academia Julian, y realizó un recorrido similar por las provincias de sur de España y el norte de África. Constant se caracterizó por pinturas con representaciones de escenas o paisajes con tintes orientalistas; lo que también puede explicarse por un interés en el coleccionismo y la necesidad de consumo de objetos con características exóticas por parte de la élite. Tanto Constant como los pintores chilenos retrataban temáticas que se resistían a la modernización acelerada de fines del siglo XIX pero que eran parte del consumo moderno de las sociedades burguesas, tanto en Europa como en Chile.

Molina es el más claro ejemplo de por qué es fundamental el factor de la crítica al momento de reconstruir la historia de estos artistas, de quienes no siempre se conservan —en colecciones públicas—obras. Al menos recibimos noticias de algunos de sus viajes, conocemos su círculo intelectual y la recepción de su obra gracias a esta. Los críticos en Chile, a fines del siglo XIX, comienzan a constituirse en agentes del sistema artístico, que ya funcionaba con relativa regularidad. En palabras de Guadalupe Álvarez de Araya:

> "En efecto la crítica de artes encontró siempre en la prensa un espacio de difusión: comentarios de exposiciones y salones, reflexiones suscitadas por la contemplación de alguna obra o grupo de obras, semblanzas de artistas. Alrededor del último tercio del siglo XIX, y en la medida en que van dando «frutos» tanto el ejercicio académico como los programas de becas al extranjero puestos a funcionar por las distintas naciones latinoamericanas, la crítica de artes comienza a parecer con mayor regularidad y es, en algunos casos, remunerada"[21].

En este caso la crítica, en muchas ocasiones, fue realizada por los mismos sujetos —pintores—o por sujetos allegados al sistema artístico, como lo fue el grupo que funcionaba en el diario La Época o lo

que se puede leer en las publicaciones de Thomson en las *Instantáneas. Luz y sombra* y en las crónicas de Richon Brunet en *Selecta.*

A modo de cierre para importante destacar que parte de los viajes que realizaron los pintores chilenos a la zona andaluza, más que para poder desarrollar un trabajo académico, estos tuvieron que ver con los afectos de esos pintores, quienes sintieron filiación por la región. A diferencia de los numerosos pintores que viajaron para poder realizar trabajo académico en el Museo El Prado, los artistas que viajaron al sur lo hicieron por sus medios y no para cumplir con alguna exigencia de sus becas. Esto se puede asociar al gusto por los elementos orientalistas que podían encontrar en la región y que ya se hallaban instalados en el imaginario de estos artistas; esto es rastreable tanto en la crítica como en las epístolas pero también en un interés particular de parte de los pintores por la zona, más amable en su idioma y temporalidad, algo ajena a la vorágine parisina. Un ejemplo es la carta del pintor Marcial Plaza Ferrand a Miguel Magallanes Mouré, quien al describir Madrid afirma:

> "Madrid me sorprendió por su modernismo y gran animación. Nada hay comparable a su famosa Puerta del Sol y callé de Alcalá, constantemente atestados de gente que discute y vocifera de lo lindo. Pero este movimiento es distinto al de París mientras, en esta capital la gente camina de prisa, muy de prisa al par que hablar muy ligero, en Madrid todo es calma…"[22].

El factor del consumo, al momento de levantar hipótesis de la filiación de los pintores chilenos con la zona andaluza, es relevante pues la elite chilena en los albores del cambio de siglo manifestó su interés por los objetos y arquitectura de características moriscas; sin embargo este argumento debe tramarse por otros factores: como el gusto de los artistas por el territorio del sur y por el gusto por el ejercicio artístico de pinturas que no necesariamente cumplieran con los requerimientos de la enseñanza académica, como la pintura costumbrista o el paisaje.

Parece importante mencionar que una puerta que abre este trabajo, es la escasa relevancia que le ha otorgado la historiografía de arte chileno a la vinculación del arte chileno con España, pues mayoritariamente se ha relevado el papel que ha cumplido Francia —y la institucionalidad que inspiró el sistema educacional chileno —en el arte chileno. Quizás en parte por el interés de dejar el pasado colonial que se manifestó por algunos intelectuales como Miguel Luis Amunátegui[23] o Vicuña Mackenna, para ellos Francia y, en especial París eran sinónimos de civilidad y modernidad, a diferencia de España que representaba el período de dominación colonial y atraso para las naciones americanas. Sin duda los registros que hay de este tránsito por España son menores, hay poca recepción en torno a qué cosas pasaron en estos tránsitos pero parte de este estudio sirve para hacer notar ese desplazamiento de foco de parte de algunos pintores chilenos, del ritmo parisino hacia España, que por las palabras de se desprenden de los relatos de los artistas parecía ser una especie de escape a la modernidad acelerada que se vislumbraba en los comienzos del siglo XX y que ya comenzaba a criticarse por intelectuales y artistas.

Los pintores que han sido trabajados volvieron nuevamente a la zona andaluza el año 1929, en el envío de Chile a la Exposición Internacional de Sevilla. A pesar de la diferencia generacional de estos al momento de realizarse la exposición, fueron considerados en la selección: Valenzuela Puelma, Juan Francisco González y Manuel Thomson, quienes regresaron en un momento muy distinto para el arte chileno; cuando estas pinturas ya se habían constituido como íconos de la historia del arte nacional. No obstante, en esos momentos, el arte chileno estaba viviendo profundas transformaciones que tenían que ver con la promoción a las artes aplicadas, por parte del Estado chileno, en detrimento a las bellas artes, que fueron consideradas durante ese período, como sinónimo de la oligarquía chilena.

Notas

1. El Departamento de Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes está integrado por Carolina Barra López, Encargada subrogante; Nicole González Herrera y Natalia Keller, ambas investigadoras. Agradezco a ellas, a Roberto Farriol, Director, y a Gloria Cortés Aliaga, curadora, el apoyo para realizar este trabajo.

2. Esto no solo puede reducirse al campo del arte; también en términos políticos podría decirse que Chile instauró su República basándose en el sistema francés de organización del Estado.

3. Decreto "Academia de Pintura". *Boletín de las leyes, órdenes y decretos del Gobierno*, Libro XVII, Santiago, Imprenta de la Independencia, 1849, págs. 1-7.

4. El Premio Roma en Francia, consistió en una estadía por cinco años en una sede de la Academia francesa en la Villa Medicis en Roma.

5. Blanco, José Miguel. "A la prensa". *Taller Ilustrado* (Santiago de Chile), 1 (1885), pág. 2.

6. En todos los reglamento de pensiones, los artistas debían enviar demostraciones de su aprendizaje. Estos variaban según la disciplina, pero, incluso en etapas avanzadas de los estudios, los artistas debían enviar copias de obras.

7. Carta de Alfredo Valenzuela Puelma a Juan Francisco González, (1896-09-14). En: Díaz, Wenceslao. *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa.* Santiago: RIL Editores, 2012. pág. 37. También merece consideración la carta de Marcial Plaza Ferrand a Miguel Magallanes Mouré (París, 1904-05-01) En: *Ibídem*, pág. 91.

8. El término cuatro maestros, fue instalado por el crítico español, Antonio Romera. Bajo esta denominación estuvieron Alfredo Valenzuela Puelma, Alberto Valenzuela Llanos, Juan Francisco González y Pedro Lira. Este término fue acuñado en su libro *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago: Zig-Zag, 1951, pág.15.

9. Vale la pena mencionar que si bien el Estado entregaba pensiones a los estudiantes, muchos de ellos viajaron autofinanciándose pero con un patrocinio estatal; otros se quedaron viviendo en Europa por sus propios medios después de terminar su beca y otros volvieron a Francia para seguir frecuentando a sus antiguos profesores por lo que las pensiones no siempre funcionaron de un modo uniforme, lo que sí todas estuvieron vinculadas al ejercicio académico.

10. Thomson, Augusto G. "Los 21. Alfredo Valenzuela Puelma". *Instantáneas de Luz y sombra* (Santiago de Chile), 57 (1901).

11. Además del reconocimiento en Madrid el año 1890, en 1889 Valenzuela Puelma recibió Mención Honrosa en la Exposición Universal de París.

12. Uno de los más claros ejemplos de esta crítica al nacionalismo se puede leer en: Balmaceda Toro, Pedro; Rodríguez Mendoza, Miguel. *Estudios i ensayos literarios*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1889. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9473.html. [Fecha de acceso: 04/05/2017].

13. Tanto el pintor Richon Brunet como Antonio Romera mencionan que Valenzuela Puelma tuvo dificultad para vender esta obra, que incluso la querían comprar en España, pero que el artista prefirió llevarla a Chile.

14. Thomson, Augusto G. "Los 21 Estudios sobre los artistas por Augusto G. Thomson. VIII. Juan Francisco González". *Instantáneas de Luz y sombra* (Santiago de Chile), 66 (1901).

15. Richon Brunet, Ricardo. "Conversando sobre Arte". *Selecta* (Santiago de Chile), 6 (1909).

16. "Richon Brunet" *Instantáneas de Luz y sombra* (Santiago de Chile), 73 (1901).

17. Thomson, Augusto. Los 21. Estudios sobre artistas, por Augusto G. Thomson VIII. Juan Francisco González. *Instantáneas de Luz y sombra* (Santiago de Chile), 66 (1901).

18. Barboullieur, (Seudónimo). "Impresiones". *Pluma y lápiz* (Santiago de Chile), 99 (1902).

19. Cousiño Talavera, Luis. *MUSEO DE BELLAS ARTES Catálogo General de las obras de pintura, escultura, etc.*, por Miembro del Consejo de Bellas Artes. Santiago de Chile: Soc. Imprenta y Litografía Universo, 1922. pág. 68.

20. Richon Brunet, Ricardo. "Conversando sobre arte". *Selecta* (Santiago de Chile), 10 (1910).

21. Álvarez de Araya, Guadalupe. "Arte y discurso. Las formas de la Crítica de Artes en América Latina". En: http://critica.cl/artes-visuales/arte-y-discurso-las-formas-de-la-critica-de-artes-en-america-latina [Fecha de acceso: 04/02/2017].

22. Carta escrita en París, 1904-05-01. En: *Bohemios en París… Op. cit.,* pág. 91.

23. Véase Amunátegui, Miguel Luis. *Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-81309.html. [Fecha de acceso: 17/07/2017].

Volver al sumario

El Banco Dugand

IGNACIO CONSUEGRA BOLÍVAR
Universidad Simón Bolívar. Barranquilla. Colombia
ignacioconsuegra@hotmail.com

En los finales del siglo XIX, Barranquilla se convirtió en la ciudad más importante de la actividad económica y comercial en Colombia[1].

Su privilegiada posición geográfica, (a orillas del rio Magdalena y cerca de la desembocadura del mar Caribe), le permitió un inusitado crecimiento poblacional y urbanístico que se vio incrementado por las numerosas migraciones provocadas por las guerras y las hambrunas en el continente europeo. De tal manera que de acuerdo a las estadísticas, según las describe Vergara y Baena en su libro "*Barranquilla: Pasado y presente"*, la ciudad, pasó de tener 3.920 habitantes en 1825, a tener 83,723 en los finales del año 1918[2].

Cabe anotar que, con el advenimiento de las diversas migraciones, las relaciones comerciales se vieron fortalecidas, especialmente con los países del viejo continente. Y se acometieron importantes obras como: la navegación fluvial sobre el Rio Magdalena, el ferrocarril de Bolívar y el majestuosos muelle de Puerto Colombia (Segundo más largo del mundo, con casi 2 kilómetros de extensión).

Gracias a su dinamismo, en los inicios del siglo XX, la ciudad logra posicionarse como un referente internacional, y se convierte en un polo de atracción para nativos y foráneos. Aspecto, que se ve incrementado por los efectos de la primera guerra mundial, y el mejoramiento de la economía nacional, que se vio incrementada, gracias a los ingresos recibidos por la venta de una parte de su territorio al gobierno de los E.E.U.U, que retomó el proyecto de la construcción del canal de Panamá, que había declinado el gobierno francés.

La bonanza ocasionada por dicha venta, se conoce como la "Danza de los millones", debido a la gran cantidad de papel moneda circulante que se vio reflejado en la fisonomía urbana de las grandes capitales y al despilfarro contractual del gobierno central.

En el caso de Barranquilla, es bueno anotar que el incremento en la actividad financiera no solo se hace notable en su carácter empresarial, sino también en la consolidación de varias entidades bancarias, que por demás, para consolidar la imagen, construyen portentosas edificaciones como símbolo del auge arquitectónico que experimenta la ciudad.

Una de ellas, quizás la de mayor impacto por su originalidad estilística, es el majestuoso edificio del Banco Dugand. Edificación que forma parte del inventario de inmuebles declarados por el Gobierno Nacional como Bienes de Interés Cultural.

1. RESEÑA HISTÓRICA DEL BANCO DUGAND

Entre 1873 y 1925, se fundaron seis bancos privados en la ciudad de Barranquilla, entre esos el Banco Comercial de Barranquilla. Durante este período de intensa actividad económica, se crearon algunos bancos que fueron apareciendo a lo largo de la historia de la ciudad. El Banco Dugand fue quizás el más importante en ésta época, llegando a estar en 1920 entre los cinco principales bancos del país. Fue así que, el 7 de mayo de 1917 se fundó este banco, según escritura pública N° 622 otorgada por la notaría, iniciando sus operaciones en una casa

ubicada en la Calle del Comercio. Con la dirección del señor Don José Víctor Dugand.

Su antigua construcción de tipo colonial, fue intervenida por orden de Don José Víctor Dugand (el mismo año de 1920, cuando su organización bancaria se exaltaba a nivel nacional), bajo la dirección del Arquitecto parisino Leslie Arbouin (quien diseñó el edificio La Aduana y de la antigua construcción del Club ABC) junto con el maestro de obra Julio J. González, con el objetivo de otorgar espacio al suntuoso edificio que hoy existe, siendo una de las obras arquitectónicas de la época republicana más emblemáticas del Centro Histórico de Barranquilla.

En la segunda década del siglo XX aún se conserva la fisonomía urbana de la Calle del Comercio, con el primer plano de la sede del Banco Dugand antes de ser construida su portentosa sede en 1922.

En sus inicios poseía tres departamentos, uno de comisiones; uno de seguros, representada por la *Compañía Colombiana de Seguros de Bogotá*; y por último, el marítimo que atendía los intereses de la *Compagnie Genélare Transatlantique*. Inicialmente, esta edificación fue destinada para la sede financiera del banco, y a la postre fue manejada por el Banco de Colombia y de Bogotá respectivamente. Por último, la edificación es adquirida por la Empresa Nacional de Telecomunicaciones (Telecom), quien desempeñó sus actividades desde el año 1948, siendo abandonada por la entidad estatal en el año de 1978; dejando la edificación a la suerte por varios años, causándole fuertes deterioros, y siendo objeto del comercio informal por vendedores ambulantes en su entorno, convirtiendo este edifico en un establecimiento de comercialización de hilos, telas, y cacharrerías.

El edificio del Banco Dugand, fue declarado Monumento Nacional a través del Decreto 2000 del 1 de noviembre de 1996. Igualmente declarado Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional mediante la Resolución 1614 de 1999 por parte del Ministerio de Cultura.

2. El valor de la obra y su memoria gráfica

El edificio del Banco Dugand no es solo una joya arquitectónica sino un inmueble que representa una etapa pujante en la historia de Barranquilla. Es quizás, la obra republicana más importante del Centro Histórico. Fue concebido dentro del marco del período republicano con marcada influencia neo-clásica y manierista (estilo de transición del renacimiento al barroco, 1520 – 1550), el banco es un espacio dotado con gran belleza, majestuosidad y riqueza en su ornamentación. Es uno de los edificios más importantes y significativos en la historia de la ciudad, no solo por su belleza física sino por su importancia como ícono financiero y una edificación emblemática del estilo neo-clásico francés.

La obra se ejecutó con el propósito de ser imponente y colosal, con el objetivo de dar a la comunidad la sensación de seguridad necesaria en una entidad financiera por medio de la robustez de sus columnas de orden jónico con 6 metros de altura y la fortaleza de sus muros. Igualmente, las ventanas rectangulares de su primera planta están protegidas con rejas en las cuales se encuentran las iniciales del Banco Dugand.

A pesar de ser el edificio más majestuoso de la época republicana, la edificación entró en decadencia cuando el banco cerró sus actividades y luego pasara a ser la sede de la empresa Telecom, quién se atrevió a realizar modificaciones a la estructura general del edificio. Una vez abandonada por la entidad estatal, el lugar quedó a la desidia por mucho tiempo hasta convertirse en una local comercial, aumentándose mucho más su deterioro hasta que se decide intervenirlo para recuperar su valor histórico original.

Su deterioro se acierta a la redonda de su ubicación, a causa de la invasión de los espacios públicos peatonales y urbanos del sector, por parte de comerciantes informales (estacionarios y ambulantes), quienes se han apropiado de los espacios, generando un gran índice de insalubridad e inseguridad.

3. Descripción arquitectónica del edificio del Banco Dugand

El criterio con que se ejecutó esta obra de dos plantas, está basado en lo que se ha dado en llamar "Estilo Colosal", que buscó dar a la comunidad la sensación de seguridad necesaria en una entidad financiera por medio de la robustez de sus columnas y la fortaleza de sus muros. Todo esto se ve complementado por la cancela de hierro de la puerta, decorada con distintos ornamentos geométricos y enmarcados en un portal de alto relieve. Lleva un antepecho sostenido por cartelas en el cual se haya modillones, guirnaldas y cenefas, sobre el que se resalta un elemento ovalado a manera de escudo he-

ráldico, como emblema del edificio. Todo este concebido a la manera del estilo Adams. Igualmente las ventanas rectangulares de la primera planta se encuentran protegidas con rejas en las cuales se encuentran las iniciales del Banco Dugand.

La disposición espacial interior del edificio conserva aún la decoración basada en elementos clásicos, entre los que se destaca el artesonado en yeso del cielo raso, el cual se observa incluso en el alero que sostiene las columnas geminadas del exterior.

Inicialmente el edificio poseía dos farolas de pie en hierro forjado, elemento típico de las construcciones importantes de la época.

Está cimentado sobre pilotes y sostenido por muros en ladrillo y columnas estructurales de gran dimensión. Posee una estructura esbelta, de dos plantas de seis metros de altura y consta de dos plantas, con forma rectangular alargadas hacia su interior, con la parte de menor dimensión hacia la fachada. Sobre ella se levanta una serie de columnas de orden jónico con la intención de significar la solidez del banco. El edificio en su interior se abre hacia un gran vestíbulo conformado en sus inicios a partir de un corredor central, con oficinas y cajas a ambos lados del primer y segundo piso, utilizando un muro bajo y rejas de hierro que desaparecieron en los usos posteriores del edificio. En el vestíbulo, a cada lado, se encontraba un mural en mosaico policromo de cristal de gran magnitud, que decoraba la recepción del Banco. Esas joyas artísticas de 2 mts de alto por 1.2 mts de ancho, fueron realizadas en Francia en 1923, las cuales muestran la pujanza de Barranquilla tanto en su puerto marítimo como en la zona industrial que en esa época estaban en pleno apogeo. Dichos murales se encuentran en calidad de resguardo actualmente en la biblioteca del Edificio de la Aduana. La primera planta del Dugand, tiene un mezannine que fue cubierto entre muros y un patio posterior que fue aprovechado por Telecom para construir un bloque de tres plantas que no tiene ninguna relación estética ni proporcional con el antiguo edificio. A partir de estas alteraciones volumétricas, el edificio perdió parte de su iluminación, que se lograba a través de las bóvedas cruzadas que se levantaban sobre el corredor central.

Los pisos originales son una gran combinación de baldosín, mosaicos y cerámica. Algunos de sus muros aun llevan acabados con yesos y elementos prefabricados. La estructura de las escaleras es de concreto y su enchape en los mismos materiales de los pisos con dilataciones en bronce. Las puertas y ventanas se trabajaron en carpintería metálica por la seguridad que requería el Banco, pero ya no quedan vestigios de ellas, por todos los elementos que a lo largo del tiempo, se han eliminado o modificado en el edificio. Los acabados como capiteles, frisos, aleros y columnas se trabajaron con técnicas distintas como la piedra, el yeso y elementos prefabricados en hierro. La cubierta es una losa en concreto sobre la cual se trabajaron algunas bóvedas que permitían la iluminación del edificio a través de un trabajo en vidriería, eliminado posteriormente durante la ocupación del edificio por parte de Telecom.

El lineamiento simétrico de su fachada está determinado por un esquema compositivo de 4 pares de columnas geminadas con fuste de sección cilíndrica el cual presenta acanaladuras hasta 1/3 de su altura, a partir de la cual , la columna presenta juntas horizontales para un total de diez módulos cilíndricos que llegan al capitel de inspiración jónica.

Los 8 capiteles sirven de apoyo al entablamento que en su parte inferior presenta 4 rectángulos decorados en bajo relieve con motivos del barroco popular. Sobre éstos, y a todo lo largo de la fachada se observa la cornisa en la que se observa aspectos típicos de la arquitectura neoclásica como son los dentículos y los óvalos. Así mismo, estos se intercalan con flechas o anclas recibiendo el nombre de dardos. Sobre el entablamento se aprecia la balaustrada que remplaza al frontón típico y que se compone de tres módulos realizados a base de bastoncillos: 2 laterales con 8 bastones y uno central con 15 balaustres.

En fin, el edificio del Banco Dugand es una obra de la arquitectura que por múltiples razones, debe ser conservado para respetar la memoria arquitectónica de la ciudad.

4. Su conservación decadente, y su propuesta de intervención

La edificación en su entorno se encuentra muy descuidada, caracterizada principalmente por el deterioro general del sector, ocasionado por la invasión de los espacios públicos peatonales y urbanos por parte de comerciantes informales (estacionarios y ambulantes), quienes se han apropiado de los espacios, generando un gran índice de insalubridad e inseguridad. Hacia el interior del edificio se puede observar que su estado no es el mejor, ya que carece de muchos elementos originales por causa del

desmantelamiento y deterioro. Sus muros poseen fisuras y filtraciones, los vanos originales de puertas y ventanas fueron modificados. Así mismo, la volumétrica fue alterada hacia el interior, tanto en el gran salón como en su patio con el levantamiento de un bloque que afectó la iluminación del edificio.

El equilibrio perfecto para la intervención de los inmuebles protegidos como lo es este majestuoso edificio se basa en su mantenimiento, reparación, rehabilitación y restauración.

Como grado de intervención, está constituida por todos aquellos procedimientos técnicos que buscan restablecer el valor histórico o artístico del inmueble patrimonial incluso en aquellos casos en que no se trate de un "monumento", respetando sus cualidades de documento histórico, considerando su estética, total o parcial y recuperando en lo posible, sus valores formales y compositivos. Entre los componentes de una restauración esta la liberación o eliminación de añadidos.

La restauración, es una operación especial de la conservación y es la actividad que se realiza físicamente y de forma global sobre el edificio, destinada a salvaguardarlo, mantenerlo y prolongar su permanencia para transmitirlo al futuro.

Para conservar en buen estado un edificio, lo primero es darle un buen mantenimiento, pero además hay que evitar hacerle cambios que lo dañen y muchas veces al hacer adaptaciones para usarlos de acuerdo con las necesidades actuales se les va transformando y destruyendo poco a poco.

En el caso del Dugand hay muchos elementos que a través del tiempo se han adicionado a la edificación y que lo han transformado notablemente. Las escaleras que se encuentran en el vestíbulo del Banco, están rodeadas de elementos de yeso cartón, los cuales ocultan el valor substancial de dicha entrada e impiden la visión hacia el gran salón. Algunas ventanas han sido tapiadas no permitiendo la iluminación ni ventilación natural. Se realizó un entrepiso donde antes había un vacío, lo que dejó a la edificación sin su diseño de doble altura original, en el cual se podían apreciar las hermosas bóvedas con sus ornamentaciones desde el primer piso. Los arcos que circundan dichas bóvedas y que le permiten iluminarla y ventilarla, también fueron tapiados. En el segundo piso se instalaron una serie de muros en mampostería para distintas oficinas, eliminando unos pasillos originales que daban vista hacia el primer piso. En sus inicios también existía un bello mezannine que servía como punto focal hacia el gran salón, pero este fue totalmente clausurado.

Esas intervenciones de liberación, también contribuirán a disminuir cargas en el edificio, sobre todo en el segundo piso, donde existe una placa de entrepiso que origina sobrepesos y tal vez un deterioro de la estructura original. Igualmente se presentan una serie de muros construidos posteriori para subdividir el espacio original y que afecta tanto la proporción como uso y espacialidad.

Estos elementos agregados y ajenos al bien inmueble, deben ser retirados para la recuperación del valor original del edificio y para permitir el desarrollo del proyecto de intervención que se realizará en su momento en dicha edificación. De esta manera las liberaciones ayudarán a desarrollar con mayor exactitud dicha propuesta.

NOTAS

1. Este texto se ha elaborado con la siguiente bibliografía: ARANGO, Silva. *Historia de la arquitectura en Colombia*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 1980; BAENA Fernando E., y VERGARA, José Ramón. *Barranquilla, su pasado y su presente*. Colombia: Banco Dugand, Tomo I. 1922; CABALLERO LEGUIZAMÓN, Jorge L., *Barranquilla y la modernidad, un ejercicio histórico*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2000; CONSUEGRA, José y SARTA, Benjamín. *Estructura económica de Barranquilla*. Barranquilla: Universidad Simón Bolívar, año; CONSUEGRA BOLIVAR, Ignacio. *Barranquilla, umbral de la arquitectura en Colombia*. Colombia: Editorial Grijalbo Ltda, 2001; ESPRIELLA, Alfredo de la, *Imagen temporal de Barranquilla*. Colombia: Editorial

Mejoras, 1962; GRAU, Eusebio. *Ciudad de Barranquilla en 1896.* Colombia: Imp. de la Luz, 1896; GUTIERREZ DE LA HOZ, Luis, *Homenaje al Libertador y Álbum arquitectónico de Barranquilla*. Barranquilla: Talleres Mogollón, 1930; MONTOYA MÁRQUEZ, Julio César. *Barranquilla y sus 300 años de existencia 1629-1929. Litografía Barranquilla*. Ciudad: editorial, año; NICHOLS, Theodore E. *Tres puertos de Colombia: estudio sobre el desarrollo de Cartagena, Santa Marta y Barranquilla*. Colombia: Biblioteca Banco Popular, 1973 y POSADA CARBO, Eduardo. *Una invitación a la historia de Barranquilla*. Colombia: Fondo editorial Cerel, 1987.

2. BAENA, Fernando E. y VERGARA, José Ramón. *Barranquilla, su pasado y su presente*... Op. cit.

Volver al sumario

El hornabeque de San Diego y la conclusión del plan de defensa de Silvestre Abarca para la ciudad de la Habana[1]

PEDRO CRUZ FREIRE
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla
pedrocruz@us.es

La pérdida de La Habana en 1762 supuso un punto de inflexión en el devenir de la ciudad y de la isla. El asedio británico, que durante 64 días midió las virtudes y defectos del complejo defensivo de la ciudad, provocó su rendición y posterior entrega a manos del poderoso ejército inglés. Testimonios anteriores al asalto, como el emitido por el ingeniero Bruno Caballero en los primeros años del siglo XVIII, manifestaban las debilidades de un organismo defensivo ejecutado a lo largo de las dos centurias anteriores:

> "Delante de la Fuerza Vieja, al otro lado del puerto, hay una montaña que domina la entrada del puerto, el puerto y la ciudad, de tal suerte que desde ella se puede privar la total defensa de la entrada del puerto. Apoderándose el enemigo de esta montaña, se apoderará de la plaza y castillos; […] hace falta aquí un fuerte"[2].

La ausencia de un reducto de defensa en aquel paraje, la denominada altura de la Cabaña, era tan peligroso como el conocimiento que tenían de aquella las potencias enemigas. En este sentido, el almirante y gobernador de Jamaica, Charles Knowles, había sido invitado en 1756 por su homónimo en La Habana, Cajigal de la Vega. Durante su estancia, el dirigente británico reunió suficiente información para advertir posteriormente a sus compatriotas que la zona, llamada

> "de las cabañas […] dominan ciertamente el Morro, la ciudad y naturalmente el puerto todo. Por lo cual es de recomendar que se tome esa posición tan pronto como sea posible, pues no existe otro sitio desde el cual la plaza pueda ser atacada con parecidas ventajas"[3].

El valor de la información suministrada allanó el camino de un ataque estudiado y preparado con suficiente tiempo y dedicación como para no verse abocado al fracaso. A pesar de los intentos pertrechados desde el Morro, la loma de la Cabaña proporcionó a las escuadras británicas los recursos estratégicos necesarios para capitular la fortaleza y, con posterioridad, la ciudad que se extendía bajo su amparo.

Once meses después, el Tratado de París de 1763 estipulaba la devolución de La Habana a la Corona hispana a cambio de los territorios de La Florida. A pesar del alto precio pagado, esta permuta brindó al gobierno español la oportunidad de ejecutar un novedoso y dilatado proyecto de actualización defensiva que colocase a la ciudad caribeña a la vanguardia en planteamientos poliorcéticos. El encargado de llevar a cabo este plan fue el ingeniero navarro Silvestre Abarca, quien desde 1764 diseñó un completo programa que persiguió acondicionar las defensas de la ciudad a los requerimientos y exigencias bélicas propias del siglo XVIII.

Como no podía ser de otra manera, el nuevo reforzó la seguridad del cerro de la Cabaña con la edificación del mayor puesto militar ejecutado en territorio novohispano hasta la época: el fuerte de San Carlos de la Cabaña[4]. A su finalización en 1774, tan solo 11 años después de la presentación del proyecto, la altura de la Cabaña estaba enteramente renovada para defender con garantías la denominada *llave de las Américas*.

Sin embargo, según se desprenda de las notas del propio ingeniero sobre su proyecto, éste recelaba de un declive natural existente a poco más de un kilómetro de la fortaleza, bajo la zona llamada Hornos de Vicuña o altura número 4, tal y como se recoge

en la documentación. Según Abarca, aquel era un paraje aprovechable por las tropas enemigas para disponer un ataque frontal contra el flanco derecho de San Carlos. Por este motivo, Abarca aconsejaba en su informe de 1764 que, en previsión de tiempo de guerra, se construyese un fuerte de campaña, es decir, una obra de carácter provisional, el cual tenía como finalidad entorpecer un asentamiento enemigo cerca de aquel barranco[5]. Durante los 11 años de servicio del ingeniero en La Habana, los escasos rumores de guerra, la falta de dinero y personal cualificado y, sobre todo, la urgencia de concluir las obras proyectadas, relegaron a un segundo plano la construcción del pequeño reducto.

En 1779, rumores de guerra provocados por el III Pacto de Familia (1779-1783), avivaron el miedo a un nuevo ataque a la ciudad. Por ese motivo, el ingeniero Luis Huet, por entonces brigadier[6] y sucesor de Silvestre Abarca en la dirección de las obras de Cuba, recuperó la idea de reforzar la altura con un reducto que cubriese los puntos ciegos que el castillo de los Tres Reyes del Morro y San Carlos no eran capaces de dominar. De este modo, el nuevo fortín, denominado de San Diego, se convertiría en un puesto defensivo más, destinado a salvaguardar la ciudad frente a otras potencias.

Luis Huet nació en Liorna en 1722. A la temprana edad de 13 años inició su carrera militar como cadete, ascendiendo a alférez en 1740. No sería hasta cuatro años más tarde cuando el joven soldado se convirtió en teniente e ingeniero extraordinario. Posteriormente participó en la campaña contra Italia, donde desempeñó sus primeras comisiones al servicio de la Corona. En el Piamonte estuvo encargado de dirigir barricadas y construir puentes provisionales. Intervino en el sitio de Conia, en la retirada de Niza y en la expedición al valle de Onella, donde tuteló las fortificaciones de Gazelli y Chuzanico. Sus trabajos en Italia culminaron en el sitio de Tortona, donde se encargó de colocar la plaza y su castillo en estado de defensa. Tras la finalización de la guerra, continuó su carrera en diferentes ubicaciones del levante español. Dirigió varias obras defensivas en Alicante, Valencia, Cartagena, Murcia y Denia. Asimismo, se tiene constancia de su paso por Andalucía y el norte de África en las obras del muelle de Málaga y en varios puestos de Ceuta, Melilla y el islote de Perejil[7].

Tras sus experiencias en la península, el 29 de julio de 1772 se dio licencia de embarque para que pasase a la ciudad de La Habana,

> "siendo de ánimo del Rey que el coronel el ingeniero don Luis Huet […] vaya de transporte con su familia, en la forma acostumbrada, en la urca Santa Ana, que se apresta para conducir pertrechos de marina a aquel puerto"[8].

Abarca había solicitado desde la isla los servicios de este ingeniero, destinado íntegramente a dirigir los trabajos del castillo del Príncipe, uno de los tres puestos defensivos principales ideados por este ingeniero en su plan. No obstante, el buen hacer de Huet en la ciudad caribeña fue recompensado con una carga de trabajo acorde a la categoría profesional del ingeniero italiano. De este modo, las funciones de Luis Huet se expandieron por la geografía cubana y el sur de los Estados Unidos. Se conoce su presencia, además de en La Habana, en Matanzas, Mariel, Jagua, Santiago de Cuba, Baracoa y Pensacola, legando un enorme corpus gráfico de mapas y planos en cada una de las localizaciones en las que sirvió. Tras ello, fue designado para supervisar las obras de fortificación de toda la isla.

En 1779, mientras continuaba al frente del fuerte del Príncipe, Huet puso de manifiesto la necesidad de construir un nuevo elemento de apoyo para los fuertes del Morro y San Carlos. A pesar de que ambas fortalezas habían disuadido a potencias extranjeras de atacar la ciudad por más de una década, el ingeniero advirtió que algunos puntos de la loma podían ser aprovechados por tropas enemigas para situar su guarnición e instalar baterías que permitiesen un ataque directo. Tales inquietudes propiciaron la recuperación de la idea de Silvestre Abarca, con el fin de fomentar la construcción de un fuerte provisional de campaña, cuyo proceso constructivo vendrá expresado de forma más detallada en las páginas siguientes.

Huet proyectó sobre una pequeña elevación un polígono irregular con dos semibaluartes en los flancos, ambos unidos por un luneto a modo de revellín. Esta estructura atenazada, tan habitual en el imaginario militar de la Edad Moderna, contaba además con un foso perimetral, glacis y estacada. En el interior dispuso una plaza de armas rectangular con las dependencias habituales en este conjunto de edificaciones: cuarteles, cocinas, oficinas, almacenes y habitaciones para alojamiento de la tropa.

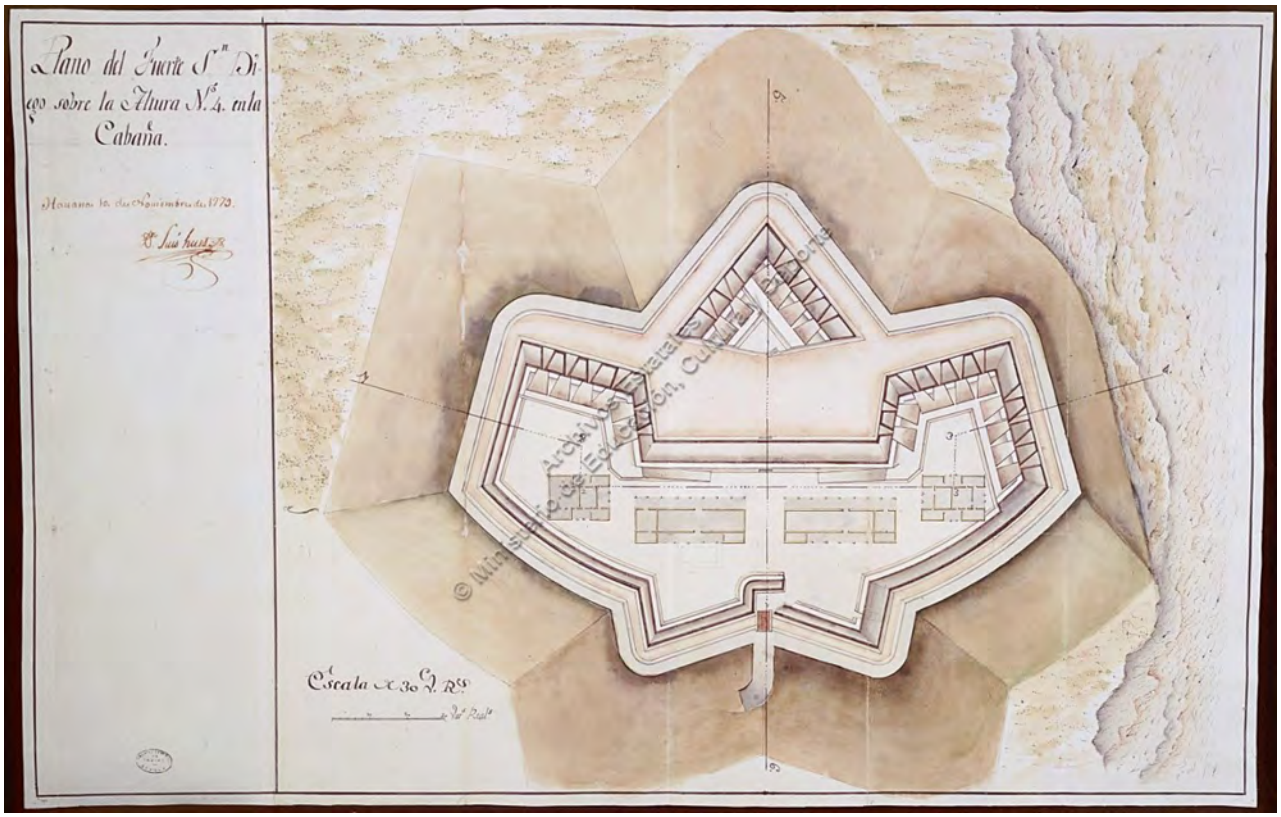
La primera noticia de su fábrica aparece en una relación de obras datada en noviembre de 1779. En

ella especificaba que "*se empesó y continua este fuerte de campaña y se halla en el estado que manifiesta el plano y perfiles que acompañan*"[9]. En la relación, el ingeniero italiano excusaba no utilizar la fajina para la construcción de sus muros porque su consistencia no le permitiría aguantar más de un año. En lugar de ello, Huet optó por fundar su edificación con palos de palmas cañas, cuyo núcleo estoposo le otorgaba la consistencia necesaria para permanecer en funcionamiento entre 15 y 20 años. La finalidad del pequeño reducto era clara. Por una parte, su posición obligaría al enemigo a montar su campamento más alejado de los dos castillos principales de la altura. Por otra parte, sus fuegos podían alcanzar una cañada donde el enemigo podía asentarse sin estar expuesto a los ataques del Morro y la Cabaña. De esta manera, su expugnación retrasaría al enemigo alrededor de 20 días, tiempo suficiente para mermar las fuerzas enemigas, vulnerables a las condiciones climáticas tropicales. El ingeniero era consciente de que ganar tiempo y restar fuerzas podían convertirse en las mejores armas de la defensa española.

No obstante, su construcción no estuvo exenta de críticas y detractores. En carta dirigida al capitán general de Cuba, Diego José Navarro, Huet informaba haber recibido un borrador sin membrete con fecha de 11 de noviembre de 1779, cuyas palabras pertenecían al difunto brigadier don Agustín Crame. Este apunte, que nunca llegó a convertirse en documento oficial, era una carta del ingeniero al capitán general, donde mostraba su descontento sobre la construcción del nuevo fuerte de campaña. Las duras palabras de Crame no pasaron desapercibidas para Huet, quien gracias a este desafortunado encuentro tuvo la oportunidad de desgranar con todo lujo de detalles los motivos que le llevaron a edificar el hornabeque[10].

Aunque la misiva comenzaba puntualizando algunos aspectos defectuosos del fuerte del Príncipe, Crame centró su discurso en resaltar las deficiencias y desventajas de construir el nuevo reducto:

> "Pero más que todo esto, es el nuevo fuerte que se está construyendo en el número 4 de La Cabaña, es un ornabeque grande, con su revellín, que pasará por no solo inútil, sino per-



1. Archivo General de Indias, MP-SANTO_DOMINGO,451. Plano del fuerte de San Diego sobre la altura nº4 de la Cabaña Luis Huet, 1779.

> judicial, y siendo la causa principal para construirlo, la cañada que tiene mucha parte a cubierto de los fuegos de la Cabaña, entre los números 3,4,5,6; ignoro por qué no se ha terraplenado dicha parte de cañada (como se puede hacer con 150000 pesos) para que quedase perfectamente descubierta de la Cabaña; y debe advertirse que dicho fuerte nuevo tampoco descubre la parte principal de esta cañada, en fin esto es gastar sin reflección y dividir la fuerza sin necesidad. Vuestra excelencia puede estar de estas noticias como guste, en inteligencia que no tendría yo reparo en escribirlas de oficio si me compitiesse"[11].

Un análisis pormenorizado del texto demuestra que Agustín Crame difería del proyecto presentado por Huet por un simple motivo: su posición no presentaría ninguna oposición a un establecimiento enemigo en la hondonada, resguardada además del fuerte de San Carlos. En su lugar, Crame consideró de más utilidad terraplenar la superficie y dejar descubierto el paraje, cuyo coste sería bastante inferior al invertido para el hornabeque. Junto con ello, un nuevo fuerte obligaría a dividir las fuerzas defensivas entre las tres fortalezas, lo que en su opinión debilitaría la defensa sin necesidad ni provecho ninguno.

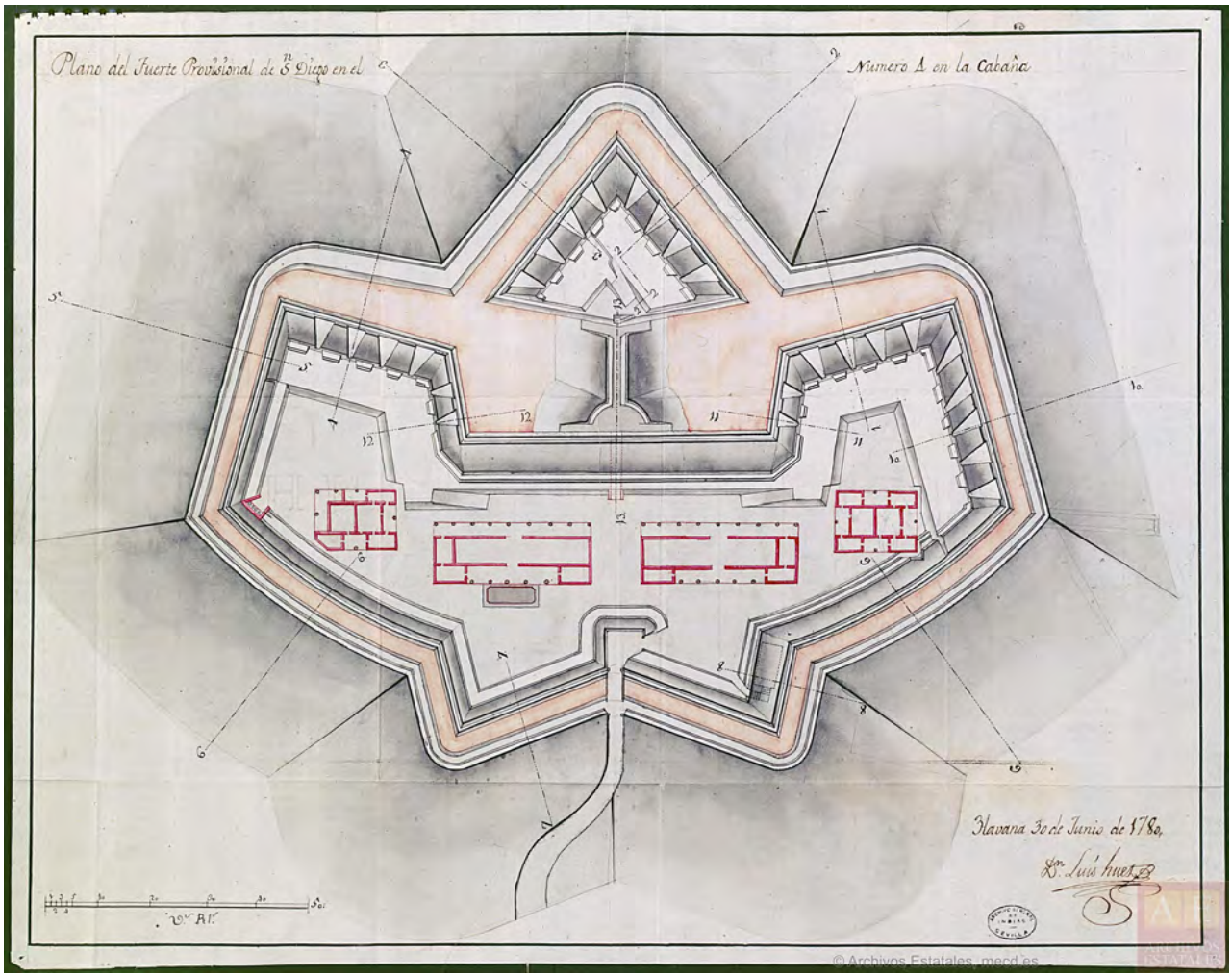
Luis Huet no demoró su respuesta, pues en su opinión el documento hería de manera significativa el orgullo y la dedicación depositados en la correcta defensa de la ciudad[12]. Aunque el ingeniero afirmó que el documento nunca habría pasado a instancias oficiales[13], se aseguró de mantener su honor y las ideas que le llevaron a ejecutar la fortaleza. El italiano respaldó su decisión en que la obra ya había sido aprobada con anterioridad en el primitivo plan de defensa de Silvestre Abarca, posteriormente ratificada en su nuevo plan general de 1771. Argumentaba además que su posición era idónea para hacer una defensa tanto de frente, de flanco y de revés, obligando al enemigo a realizar un ataque parcial y no general, por tener que empezar necesariamente por uno de los fuertes. Según sus estimaciones, no era factible atacar en primera instancia al castillo del Morro, dado que el invasor sufriría los fuegos de frente de San Carlos y de San Diego por la espalda. Lo mismo ocurriría si su principal objetivo fuese la obra coronada de la Cabaña. Ante este nuevo panorama defensivo, la lógica dictaba que el enemigo debería obligatoriamente iniciar su embate contra el nuevo hornabeque, perdiendo en ello entre 15 y 20 días. Huet aseguraba que, bajo todo tipo de riesgos, el enemigo solo podría batir la cara derecha del luneto y la cara del semibaluarte de la izquierda. Esta ala carecía de la robustez y el tamaño que si tenía el derecho, pero una ofensiva contra este flanco obligaba a las partidas enemigas a situarse entre el hornabeque y San Carlos. Ninguna tropa, creía el ingeniero, se atrevería a colocar su artillería entre ambas fortalezas. Asimismo, el ala derecha tampoco podía ser atacada por tener en su frente una cañada profunda y una pendiente muy elevada que impedían un asiento cercano para los destacamentos extranjeros. Por lo tanto, la única opción viable para el enemigo sería lanzar ataque de manera frontal al fuerte, lo que le colocaría en el blanco de los fuegos del Morro y la Cabaña.

Tras estas alegaciones, el ingeniero italiano ironizaba con estas preguntas:

> "¿Precisar a este —el enemigo— de plantar su campo, mucho más lexos y fuera de los fuegos de él, es circunstancia agravante y de consequencia en América? ¿Lo es también el dilatarle por mucho tiempo sus paralelas y aproches? ¿Lo es asimismo, imposibilitarle desde luego la posesión de la cañada que don Agustín Crame pretendía terraplenar con 15.000 pesos? ¿Dexa de ser importantísimo de embarazar al enemigo que al otro día de su desembarco y posesionado de la altura número 4 ponga dos baterías más en el número 3 y otra en su mogote baxo, que nos priven desde luego del uso de nuestra bahía y precisen a nuestra esquadra de abrigarse en la gola de la Cabaña?"[14].

Tras estas afiladas reflexiones, Huet argumentó el gasto de los 600.000 pesos previstos para la ejecución del fuerte. Según su opinión, el caudal invertido hacía perder al enemigo "*entre dos mil y tres mil vidas y algunos pesos más*"[15]. Por este motivo, remarcaba el ingeniero que lo realmente significativo no era el capital empleado para su construcción, si no el hecho de si éste era útil o si por el contrario se había desperdiciado el dinero.

A pesar de la controversia que suscitaron las palabras de Crame, las obras de San Diego continuaron a buen ritmo. En 1780, con la colaboración de los ingenieros Joaquín de Peramas y Antonio Panón[16], se ultimaron el luneto y todo el frente principal que encaraba la problemática cañada, en disposición de recibir la artillería. Asimismo, se finalizaron tanto el camino cubierto como las habitaciones para oficiales en el interior de la plaza de armas. Aun así, no estaba concluida la poterna para comunicación entre el luneto y su camino cubierto y el aljibe[17]. Los avances hasta la fecha se mostraron en tres planos fechados a 30 de junio, una planta y dos perfiles, que demostraban la idoneidad del enclave con respecto a los abrigos naturales inmediatos al fuerte. En la representación se evidencia el terreno donde el enemigo podía asentar sus guarniciones, a tan solo ochocientas varas (aproximadamente cuatro kilómetros) del vecino fuerte de San Carlos, sin riesgo de ser



2. Archivo General de Indias, MP-SANTO_DOMINGO,464. Plano del fuerte Provisional de San Diego en el número 4 en la Cabaña. Luis Huet, 1780.

alcanzados por sus fuegos. Sin embargo, la posición del reducto de campaña dominaba todas las alturas intermedias entre el ala izquierda del hornabeque y el castillo de San Carlos, además de hacer visible la cañada bajo el costado derecho, por lo que un asentamiento en el lugar le colocaría directamente bajo el fuego del hornabeque.

No fue hasta el año siguiente cuando se abordó uno de los elementos más significativos del fuerte: el camino cubierto entre éste y San Carlos. Un pasaje de auxilio que partía desde la plaza de armas de San Diego bordeando la cañada del ala derecha y el desfiladero entre La Cabaña y la bahía, siempre protegido por los fuegos colocados al otro lado de la ensenada, hasta llegar a las proximidades del medio baluarte también llamado de San Carlos, situado en el flanco derecho de la cercana fortaleza. Una representación anónima de 1782 mostraba el curso de este camino, cuyo recorrido sinuoso manifestaba las dificultades que presentaría el terreno para su fábrica[18]. Además, llama poderosamente la atención el pequeño reducto defensivo instalado al sur del hornabeque. En la relación de obras de los primeros seis meses correspondientes a 1782, Huet declaró que para complementar la eficacia del fuerte de San Diego, se había empezado a construir un reducto de fajinas, también provisional, a 270 varas de él (poco menos de kilómetro y medio), el cual serviría de comunicación entre ambos fuertes, además de contar con alojamiento para tropa y oficiales y almacenes para pertrechos de guerra. Se trataba del reducto provisional número 3 o "el bonete", cuya finalidad era prevenir al fuerte de San Diego de un ataque por la retaguardia. Se constituía como un polígono irregular de cinco caras, en cuyo frente se formaba un ángulo saliente dotado de parapetos y troneras. Con

su construcción se completaba un triángulo defensivo junto con San Carlos y el Morro que buscaba frenar las ofensivas enemigas[19].

Durante el primer semestre de aquel año, las obras de San Diego completaban su puesta a punto. Se continuó el relleno y adecuación del glacis en las proximidades del reducto, se cubrieron todos los parapetos y troneras y se adecuaron nuevamente los revestimientos interiores y exteriores de los muros, dado que las palmas de caña con las que estaban forradas habían sufrido las inclemencias del tiempo. El revellín y los semibaluartes ya tenían su artillería lista para iniciar ofensivas y el camino cubierto ya estaba perfeccionado con sus banquetas[20].

La celeridad con que se acometieron las tareas en el fuerte se comprende gracias a una misiva del capitán general de La Habana Juan Manuel de Cajigal a José de Gálvez en julio de 1782. En ella, el capitán apuntaba los avances que se habían producido en los diferentes fuertes de la ciudad, dado el temor que suscitaba un posible ataque a la plaza. Cajigal había sido advertido por un agente español en Filadelfia, don Francisco Rendón[21], para hacer caso omiso de las proposiciones de paz y alianza del general Carleton, jefe de las fuerzas británicas en Norteamérica, quien viajaba desde Londres a Nueva York con una notable expedición para tratar con las colonias unidas una convención favorable para sus intereses[22]. La negativa a esta propuesta podría haber incitado un ataque al puerto habanero, por lo que fue necesario disponer todas las fuerzas defensivas para defender la bahía y la ciudad. Para este fin, a finales de año el fuerte de San Diego y el bonete estaban concluidos.

El carácter provisional de ambas estructuras exigía cada año realizar los reparos oportunos que lo mantuviesen en estado de defensa. En 1783, Huet y Luis de Unzaga y Amézaga, capitán provisional de la ciudad, solicitaban a la Corona el envío de mil quinientos forzados para ser empleados en los trabajos de mantenimiento de los fuertes. La salvaguardia de la ciudad, "*puerta y casa de estas Américas*", debía ser objetivo de primer orden para los intereses de la corona española. El ingeniero reafirmaba la necesidad de esta mano de obra porque

> "no es de menos gravedad y de resultas mui perjudiciales al Rey, el tener a no tener en estado perfecto de defensa una plaza y un fuerte y un puesto que liberta de imbasion una provincia; no adelanto más, pues a la penetración de vuestra señoría no se le obscurecerán otras muchas desgraciadas consecuencias"[23].

Una vez diluidas las sospechas de ataque, Huet recomendó en 1785 convertir el hornabeque en una fortaleza permanente, dada la eficacia con la que había evitado cualquier conato de invasión enemiga. Aunque en un primer momento su solicitud fue denegada, a finales de la centuria se evaluaron los aspectos técnicos de la fortaleza, revalidando nuevamente la utilidad defensiva de este elemento. Entre 1796 y 1799 se llevaron a cabo las obras de rehabilitación y adecuación, bajo proyecto del ingeniero Cayetano Paveto[24].

La finalización del hornabeque de San Diego fue la culminación de uno de los proyectos más ambiciosos y eficaces de la historia de la ingeniería militar española en suelo americano. Todo el complejo defensivo creado a lo largo de la altura de la Cabaña limitó de tal manera las ofensivas extranjeras que la ciudad no volvió a ser sitiada bajo la dominación española en la isla. Desafortunadamente, la importancia de su fábrica no se corresponde con su estado actual. Mientras el Morro y San Carlos colman todo el protagonismo de la loma, por razones obvias, el fuerte de la altura número cuatro permanece escondido entre la vegetación y construcciones posteriores, elementos que desvirtúan uno de los conjuntos arquitectónicos militares más notables de América. Aunque aun puede intuirse entre la frondosa vegetación del barrio de Casablanca su fisonomía original, una recuperación y puesta en valor del edificio ayudaría a comprender y valorar en mayor medida su papel fundamental dentro de la historia de la defensa de la isla de Cuba.

NOTAS

1. El presente trabajo se enmarca dentro del grupo de investigación HAR 2015-63805-P "Ingenieros Militares en el Caribe y el Golfo de México Durante el Siglo XVIII. Diálogo Cultural, Circulación Transnacional y Conflictos Globales".

2. CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Fortificaciones españolas en América y Filipinas.* Madrid: Mapfre, 1996, pág. 195.

3. RAMOS ZÚÑIGA, Antonio. *La ciudad de los castillos: Fortificaciones y arte defensivo en La Habana de los siglos XVI al XIX*. Asociación Cubana de Amigos de los Castillos: Editorial Trafford, 2006, pág. 138.

4. "Después de varios reconocimientos, proyectos e ideas que se tuvieron para determinar la fortificación de la Cavaña, no solo en quanto a la fortificación más conveniente, se fijó esta a una obra coronada*". Proyecto General para poner en estado de defensa aquella plaza y relaciones de los trabajos ejecutados en ella*. Silvestre Abarca, julio de 1764. Archivo General de Indias (De aquí en adelante, AGI). Santo Domingo, 2118, S/F.

5. *Ibídem*.

6. En 1779, Huet solicitó a Silvestre Abarca el ascenso a brigadier. El gobernador de La Habana había recomendado su ascenso porque "*además de 43 años de buenos servicios,* […] *es un oficial digno de elogio y recompensa por su desinterés, incesante aplicación y sobresaliente inteligencia y práctica, así en su profesión como en los demás ramos del arte militar*". Abarca accedió a concederle la promoción, a pesar de que "*en el cuerpo de ingenieros hay seis coroneles más antiguos que él y de igual mérito y circunstancias*", pero "*Vuestra Majestad es árbitro y puede premiar de modo que le parezca el particular mérito deste oficial*". AGI). Santo Domingo, 2133. S/F.

7. *Libretas de servicios correspondientes a los individuos del cuerpo de ingenieros destinados en la isla de Cuba, por fin de Diziembre de 1779*. AGI. Santo Domingo, 2134. S/F.

8. AGI. Contratación 5517, N.1 R.39. S/F.

9. *Relación de las obras executadas en el Castillo de San Carlos, fuerte provisional de San Diego en la Cabaña, fuerte del Príncipe en la loma de Aróstegui y plaza, como también de sus gastos.* AGI, Santo Domingo, 2134. S/F.

10. Parte de esta misiva aparece citada en la obra citada de Ramos Zúñiga (Véase nota nº3). No obstante, se ha creído conveniente y necesario incluir fragmentos inéditos que favorezcan la mejor comprensión de la misma.

11. AGI. Cuba, 1248, fols. 614v-615v.

12. Decía Luis Huet al capitán general Diego José Navarro" *El citado papel ha producido todo el efecto que esperaba Don Agustín Crame* […] *no pareciéndome regular se sepulte sin satisfacción este satírico papel"*. Carta fechada a 10 de mayo de 1780. AGI. Cuba, 1248, fols. 616-616v.

13. "No huviera dexado de indicar el honor de vuestra excelencia y el mío por escrito, aun en vida del difunto brigadier, quien aunque dice no huviera tenido reparo en escribirlas de oficio, no se huviera atrevido a ello, porque me conocía y le constaba por escrito (como vuestra excelencia no lo ignora) que supe satisfacer sus defectuosos reparos y convencerle plenamente, no con sofismos y si con sólidas rasones demostrativas, pues la ciencia matemática no admite opiniones…". AGI. Cuba, 1248, fol. 616.

14. AGI. Cuba, 1248, fol. 624v.

15. Decía el ingeniero al respecto "*Bien aya mis bienes que me sacan de mis males y no hay mejor real que el que después de gastado, produce dos*". *Ibídem*.

16. En la *Relación de la existencia de los ingenieros destinados en la Isla de Cuba con expression de sus grados y en lo que cada uno se halla empleado en el día de la fecha*, aparecen ambos ingenieros como encargados de de la construcción del fuerte provisional de San Diego y de la reedificación del aljibe de socorro del castillo de San Carlos. AGI, Santo Domingo, 2136. S/F.

17. *Relaciones de las obras executadas en los seis primeros meses de este año en las fortificaciones de aquella plaza*, fechada a 30 de junio de 1780. AGI, Santo Domingo, 2135. S/F.

18. AGI. MP-SANTO_DOMINGO, 477.

19. RAMOS ZUÑIGA, Antonio. *La ciudad de*… Op. cit., pág. 213.

20. *Relación de las obras executadas en los Castillos de San Carlos, Fuerte provisional de San Diego en el número 4 en la Cabaña y fuerte del Príncipe en la loma de Aróstegui, como también de sus gastos desde primero de henero hasta fin de junio del presente año de 1782*. AGI, Santo Domingo, 2136. S/F.

21. MORALES PADRÓN, Francisco. *Diario de don Francisco de Saavedra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pág. 130.

22. "*Me explica el constante ánimo en que está el congreso para no adherir ni prestar atención a ningunas proposiciones que le haga de paz y alianza el general Carleton, que había llegado de Londres a Nueva York con el mando de las tropas inglesas de toda aquella parte de América y autorizado para tratar con las colonias unidas una convención favorable con su matriz*". AGI, Santo Domingo, 2136. S/F.

23. *Ibídem*.

24. RAMOS ZUÑIGA, Antonio. *La ciudad de*… Op. cit., pág. 211.

Volver al sumario

Doenças dos escravos negros no império colonial português a partir da obra Erário Mineral: 1735 [1]

ALISSON EUGÊNIO
Departamento de Ciências Humanas. Universidade Federal de Alfenas, Brasil
alissoneuegnio@yahoo.com.br

Neste texto será apresentado um estudo sobre as condições de saúde da população negra escravizada no Império colonial português, em particular na Capitania de Minas Gerais situada no Brasil, a partir do manual médico, escrito por Luís Gomes Ferreira (1735), intitulado *Erário Mineral*.

O que se objetiva é, a partir da experiência colonial brasileira, mostrar as conexões entre os problemas do meio social que motivaram a escrita e a publicação de manuais médicos, como o acima citado, a cultura que dá sentido às percepções do seu autor sobre as condições de saúde no cativeiro e a base intelectual em que apoiou seus argumentos sobre como e porque preservar a saúde da população escrava.

Para isso, os conceitos analíticos formulados pelo sociólogo Pierre Bourdieu serão muito úteis. Segundo ele, entre a ação e o meio social em que ela ocorre, existe um universo intermediário, denominado campo, "*no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura e a ciência*", entre outras formas de produção[2]. Neste estudo, o campo é a medicina, a ação é o ato de escrever um texto e de escolher o seu objeto, e o meio social é a sociedade escravista mineira colonial.

Isso quer dizer que todo agente tem como suporte de sua ação um campo, que, além de ser um *locus* de mediação entre seu ato de agir e o meio social no qual busca intervir, é também um microcosmo social que exerce influência decisiva na forma dos indivíduos nele inseridos verem o mundo, compreendê-lo e de fundamentar suas ações nas suas relações com outras pessoas. Para melhor explicar isso, Bourdieu elaborou o conceito de habitus, isto é, "*sistema das disposições socialmente constituídas que*", na condição de um modo de operação dos campos, "*constituem o principio gerador e unificador do conjunto de práticas e das ideologias de um grupo de agentes*"[3]. Em outras palavras, o habitus é uma matriz que dinamiza as percepções e ações, uma vez que ele é resultante, em cada indivíduo, do processo de interiorização das regras, normas, valores e crenças de uma dada sociedade, proporcionando ao campo a sua essência como espaço social ordenador e regulador das ações. Essa ordenação e regulação são feitas a partir do habitus, que caracteriza a ação dos seus agentes, conferindo a eles suas especificidades próprias (comportamentais e discursivas) do seu campo de atuação.

Assim, o agente em análise é o cirurgião Luís Gomes Ferreira e o seu texto, no qual expôs suas ideias, será interpretado como um meio de intervenção no seu meio social derivado do habitus do seu campo de conhecimento, bem como da estrutura cultural da sociedade em que escreveu, a partir do qual legitimou seus argumentos para intervir nas relações entre senhores e escravos, e com isso contribuir para melhorar o tratamento destes últimos e, assim, reduzir os altos índices de mortalidade no cativeiro.

E é esse o problema histórico ao qual podemos conectar o seu manual médico. Em suas páginas há muitos testemunhos das condições de vida da população negra escravizada, particularmente a mineira, por meio dos quais podemos ter uma noção das

mazelas socais que assolavam os cativeiros da Capitania.

Em um deles, por exemplo, podemos ler o seguinte a respeito dos escravos: "*São infinitos os que morrem sem que seus senhores saibam a causa*"[4].

Em Minas Gerais, palco da tragédia demográfica testemunhada por pelo autor do manual médico em estudo, a taxa de mortalidade escrava atingiu 50 a 66 mortes de cativos por mil habitantes em Vila Rica no ano de 1734, conforme dados de Francisco Vidal Luna e Iraci del Nero da Costa. No final do século XVIII esses pesquisadores mostram que, na mesma vila, o obituário dos negros foi 20% maior em relação aos "demais grupos de cor" e 76% maior em relação ao grupo social classificado como livres[5].

Uma das razões disso está ligada a dois fatores. O primeiro deles é a mentalidade predominante na época. Por exemplo: o delegado da Coroa, Martinho Mendonça, em balanço feito da situação de Minas em 1734, estimou que "*os senhores não esperavam conseguir em média mais que 12 anos de trabalho dos escravos comprados ainda jovem*"[6]. O segundo é a quantidade enorme e quase ininterrupta de africanos trazidos pelos navios negreiros para as Américas e, principalmente, para o Brasil com preços baixos [7].

Assim, dificilmente os senhores, sobretudo os de médio e grande porte, seriam motivados a ter maior cautela com a saúde de seus escravos. A esse respeito, um viajante, Brackenridge, que percorreu o Brasil nos idos de 1817 e 1818, observou que o aumento natural dos negros era "*desencorajado pela avaliação de que é mais barato importar escravos adultos do que criar os jovens*"[8]. Isso não quer dizer que seus proprietários fossem totalmente negligentes com a sua saúde. Afinal, mesmo sendo baratos, os africanos, no conjunto, representavam um patrimônio valioso, pelo investimento que somavam, e como mão de obra capaz de gerar riqueza. No entanto, devido a essa mentalidade, eles eram utilizados no limite das suas forças para produzir os resultados econômicos almejados e com o menor custo possível, isto é: moradia, alimentação e vestuário aquém das necessidades humanas para a manutenção da saúde. Afora as longas jornadas de trabalho e os enormes perigos inerentes às atividades exercidas na mineração. Testemunho dessa lógica que fundamentava predominantemente a administração do trabalho escravo, lógica essa que atenuava o custo colonial (quer dizer, o conjunto dos gastos de capital diretos e indiretos com as atividades econômicas das colônias), foi dado por um proprietário rural fluminense ao ser entrevistado por um médico às vésperas do fim de fato da importação de africanos. Após ser indagado "por qual motivo a estatística mortuária abundava entre seus escravos," respondeu que

> quando comprava um escravo, era só com o intuito de desfrutá-lo durante um ano, tempo além do qual poucos poderiam sobreviver; mas que não obstante, fazia-os trabalhar por tal modo, que chegava não só a recuperar o capital neles empregado, porém ainda a tirar lucro considerável [9].

No século XVIII, com a formação do complexo minerador no centro-oeste brasileiro, houve grande impulso às importações de africanos, especialmente em Minas Gerais por ter ela sido a maior importadora de escravos da época. Estima-se que dos aproximadamente um milhão e setecentos mil negros arrastados pelo tráfico transatlântico em direção ao Brasil, dois terços foram deslocados para lá[10] Dessa maneira, com tamanha abundância de mão de obra que poderia se fácil, barata e rapidamente ofertada pelo comércio negreiro, a exploração do trabalho escravo tendeu a ser predatória, o que gerou um efeito devastador na demografia escrava.

Erário mineral (1735) é um indicador dessa catástrofe demográfica, cuja lógica foi acima exposta. Mais do que isso, ele é uma resposta a ela; é um meio, um instrumento, para tentar conter os altos índices de mortalidade no cativeiro.

Quando ele foi publicado, Minas Gerais estava no auge. Sua economia mineradora atingira o zênite com recordes de produção de ouro, afora a recente descoberta das promissoras jazidas de diamantes no centro-norte da região, que gerou tamanha euforia ao ponto de as suas elites organizarem uma das festas mais extraordinárias da época; o Triunfo Eucarístico transladado do Rosário ao Pilar, na ocasião da inauguração de uma nova e imponente igreja nos idos de 1733[11].

Havia decorrido dois anos que seu autor, depois de aproximadamente vinte e dois anos de experiência na Capitania, tinha retornado a Portugal, onde o escreveu porque "*em tantas e tão remotas partes que hoje estão povoadas nestas Minas, aonde não chegam médicos, nem ainda cirurgiões que professem cirurgia*", razão pela qual a população local padece "*grandes necessidades*"[12].

A arte de curar praticada por Luís Gomes Ferreira era, em grande parte, tributária da medicina, predominante na época, orientada pelos postulados de Hipócrates e Galeno, considerados a base do saber

médico ocidental. A estes dois médicos da Antiguidade é atribuído o primeiro esforço de sistematização deste saber. O primeiro elaborou uma organização metódica desse campo de conhecimento que, após a sua releitura pelo segundo, foi disseminada pela Europa e, posteriormente, para suas colônias, onde predominou até pelos menos o final do século XVIIII. De maneira simplificada, tal saber pode ser resumido no seguinte: o corpo humano é uma versão microscópica do universo e a ele integrado. Composto por quatro elementos fundamentais (terra, fogo, ar e água) que produzem quatro qualidades essenciais (quente, frio, seco e úmido). Estas por sua vez refletem-se em quatro humores do organismo humano (fleuma, sangue, bílis negra e bílis amarela ou vermelha). As doenças originam-se do desequilíbrio (excesso e carência) de um desses humores que pode ser provocado por fatores morais e, sobretudo, naturais. Entre estes últimos destacam-se a higiene, o clima e a alimentação como os maiores agentes desequilibrantes dos humores[13].

Além disso, seu manual médico expressa claramente outra grande característica da arte de curar que começava então a se esboçar: o primado do empirismo, afinal, conforme suas próprias palavras, "*a experiência deve prevalecer a toda a razão*". Por esse motivo, uma especialista em sua obra afirmou que, assim, "mostrando desapego à tradição e valorizando os conhecimentos oriundos da experiência e observação," ele "*se colocava na vanguarda do pensamento científico da época*"[14].

Apesar disso, a religião constituía um dos mais importantes fundamentos das suas práticas de cura, motivo pelo qual ele dedica o seu manual à Nossa Senhora da Conceição e, ao longo dele, Deus, seu Filho e o Céu são citados como lastro da cura em pelo menos cinqüenta e cinco vezes. Assim, ao descrever os modos de tratar uma doença, ele atribui ao Criador os êxitos de seu trabalho, como nesta passagem na qual diz, a respeito das obstruções do baço, "*quem as curar pelo modo que tenho exposto, não poderá deixar de alcançar bons sucessos, mediante a graça divina*", nesta outra, a respeito da gota-serena ocular, na qual afirma a cura desta enfermidade, suposto os autores a façam dificultosa, eu, pela mercê de Deus, tenho curado a muitos doentes dela com facilidade, ou nesta, quando descreve uma receita por ela inventada contra o escorbuto, na qual declara: "*Estou certo que Nosso Senhor foi servido dar-me luz para fazer a dita composição e ser remédio de suas criaturas*". Dessa maneira, ele combinou a empiria, nova base do conhecimento científico que vinha sendo consolidada desde a revolução científica do século XVII, com a fé como fundamento da sua arte de curar, come ele mesmo expressa claramente:

> "É admirável a experiência e melhor mestra que todas as artes, pois assim como tem mostrado nos climas e nas regiões tão diversas e perigosas enfermidades, assim, e do mesmo modo, tem mostrado os seus remédios, tudo pela providência do Altíssimo"[15].

Essa característica do saber médico da época já foi bastante estudada[16]. No entanto, ainda há muito para dizer a respeito dela. Em primeiro lugar, trata-se de uma contradição epistemológica decorrente das vicissitudes históricas da ciência da primeira metade do século XVIII, particularmente do contexto português. No tempo que *Erário mineral* foi publicado, vivia-se na história da medicina uma transição, que se enquadra no que Thomas Khun chamou de revolução científica, isto é, "*episódios de desenvolvimento não cumulativo, nos quais um paradigma mais antigo é total ou parcialmente substituído por um novo incompatível com o anterior*"[17]. Todavia, em um período de transição, é normal que o paradigma revolucionário conviva com o tradicional, como é o caso do manual médico em análise. Em segundo lugar, a sua publicação ocorreu quando o Barroco dominava a atmosfera cultural tanto de Portugal quanto, principalmente, de Minas Gerais, onde viveu o seu autor por mais de vinte anos (1711-1733).

Como se sabe, uma das marcas da cultura barroca é a tensão derivada de uma visão de mundo que procura conciliar tendências contraditórias, uma vez que o homem barroco vive um conflito interno, ao tentar encontrar um ponto de equilíbrio entre forças opostas, típico de uma sociedade, como a mineira do século XVIII, "*que se esbate contraditória entre o primado humano dos sentidos e o apelo sobrenatural da fé*"[18].

Sendo assim, Luís Gomes Ferreira não poderia deixar de ser um homem barroco, tal como, consequentemente, o seu *Erário mineral* que pode ser considerado uma das melhores expressões literárias do tempo e lugar onde o Barroco floresceu com extraordinária intensidade e características inauditas.

Essa contradição barroca também aparece no seu tratado, agora de maneira mais sutil, na forma como ele via as relações entre senhores e escravos. Para isso é necessário compreender que a formação de uma sociedade cristã e escravista é uma, senão

a maior, das contradições da experiência histórica ocidental no Novo Mundo que, na época do Barroco, quando a escravidão foi incrementada na Colônia, exigiu enorme esforço das suas elites intelectuais para atenuá-la ideologicamente, como fez o padre Vieira em seus *Sermões*. Neles admitiu, não sem constrangimento teológico, o cativeiro como um preço a pagar pelos africanos pela liberdade da alma resgatada pela evangelização e a sua conseqüente oportunidade de salvação eterna. Conforme suas palavras, proferidas na festa de Nossa Senhora do Rosário organizada por irmandade dos negros, "*bem aventurados aqueles escravos a quem o Senhor no fim da vida achar que foram vigilantes em fazer a sua obrigação", qual seja, a de "neste mundo servirem aos seus senhores como a Deus*"[19].

Embora a antítese entre escravidão e cristianismo não tenha sido criada durante a colonização da América, pois desde a Antiguidade os pares que a constituem foram amalgamados gerando algumas justificativas e visões da escravidão que ressoam na passagem acima apresentada da sermonística de Vieira, bem como em outros escritos jesuíticos, quais sejam, a de ser resultado de um pecado, ou imperfeição moral, ou natural, a de ser um modelo de submissão para a necessária ordem social e a de ser um ponto de partida para uma virada existencial, tal como a dos hebreus que se libertaram dela e conquistaram a terra prometida [20].

Embora todas essas concepções estejam reunidas na fundamentação da forma como a escravidão foi interpretada predominantemente pelos letrados coloniais, em particular os jesuítas, foi a segunda (modelo de submissão para a necessária ordem social) o motivo maior das suas reflexões. Isso porque, o período no qual os jesuítas escreveram sobre esse assunto, o quilombo de Palmares foi formado (ao longo da segunda metade do século XVII), exigindo uma longa guerra encerrada com a sua destruição em 1695, o que acabou contribuindo decisivamente para a relação social de produção escravista começar ser objeto dos letrados atentos às suas complexas contradições sociais. Daí em diante, os mais atentos a esse problema dedicaram textos sobre como governar os escravos, de modo a evitar maiores tensões no cativeiro. No caso dos jesuítas, os primeiros a lidar com esse tema em seus escritos, eles produziram um conjunto de prédicas morais, para intervir na relação entre senhores e escravos, que constituíram um projeto cristão de administração do cativeiro [21].

Um dos elementos fundamentais das propostas de tal projeto, para o exercício do bom governo sobre a população negra escravizada, foi o cuidado com a saúde deles. E isso por duas razões. A primeira porque se tratava de uma obrigação paternalista senhorial de amparar a sua escravaria como contrapartida dos serviços compulsórios por eles prestados. O desamparo poderia aguçar nela o sentimento de revolta que a todos preocupava e, além do mais, afrontava a moralidade religiosa respaldada na caridade e no amor ao próximo, que definem essencialmente a cultura cristã na sua versão católica. A segunda porque se tratava de uma atitude de defesa do próprio patrimônio; afinal os escravos eram antes de tudo vistos como mercadoria e, como tal, se morressem tão precocemente e em tão grandes quantidades poderia gerar prejuízos para os cabedais dos seus proprietários, da Colônia e da Coroa, pois eles compunham a força de trabalho geradora da maior parte riqueza colonial.

Assim, textos como *Economia cristã dos senhores no governo dos escravos*, escrito por Jorge Benci, obra publicada em 1705, defendiam que os senhores tinham a obrigação social e o compromisso moral, religioso, como um pai aos moldes da cultura patriarcal, de cuidar dos seus negros, em troca da sua obediência e fidelidade.

Em diversas passagens do *Erário mineral* seu autor revela-se tributário dessa visão jesuítica de como deveria ser a relação entre senhores e escravos, como na seguinte:

> "Outrossim, advirto que os senhores vão ver os seus escravos quando estiverem doentes e lhes façam boa assistência, porque nisto lhe darão muita confiança e consolação, metendo-lhes ânimo e esforço para resistirem melhor à doença; e se assim o não fizerem, como há muitos que tal não fazem, enchem-se os tais de confusão, vendo que não têm outro pai, e se deixam ir passando sem comer, ainda que lho mandem, até que ultimamente morrem, o que digo pelo ter visto assim suceder; e assim, por conveniência, como por obrigação, devem tratá-los bem em saúde e melhor nas doenças, não lhes faltando com o necessário, que desta sorte farão o que devem, serão bem servidos, terão menos doenças, mais conveniência, experimentarão menos perdas e terão menos contas que dar no dia delas"[22].

Em outro trecho de seu manual médico, ele reafirma a obrigação paternalista dos senhores de cuidarem melhor dos seus escravos, principalmente quando estes estiveram doentes e necessitados de amparo. Mas, desta vez, faz isso não mais como advertência, e sim como denúncia, conforme segue:

> "Nos pretos quando se açoitam as nádegas ficando as carnes escarnadas e se desprezam não olhando mais para as tais feridas, antes alguns senhores os metem em ferros e os fazem trabalhar, não podendo dar um passo, que destes se têm perdido muitos, uns por causa dos bichos lhe comerem a carne e corromperem-se os ossos de que dão acidentes mortais, outros por causa de se gangrenarem, apodrecerem e perderem aquelas partes, como de ambos os modos tenho visto muitos, uns que remediei, outros que não pude remediar, porque lhes dão herpes e morrem miseravelmente, que é lástima grande e pouco temor de Deus deixar morrer ao desamparo os pais, que devem ter estes em lugar de filhos"[23].

Em outras passagens de sua obra a denúncia é ainda mais grave. Por exemplo, ao discorrer sobre as boubas (dermatoses decorrentes de DST), muito comuns no cativeiro, ele critica o mal procedimento de "*alguns senhores que os fazem trabalhar com excesso para com o trabalho lhas curar (como alguns dizem)*", o que, em sua opinião "*sempre é tirania*", e, mesmo que não fosse, essa atitude "*lhes vem, pela maior parte, a custar caro*"[24].

Assim, para evitar os prejuízos materiais da negligência senhorial em relação à saúde da sua escravaria, bem como os prejuízos morais que isso implicava para a sensibilidade cristã, ele, agora em tom de ameaça com julgamento divino, propõe que se dê a ela, sobretudo quando estiver doente, "*boa cobertura, casa bem recolhida e o comer de boa sustância*,", pois "*nisso pecam muito os senhores de escravos que hão de dar conta a Deus*"[25].

Com esses argumentos, em meio ao seu empenho para ensinar como reconhecer e tratar as moléstias da população escrava, Luís Gomes Ferreira critica os senhores de, muitas vezes, descumprir o seu dever cristão de cuidar bem dos seus escravos, sobretudo os doentes, o que feria os princípios da moralidade religiosa muito cara a uma sociedade organizada a partir de fundamentos essenciais da religião católica, como a caridade. Crítica essa sustentada no ideário escravista cristão formulado principalmente pelos jesuítas, que defendiam uma administração do trabalho cativo aos moldes da cultura patriarcal, como meio estratégico de se evitar perigosas tensões sociais.

Em outras palavras, ele vê a negligência dos proprietários em relação à saúde dos seus escravos como um pecado e, assim, fornece uma chave de acesso à sua maneira de compreender uma das faces da dominação senhorial exercida sobre os negros escravizados, ao valer-se da sensibilidade de uma sociedade eminentemente barroca, para chamar a atenção daqueles que desamparavam sua escravaria quando esta estava gravemente afetada por moléstias.

Por tudo isso *Erário mineral* é uma janela panorâmica que permite observar, por meio dos seus relatos sobre os problemas de saúde da população escrava, o modo, segundo o seu autor, de os senhores da sociedade colonial mineira da primeira metade do século XVIII tratarem os seus escravos e como o tratamento deveria ser, conforme a literatura jesuítica especializada nesse assunto e a cultura barroca que ele vivenciou.

Assim, ele pode ser considerado um dos primeiros textos médicos, senão o primeiro, a circular no império português que esboçou uma crítica sobre o modo predatório de os senhores explorarem a força de trabalho dos seus escravos, revelando-se sensível às condições de saúde no cativeiro sem, no entanto, questionar a escravidão.

Notas

1. Este texto é um dos resultados da pesquisa (Sociedade, cultura e livros médicos sobre saúde de escravos que circularam no Brasil Colonial) realizada durante minha estância investigativa na Universidade de Granada (6 de abril a 3 de julho de 2017) no programa de mobilidade de professores da Fundação Carolina.

2. BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência*. São Paulo: Ed. Unesp, pág. 20.

3. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 5ª ed., pág. 190.

4. FERREIRA, Luís Gomes, *Erário mineral*. Belo Horizonte, Júnia Ferreira Furtado (Org): Fundação João Pinheiro, 2002, 2ª ed., pág. 298.

5. Respectivamente em LUNA, Francisco Vidal e COSTA, Iraci del Nero da. *Minas colonial: economia e sociedade*. São Paulo: FIPE/Pioneira, 1982, pág. 23, e LUNA, Francisco Vidal et al. *Escravismo em São Paulo e Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2009, pág. 243.

6. LUNA, Francisco Vidal e COSTA, Iraci del Nero da. *Minas colonial: economia e sociedade*. São Paulo: FIPE/Pioneira, 1982, pág. 23.

7. Sobre as Américas o confronto dos estudos de CURTIN, Philip D. *The Atlantic slave trade.* Madison, University of Wisconsin presss, 1969 e KLEIN, Herbert S. *O tráfico de escravos no Atlântico*. Ribeirão Preto, FUNPEC, 2004, permite ao leitor ter uma noção do volume de africanos transportados pelos negreiros. Para o Brasil, um dos melhores textos sobre o assunto é de FLORENTINO, Manolo. *Em costas negras*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. Sobre o preço dos escravos, esse último autor afirma na pág. 75 que "os africanos eram mercadorias baratas" e na sequência da referida página, até a página 78 ele apresenta diversos dados para comprovar isso.

8. Apud: CONRAD, Robert Edgar. *Tumbeiros: o tráfico de escravos para o Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1985, pág. 23.

9. JARDIM, David Gomes. *Algumas considerações sobre a higiene dos escravos*. Rio de Janeiro: Tese apresentada à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, 1847, pág. 12.

10. MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 3º ed., 1990, pág. 55. BOTELHO, Tarcísio Rodrigues. "População e escravidão nas Minas Gerais". In: *12º Encontro da Associação Brasileira de Estudos de População*, Caxambu (MG), outubro de 2000, mostra a dinâmica do crescimento da população escrava nas vilas mineiras nas págs. 11-13 e tabelas 15 a 18 págs. 14-16.

11. SOUZA, Laura de Mello e. *Os desclassificados do ouro*. Rio de Janeiro: Graal, 1990, 3ª ed., págs. 20-21.

12. FERREIRA, Luís Gomes. *O Erário mineral*... Op. cit., págs. 184-185.

13. A base da arte medica praticada por Luís Gomes Ferreira era bastante complexa, diversificada e eclética, como mostram os estudos críticos inseridos na reedição do seu manual elaborado por FURTADO, Júnia Ferreira (Org) y FERREIRA, Luís Gomes. *O Erário mineral*... Op. cit. Sobre a história antiga da medicina, em particular a que se refere a Hipócrates e Galeno, ver, entre outros, LINDEMAN, Mary. *Medicine and society in Early Europe.* Cambrigde: Crambridge University Press, 1999. As doenças têm significados diferentes em cada época e contexto cultural, conforme vários autores revelaram, como ADAM, Philippe e HERZLICH, Claudine. *Sociologia da doença e da medicina*. Bauru: Edusc, 2001, e LE GOFF, Jacques (Org). *A doença tem história*. Lisboa: Terramar, 1997.

14. FERREIRA, Luís Gomes. *O Erário mineral*... Op. cit., pág. 483. FURTADO, Júnia Ferreira. "Arte e segredo: o licenciado Luís Gomes Ferreira e seu caleidoscópio de imagens". In: FURTADO, Júnia Ferreira (Org). Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2002, pág. 7.

15. *Idem*, págs. 316, 607, 691 e 651.

16. Entre diversos estudos sobre a relação entre fé e ciência na arte médica do século XVIII, destaca-se o de RIBEIRO, Márcia. *A ciência nos trópicos*. São Paulo: Hucitec, 1997, págs. 95-107 e WISENBACH, Maria Cristina Cortez. "Gomes Ferreira e os símplices da terra: experiência social dos cirurgiões no Brasil colonial". In: FURTADO, Júnia Ferreira (Org). *Erário mineral*. Rio de Janeiro, Fiocruz, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 2002, 2ª ed, págs. 131-132.

17. KUHN, S. Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011, 11ª ed., pág. 125.

18. ÁVILA, Afonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco.* São Paulo: Pespectiva, 1994, 3º ed., pág. 47.

19. Apud: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: *Cia.* das Letras, 1995, pág. 147. Sobre o esforço intelectual ideológico das elites letradas coloniais de acomodação da escravidão no ideário cristão ver VAINFAS, Ronaldo. *Ideologia e escravidão*. Petrópolis: Vozes, 1986.

20. A esse respeito ver DAVIS, David Brion. *O problema da escravidão na cultura ocidental*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, pág. 109.

21. Conforme explica VAINFAS, Ronaldo. *Ideologia e escravidão*. Petrópolis: Vozes, 1986, págs. 94-97, e MARQUESE, Rafael de Bivar. *Feitores do corpo, missionários da mente: senhores, letrados e o controle dos escravos nas Américas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, págs. 49-51.

22. FERREIRA, Luís Gomes. *O Erário mineral*... Op. cit., pág. 610. Grifo meu.

23. *Idem*, pág. 542.

24. *Idem*, pág. 258. Grifo meu.

25. Tal como *Erário mineral* a base da arte de curar daquele manual médico é bastante eclética.

Volver al sumario

Ingenieros militares y arquitectura defensiva en Cartagena de Indias tras el ataque del Barón de Pointis

MANUEL GÁMEZ CASADO
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla
mgamez@us.es

Bien sabido es como la definición del sistema defensivo de Cartagena de Indias durante el siglo XVIII estuvo condicionado por los distintos ataques que las potencias extranjeras llevaron a cabo en la zona. De entre todas las ofensivas, la capitaneada por el almirante inglés Edward Vernon en 1741 destruyó parte del recinto amurallado, demolió el castillo de san Luis de Bocachica y arruinó el resto de fortificaciones de la bahía interior cartagenera[1]. Ciertamente, la historiografía ha calificado este ataque como el más importante de la historia de dicha plaza, pues condicionó tanto el devenir de la guerra del Asiento, como la llegada de los más destacados ingenieros militares durante la segunda mitad del Setecientos, entre los que se encontraban Ignacio Sala o Antonio de Arévalo[2]. No obstante, anterior al asalto inglés y en el ocaso del siglo XVII, la Corona francesa alentó un asedio con el objetivo de ocupar la ciudad más importante de cuantas se fundaron en Tierra Firme y así reforzar su presencia en el entramado comercial americano. Al mando de la operación se encontraba Bernad Jean Louis Desjean, Barón de Pointis, quien inició en 1697 el golpe definitivo contra Cartagena de Indias, cuyo puerto era considerado como el de mayor actividad del continente al ser escala de los galeones y, por tanto, estratégico en la lucha contra la enemiga nación hispana. De este modo, a pesar de no haber sido conquistada, la ciudad fue arruinada no solo económicamente, sino también en lo referente a sus defensas. Ello obligaba a la Corona española a revisar su estrategia defensiva, iniciándose nuevos proyectos y remodelaciones por una serie de ingenieros que llegaron a la ciudad para cumplir con esa misión. Son precisamente estos cometidos los que se estudiarán en las líneas siguientes, prestando atención a una generación de ingenieros militares que, discípulos de Juan de Herrera y Sotomayor, consolidaron en tierras cartageneras las nuevas ideas del Cuerpo. Asimismo, se prestará atención a los debates que dichos profesionales mantuvieron con otros militares referentes a la eficacia de algunas propuestas, destacando de entre todas la posibilidad de reabrir Bocagrande para convertirla en la principal entrada a la bahía.

1. EL ATAQUE DEL BARÓN DE POINTIS

Con el objetivo de debilitar la hegemonía de la Corona española en el territorio americano, el barón de Pointis propuso al rey Luis XIV atacar la plaza de Cartagena de Indias a principios de 1696[3]. Dicha misión suponía para los militares galos enfrentarse no solo a las defensas españolas, sino también a los barcos ingleses y holandeses que entonces protegían las aguas caribeñas en favor del correcto funcionamiento de la red comercial indiana. Así, el ejército francés se reforzó gracias a importantes donaciones económicas de accionistas que buscaban obtener un beneficio mercantil con dicha operación, lo que permitió construir barcos, comprar armamento y modernizar la formación militar de los atacantes. Con todo ello, Pointis partió en enero de 1697 desde el puerto de Brest al mando de unos 5.000 hombres, dirigiéndose hacia Cartagena de Indias no sin antes haber discutido con el gobernador de Pitiguao, Jean Baptista Ducasse, quien quería dirigir la ofensiva

contra Santo Domingo o Portobelo, al considerarlas como las verdaderas "llaves de las indias"[4]. Superado el debate, las tropas galas se dirigieron hacia Cartagena, pues en abril del mencionado año el castellano del castillo de San Luis de Bocachica, don Sancho Jimeno, advertía de la presencia de navíos extranjeros en el canal, alertando de la falta de guarnición en las fortificaciones y de la necesidad de reforzar la defensa de la ciudad. Bien conocido es el desarrollo del asedio a la bahía cartagenera, pues existen estudios que detallan los sucesivos envites y asaltos a los fuertes de la ciudad, careciendo de interés relatar la ofensiva ahora [5]. Sin embargo, es importante para el presente análisis resaltar el estado ruinoso en que las defensas de Cartagena quedaron tras el paso de las tropas francesas, pues tanto las fortificaciones exteriores, caso del castillo de San Luís, como las interiores necesitaban de una reparación general.

Arruinadas las fortificaciones, era obligatorio iniciar una serie de reformas que reparasen los desperfectos e igualmente modernizasen el sistema defensivo de la bahía. Dicha misión fue encomendada al ingeniero Juan de Herrera y Sotomayor, cuya presencia en Cartagena de Indias se documenta en 1699[6]. Es en dicho año cuando el gobernador Juan Pimienta le encarga el diseño de un conjunto de mejoras en la muralla de la ciudad, comenzando por la construcción de la llamada Puerta del Puente, para la cual diseñó una portada de orden dórico en consonancia con la estética propia de la época. El ingeniero advirtió que dicho punto era una de las principales zonas de acceso a la plaza, por lo que requería del refuerzo suficiente como para frenar otro asedio. Junto a ello, señaló a la Media Luna, precisamente porque desde ahí Pointis accedió al recinto amurallado al aprovechar la insuficiencia de sus defensas. Por ello, Herrera sugirió la necesidad de construir una serie de baluartes y revellines, incluidos en el mapa general del recinto amurallado trazado por el ingeniero en 1716. Asimismo, propuso que en los castillos de Santa Cruz y Manzanillo se edificasen unos almacenes y cuerpos de guardia, propuesta que en la segunda mitad del siglo XVIII se materializó al adaptarse ambos edificios en depósitos de pertrechos. Más complejas fueron las reformas pensadas para San Luís, pues había sido sumamente maltratado por distintas minas que estallaron en el frente del canal, así como por el fuego rasante de los barcos galos. Además, la localización estratégica del castillo obligaba a su rápida reparación, por lo que se cercó de empalizadas con el fin de detener posibles ataques enemigos aprovechando la debilidad del edificio[7].

Ante la acumulación de reformas y proyectos que debían remozar las fortificaciones cartageneras, la Corona envió a un nutrido grupo de ingenieros militares que, bajo la supervisión de Herrera y Sotomayor, debían dirigir las obras. Así, el número de estos profesionales que se han podido documentar en la plaza se triplicó en solo tres décadas, ya que a fines del siglo XVII únicamente se conoce la presencia de Herrera y su discípulo José de Figueroa. No obstante, en 1730 existen planos y proyectos debidos a otros ingenieros que se unieron a los anteriores, caso de José Franco, Alberto Mienson, José de Herrera o Luís Segretier. Todos ellos se caracterizaban por una formación científica producto de los nuevos planes ofertados a partir de la fundación del Cuerpo, alejándose de los principios empiristas propios de otras décadas. Asimismo, la razón principal de este incremento fue la importante cantidad de proyectos que se ejecutaban en paralelo, lo que hizo que en Cartagena de Indias se concentrasen bastantes ingenieros en comparación con otras ciudades. De este modo, superó con creces otros puertos como Panamá o Puerto Cabello, donde únicamente se documentan a uno o dos ingenieros durante estos años[8]. Esta circunstancia favoreció la creación de una escuela de fortificaciones en torno a la figura de Herrera y Sotomayor, lo que ayudó a la fundación de la Academia que dicho ingeniero instituyó en Cartagena de Indias a imitación de las que en el ámbito mediterráneo se habían organizado por el Cuerpo Nacional de ingenieros[9].

2. Entre Bocagrande y Bocachica

Con ello, Herrera y Sotomayor no proponía alterar el sistema defensivo de la bahía cartagenera, pues sus primeras ideas apostaban por continuar protegiendo Bocachica como principal entrada. No obstante, otras voces autorizadas plantearon la demolición de San Luís, caso del gobernador Juan Pimienta, quien en una carta fechada el 30 de junio de 1699 calificaba al castillo como defectuoso en su localización, pues los disparos enemigos podían alcanzarlo sin necesidad de entrar en el canal. Tras ello, Pimienta consideraba que se debía cerrar la entrada por Bocachica y abrirse la de Bocagrande, cegada desde 1647, donde se concentrarían los futuros pro-

yectos de defensa. Ante esta disparidad de opiniones entre el ingeniero y el gobernador, la Junta de Guerra solicitó en 1702 que se redactasen una serie de informes por parte de otros militares en los que se decantasen por la posibilidad de abrir Bocagrande. De este modo, don Pedro Fernández Navarrete, almirante general de la armada, apoyaba la decisión de Pimienta, matizando una serie de intervenciones en torno al canal, como no abrirlo por completo para así controlar su calado. Otros como don Andrés de Pes, general de la armada de Barlovento, se oponía a reabrir el canal de Bocagrande, pues era menos costoso reformar el castillo de San Luís o construir una nueva batería que defendiese Bocachica. Así, de Pes propuso que el dinero que se emplearía en abrir la nueva entrada se destinase a mejorar la guarnición o las fortificaciones de la bahía interior, pues de ellas dependía la protección del puerto cartagenero. Además, recordó que el canal no solo se cerró por la acumulación de arena, sino que se había llenado de árboles, manglares y otros objetos, cuya eliminación causaría un gasto excesivo. Igualmente, al haberse cerrado de forma natural, podría ocurrir el mismo hecho en fechas futuras, no asegurándose su conservación. Por su parte, don Alonso Carnero avisó del riesgo que suponía dejar cerrada Bocagrande, pues la acumulación de arenas en dicho canal reducía las corrientes en la zona norte y facilitaba el acceso a la muralla de la ciudad desde el mar. Considerados estos informes tan contrarios, la Junta de Guerra acordó en mayo de 1702 reunir a todos los militares de grado que hubiese en la plaza y a los ingenieros que estuviesen en Panamá y Portobelo, obligándoles a redactar nuevas propuestas sobre la materia[10].

La decisión de abrir Bocagrande recayó en manos del nuevo gobernador, don José de Zúñiga. Éste, tras conocer los informes comentados, volvió a reunir a la Junta de Guerra el 6 de abril de 1702, acordándose que se mantuviese en Bocachica la principal entrada al canal, por lo que se debía concentrar allí a toda la guarnición posible y rehabilitar el castillo de San Luís por Herrera y Sotomayor. Precisamente a dicho ingeniero se le encomendó la redacción de un informe sobre tan grave asunto, pues el gobernador confiaba en su vasta formación para resolver el dilema sobre Bocagrande. En primer lugar, Herrera advirtió que el canal se encontraba alejado de la propia ciudad, por lo que auxiliar a la guarnición en caso de necesidad se convertía en una tarea complicada, lenta y costosa. Ello hacía que pudiese ser atacado por el enemigo sin obtener refuerzos desde la plaza, considerando que su localización era un aspecto negativo para la concreción del sistema defensivo cartagenero. Por otro lado, señaló el estado ruinoso del propio castillo, aconsejando la construcción de una pequeña fortificación en Bocagrande que concentrase un número de efectivos suficientes como para defender el puerto, pudiendo obtener ayuda desde la plaza al aprovecharse su cercanía. Así, propuso eliminar la barrera de arena que dividía Bocagrande, lo que permitiría obtener el calado suficiente para la navegación de todo tipo de embarcaciones. Ello incitaría a que los sedimentos se fuesen acumulando en Bocachica hasta cerrar el canal completamente. Asimismo, en el caño de Pasacaballos construiría una exclusa que evitase su bloqueo, favoreciendo que el curso de las aguas pasase por Bocagrande y con ello se fomentase la navegación a través de la nueva entrada[11]. Para conseguir esto, diseñó una serie de pontones construidos mediante pilones que salían al mar a uno y otro lado de la boca, conduciendo a la corriente sin disminuir su fuerza ni alterar su recorrido. De hecho, Herrera se basó en otros proyectos ejecutados en distintos ríos que desembocaban directamente en el mar, que por caudalosos y profundos acumulan arenas en su fondo, como ocurre, según dice el ingeniero, "en el río de Sevilla al desembocar por la barra de Sanlucar".

A pesar de las ventajas descritas por Herrera en lo concerniente a abrir Bocagrande, su dictamen final fue a favor de mantener la entrada por Bocachica, pues el costo de su propuesta era excesivo, a lo que se debía sumar una falta de seguridad en la eficacia del proyecto. No obstante, sí era necesaria la mejora del castillo de San Luís, pues al ser un cuadrado regular formado con cortinas excesivamente cortas, sus baluartes estaban muy cerca, lo que iba en detrimento de la eficacia defensiva del recinto. Con el fin de mejorar ese principio, la construcción de una batería cercana permitiría complementar sus disparos, esbozándose una propuesta que no se materializó hasta la segunda mitad de la centuria, pues es ahí cuando se construyó la batería de San José[12]. Sin embargo, no se ha localizado el informe definitivo de la Junta de Guerra en el que se apruebe la propuesta de Herrera, aunque finalmente se optase por continuar con la entrada por Bocachica y rehabilitar el castillo de San Luís.

3. San Felipe de Barajas

La continuidad mostrada por Herrera se materializaba en las mejoras ideadas para el castillo de San Felipe de Barajas, pues al poco de llegar a la ciudad propuso construir una entrada en cubierta alrededor de la muralla para evitar que el enemigo se alojase al pie del edificio. Dicha entrada se equiparía con un hornillo para hacer balas que serían disparadas desde esa zona. También construyó una serie de nuevos alojamientos para la tropa, un almacén y varias garitas. Con ello, el ingeniero se había posicionado dentro del encendido debate que durante los primeros años del siglo XVIII surgió en torno a la destrucción de San Felipe, considerando que era una pieza clave en la defensa de la ciudad. Distinta era la opinión del Secretario de Estado don Alonso Carnero, quien acusaba de falta de profesionalidad a los soldados que debían defender las fortificaciones, pues ello había provocado parte de sus destrucciones. En lo referente al cerro, Carnero propuso que se arrasase ya que interfería en la correcta defensa de la plaza, facilitando la conquista de la misma en caso de ser ocupado por los enemigos. Ello hubiese supuesto no solo la eliminación de la mayor de las fortificaciones de Cartagena, sino también de un símbolo en la resistencia contra el ataque francés. Sin embargo, esta propuesta fue desestimada por el gobernador Pimienta, al igual que otras surgidas a lo largo de la centuria que pretendían arrasar el cerro de San Lázaro por completo[13].

4. Conclusiones

Una vez analizadas algunas de las propuestas que los ingenieros militares efectuaron para remediar los daños causados por el ataque de Pointis, se debe asegurar que ésta fue una de las etapas más fecundas para la poliorcética cartagenera. Lo aquí expuesto son ciertas matizaciones documentales que complementan lo ya tratado por la historiografía, pues el encendido debate entre varios militares sobre Bocagrande había sido analizado solo en referencia a los ingenieros. Sin embargo, fueron varias las voces que se pronunciaron sobre tal cometido, pues a ello se destinaría parte del presupuesto para las fortificaciones. Igualmente, de esta labor dependía la definición del sistema defensivo de la bahía cartagenera, pues si su entrada permanecía en Bocachica, se acumularían allí los castillos y las defensas, mientras que si se alteraba el orden establecido desde mediados del Seiscientos, se debían hacer nuevos edificios en Bocagrande, lo que incrementaría su costo.

Con este texto se quiere demostrar cómo el ataque de Pointis no solo condicionó los nuevos diseños para las fortificaciones, idea que ha sido remarcada por otros investigadores. El asalto francés hizo dudar de la eficacia de los fuertes cartageneros, pues tanto sus modelos como sus localizaciones no habían impedido que la ciudad fuese sitiada. Ello era resultado del trabajo de unos ingenieros faltos de formación científica, realidad que varió a la llegada de Herrera y sus discípulos, cuando se sembraron las nuevas propuestas que germinarán a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, durante la considerada edad de oro de la poliorcética cartagenera.

Notas

1. Marco Dorta, Enrique. *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte.* Bogotá: Fondo Cultural, 1988, págs. 213- 219. Los primeros estudios sobre el asalto de las tropas inglesas a Cartagena de Indias en 1741 corresponden a Rusell-Hart, Francis. "Ataques del almirante Vernon al continente americano". *Boletín de Historia y Antigüedades* (Bogotá), 23 (1917), págs 76- 84; Michelsen, Gustavo. "Expedición de Vernon". *Boletín de Historia y Antigüedades* (Bogotá), 19 (1932), págs. 616- 617; Hernández de Alba, Guillermo. "Sir Edward Vernon y don Blas de Lezo". *Boletín de Historia y Antigüedades* (Bogotá), 28 (1941), págs. 468- 473; Restrepo Canal,

Carlos. "El sitio de Cartagena por el almirante Vernon". *Boletín de Historia y Antigüedades* (Bogotá), 28 (1941), págs. 447- 467 y a CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. "¿Pensó Vernon utilizar las cortinas de humo en su ataque de Cartagena en 1741?. *Revista General de Marina* (Madrid), 122 (1942), pág. 651. Más recientes son los estudios de LUCENA SALMORAL, Manuel. "Los diarios anónimos sobre el ataque de Vernon a Cartagena existentes en Colombia: su correlación y posibles autores". *Anuario de Estudios Americanos* (Madrid), 30 (1973), págs. 337- 469 y de LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y CABRERA CRUZ, Alfonso Rafael. "La visión del virrey Sebastián de Eslava del asedio de Cartagena de Indias en 1741. El funcionamiento de las fortificaciones". En: CRUZ FREIRE, Pedro y LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. (Coords.). *Ingeniería e ingenieros en la América Hispana. Siglos XVIII y XIX.* Sevilla: Editorial Universidad, 2017, págs. 49- 76. Asimismo, interesante resulta la lectura del diario personal del almirante: VERNON, Edward. *Authentic papers relating to the expedition against Carthagena.* Londres, 1744.

2. ZAPATERO, Juan Manuel. "La heróica defensa de Cartagena ante el almirante inglés Vernon". *Revista Historia Militar* (Madrid), 1 (1957), págs. 115-152. Para conocer la producción de los ingenieros nombrados, consúltese ZAPATERO, Juan Manuel. *El ingeniero militar de Cartagena de Indias don Antonio de Arévalo. 1742-1800*. Sevilla: CSIC, 1981; CRUZ FREIRE, Pedro. "El ingeniero militar Ignacio Sala, gobernador y comandante general de Cartagena de Indias. Noticias de su pase a Indias y de su labor en las defensas de la ciudad". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 25 (2013), págs. 469-481 y GÁMEZ, Manuel. "La pacificación de La Guajira por el ingeniero Antonio de Arévalo: sobre el proyecto de defensa de Sabana del Valle". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 28 (2016), págs. 373-386. Sobre los distintos ataques producidos durante la guerra del Asiento en el virreinato de la Nueva Granada, consúltese JUSTINIANO CARRANZA, Ángel. *El almirante Vernon en las aguas de Nueva Granada. 1739- 1741.* Buenos Aires: Imprenta la opinión, 1874.

3. MERRIEN, Jean. *Tels etaient corsaires et filibustiers.* Paris: Le libre contemporain, 1957, pág. 175.

4. ARRÁZOLA, Roberto. *Secretos de la Historia de Cartagena.* Cartagena: Tipografía Hernández, 1961, pág. 32.

5. La principal monografía sobre el tema se debe a DE LA MATTA RODRÍGUEZ, Enrique. *El asalto de Pointis a Cartagena de Indias.* Sevilla: CSIC, 1979. Anteriores son los estudios de PLAZA, José Antonio. "Pointis en Cartagena". *Boletín Historial* (Cartagena de Indias), 2, págs. 12-15 y de PORRAS TROCONIS, Gabriel. "La toma de Cartagena por Pointis". *América española* (Cartagena de Indias), 14 (1942), págs. 81-90.

6. "Relación de los servicios del sargento mayor don Juan de Herrera y Sotomayor". Archivo General de Indias (en adelante AGI). Fortificaciones, pertrechos de guerra y situados de tropa. 1699- 1733. Sign. Santa_Fe, 457. Parte de dicho documento fue publicado por MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias…* Op. cit., pág. 227.

7. ZAPATERO, Juan Manuel. *Historia de las fortificaciones de Cartagena de Indias.* Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1979, págs. 87-95.

8. GÁMEZ, Manuel. "Ingenieros militares españoles en Nueva Granada durante el siglo XVIII. Movilidad, proyectos y expediciones" (en prensa).

9. ZAPATERO, Juan Manuel. "La escuela de fortificación Hispanoamericana". En: *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas.* Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1966, pág. 716.

10. "Don Alonso Carnero sobre el estado y fortificaciones de la plaza de Cartagena". AGI. Fortificaciones, pertrechos de guerra y situados de tropa. 1699- 1733. Sign. Santa_Fe, 457.

11. MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias…* Op. cit., pág. 230.

12. "Parecer de don Juan de Herrera y Sotomayor. Ingeniero militar". Cartagena de Indias. 25 de enero de 1708. AGI. Fortificaciones, pertrechos de guerra y situados de tropa. 1699- 1733. Sign. Santa_Fe, 457.

13. "Don Alonso Carnero dice lo que debe sobre los planos e informes que se le remitieron". Madrid. 8 de junio de 1707. AGI. Fortificaciones, pertrechos de guerra y situados de tropa. 1699- 1733. Sign. Santa_Fe, 457.

Volver al sumario

Patrimonio cultural y desarrollo territorial. Un estudio comparado de *La Chiquitania* (Bolivia) y *Las Médulas* (España)

CINTHIA PATRICIA GIMÉNEZ ARCE Y SALVADOR TARODO SORIA
Universidad de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia; Departamento de Derecho Público. Universidad de León
cinthia.gimenez.a@gmail.com; salvador.tarodo@unileon.es

1. INTRODUCCIÓN. PATRIMONIO CULTURAL Y DESARROLLO TERRITORIAL

El desarrollo del territorio depende de elementos y condiciones de carácter transversal. El patrimonio cultural es uno de los más importantes factores de desarrollo del territorio que presenta, además, la ventaja de hacer posible procesos de desarrollo endógenos de carácter sub-nacional sin perder de vista su interrelación con elementos emergentes de carácter transcultural. La regulación del patrimonio cultural ha de combinar de forma coordinada un marco normativo y unas políticas de gestión pública de las administraciones de diferente ámbito territorial, que garanticen de forma real la afirmación de derechos y mínimos sociales vinculados al desarrollo territorial.

2. *LA CHIQUITANIA*. EX MISIONES JESUÍTICAS DE CHIQUITOS, BOLIVIA

En la vasta extensión del territorio boliviano de selvas y bosques conocida como los *Llanos de Chiquito*, los jesuitas establecieron en los siglos XVII y XVIII las misiones de Chiquitos, de las que hoy perviven seis que mantienen viva la cultura chiquitana, mostrando el esplendor de su cultura material y la riqueza de sus expresiones inmateriales, que conforman un patrimonio vivo que mereció el reconocimiento como *Patrimonio Cultural de la Humanidad* de la UNESCO, en 1990.

2.1. Ubicación y características

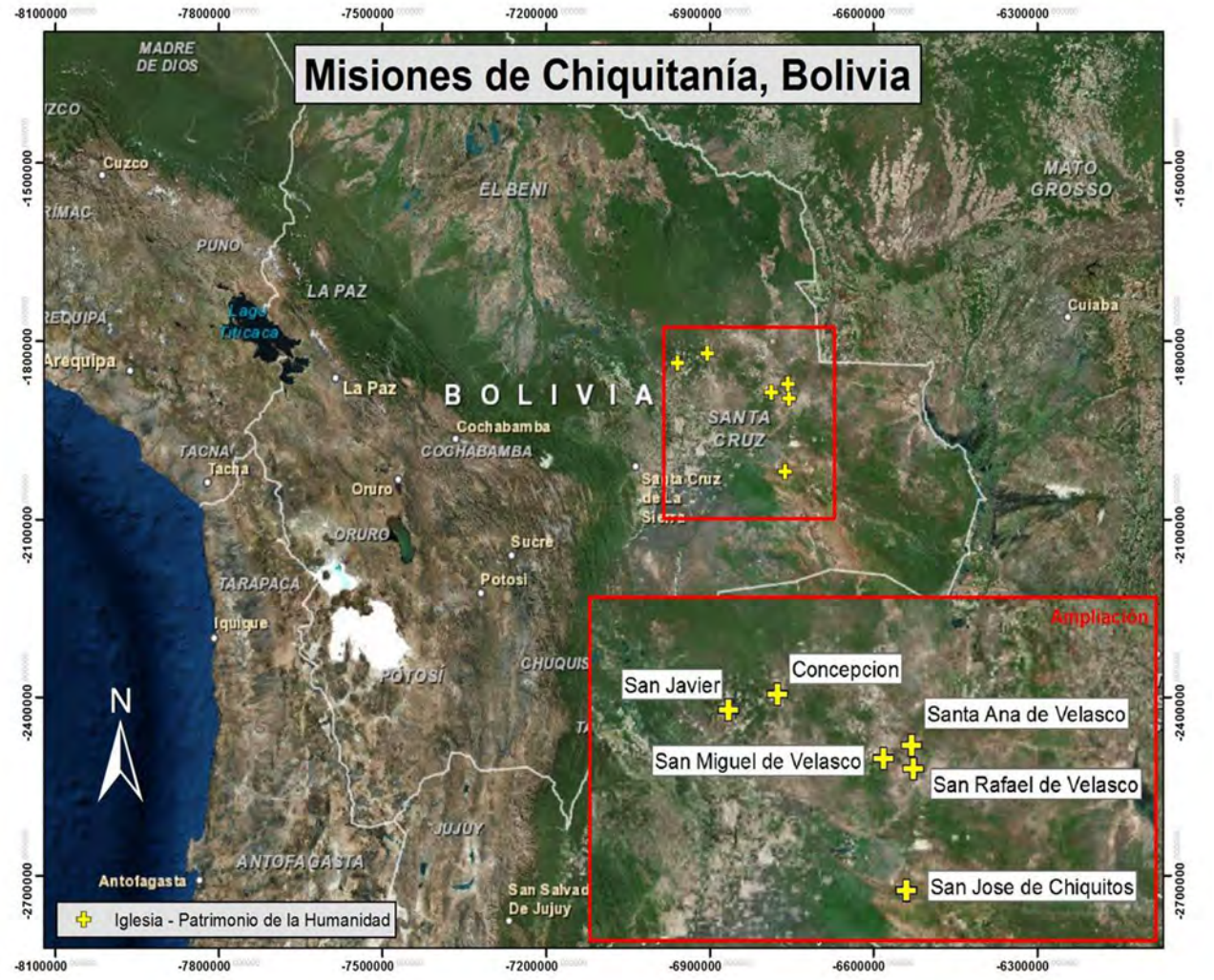
Las misiones Jesuíticas de Chiquitos fueron constituidas al oeste del Departamento de Santa Cruz en lo que hoy es el Estado plurinacional de Bolivia, abarcando las provincias de: Chiquitos, Velasco y Ñuflo de Chávez. Una zona que comprende 151.004 km^2 de territorio y se ubica en la zona oriental del país en una región de llanuras y extensas mesetas con amplias zonas de bosques.

2.2. Antecedentes históricos

Las misiones tienen su origen en la presencia en el territorio chiquitano de los misioneros de la Compañía de Jesús, que concentraron a las tribus nómadas nativas en comunidades denominadas reducciones. La primera de las misiones chiquitanas fue la de San Francisco Xavier, fundada el 31 de diciembre de 1691 por el Padre José Arce y el Hermano Antonio Ribas. A ésta le siguieron San Rafael (1696), San José (1697), San Juan (1699), Concepción (1709), San Miguel (1722), San Ignacio (1748), Santiago (1754), Santa Ana (1755) y Santo Corazón (1760)[1]. De las que hoy tan solo quedan seis.

Los jesuitas establecieron reducciones de población exclusivamente indígena que trabajaba bajo tutela de dos religiosos: uno encargado de lo espiritual, es decir, del proceso evangelizador; y el otro de lo material, fundamentalmente de la enseñanza de las artes y oficios europeos y de la administración.

Menos de un siglo permanecieron los religiosos jesuitas en tierras chiquitanas, pues en 1767 todos los misioneros fueron expulsados de España y sus dominios[2], continuando las misiones en el sistema reduccional a cargo del clero Diocesano. La influencia de la presencia de los jesuitas fue, sin embargo, tan marcada, que el sincretismo cultural se mantiene desde esas épocas hasta la actualidad y está presente



1. Mapa territorial. Elaboración: Marta Piech con mapa base de google Earth, 2017.

en buena parte de las manifestaciones de la vida social, cultural, religiosa y política de sus habitantes[3].

2.3. **Excepcionalidad y singularidad**

Los chiquitanos, población indígena presente en la zona, representan el tercer pueblo indígena más importante del país, con 268.716 habitantes. Han sabido mantener a los largo de los siglos, una forma de vida y de comprensión del mundo en armonía con el medioambiente, con la comunidad y su entorno, con la familia y con la religión católica que convive con creencias propias.

La autenticidad de los conjuntos misionales de Chiquitos proviene de la conservación de las estructuras arquitectónicas y urbanas, así como por la permanente relación de éstas con su población en su mayoría indígena, que guarda y practica aún las tradiciones de sus ancestros en la institución del *Cabildo Indigenal*. Se trata de obras de arquitectura y de otras artes de notable belleza por su forma, escala y destreza en cuanto a la producción, que combina los conocimientos del medio y de los materiales de la región por parte de los indígenas, con la estética europea aportada por los jesuitas.

Los centros históricos de los conjuntos poblados, hoy mantienen su figura y forma original, ya que el impulso del desarrollo se ha integrado al paisaje precedente. De la misma manera sigue latente el circuito de pueblos, vinculados a manera de red. En el que cada uno puede responder a características locales, pero en general, las memorias, oficios y quehaceres que se hallan ligados al patrimonio material e inmaterial chiquitano, son el común denominador.

2. Celebración de misa dominical en Santa Ana de Velasco. Foto: Cinthia Gimenez Arce, 2017.

2.4. **Modelo institucional de planificación y gestión**

El interés por la arquitectura de las Misiones de Chiquitos se remonta a los años 1930 y a los trabajos de Mario Buschiazzo. Fue, sin embargo, Plácido Molina quien entre 1944 y 1948, elaboró el archivo fotográfico de Chiquitos, y se convirtió, al mismo tiempo, en el impulsor de la Ley que declaró *Monumentos Nacionales* a los Templos chiquitanos.

A partir de la labor de restauración del arquitecto Hans Roth, se rescató el conocimiento y las técnicas tradicionales artesanales, generando fuentes de empleo para la ciudadanía local. En enero de 1997 y después de trabajar alrededor de 25 años en las restauraciones, se firmó un Convenio entre la Fundación "Martin Schmid" y COSUDE (*Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación*), para la ejecución del *Proyecto de Conservación y Rehabilitación del Patrimonio Cultural de Santa Ana (Plan Santa Ana)*, al cual se integraron el Gobierno Municipal de San Ignacio y la Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID).

El *Plan Santa Ana*, siendo una de las últimas intervenciones en los conjuntos misionales, es el primer precedente en Chiquitos en el que no solamente se trabaja con el templo como elemento físico, sino que se rescata con una visión integral de todo el patrimonio del lugar y se logra, además, involucrar a la sociedad en la recuperación de dicho patrimonio, teniendo en cuenta la estructura urbana, la vivienda y los aspectos culturales ligados al monumento.

2.4.1. ***La protección legal del patrimonio cultural chiquitano***

El primer gran hito en la protección normativa del patrimonio chiquitano fue la Declaración como monumento nacional, del templo católico de San Ignacio de Velasco y todos aquellos que se construyeron durante la colonización jesuítica de los siglos XVI y XVII en los pueblos de San Javier, San Rafael, San José, San Juan, Concepción, San Miguel, Santa Ana, Santo Corazón y Santiago (*Ley de 1950*). Obli-

gando al Gobierno a adoptar las medidas necesarias para su restauración y conservación[4].

La Ley 2164 de 2000, amplió la protección al territorio declarando Monumentos históricos y culturales de Bolivia a las misiones jesuíticas de Chiquitos y Moxos, para incidir en la protección y preservación no solo de los templos, sino también del espacio patrimonial que hace referencia a los conjuntos misionales, la estructura urbana y el carácter cultural de la región[5].

Finalmente, en 2012, la Asamblea Departamental de Santa Cruz, asumiendo las competencias de la nueva normativa nacional, declaró Patrimonio Cultural Departamental a las Misiones Jesuíticas de Chiquitos, transfiriendo los correspondientes recursos económicos al *Plan Misiones*[6].

2.4.2. *El Plan de Rehabilitación de las Misiones Jesuíticas de Chiquitos, de 2001 (Plan Misiones)*[7]

Por voluntad de los Gobiernos Municipales de la Chiquitania, la Diócesis de San Ignacio de Velasco, el Vicariato de Ñuflo de Chávez y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, el 10 de marzo de 2001 se crea el *Plan Misiones.* A esta iniciativa posteriormente se unen el Ministerio de Culturas y Turismo y el Gobierno Autónomo Departamental de Santa Cruz.

– Objetivos y funciones

El *PM* nace con el objetivo de valorizar, conservar y rehabilitar el Patrimonio Chiquitano para contribuir a mejorar las condiciones de vida con un sentido integral, para beneficio de todos.

Entre sus importantes funciones cabe destacar que:

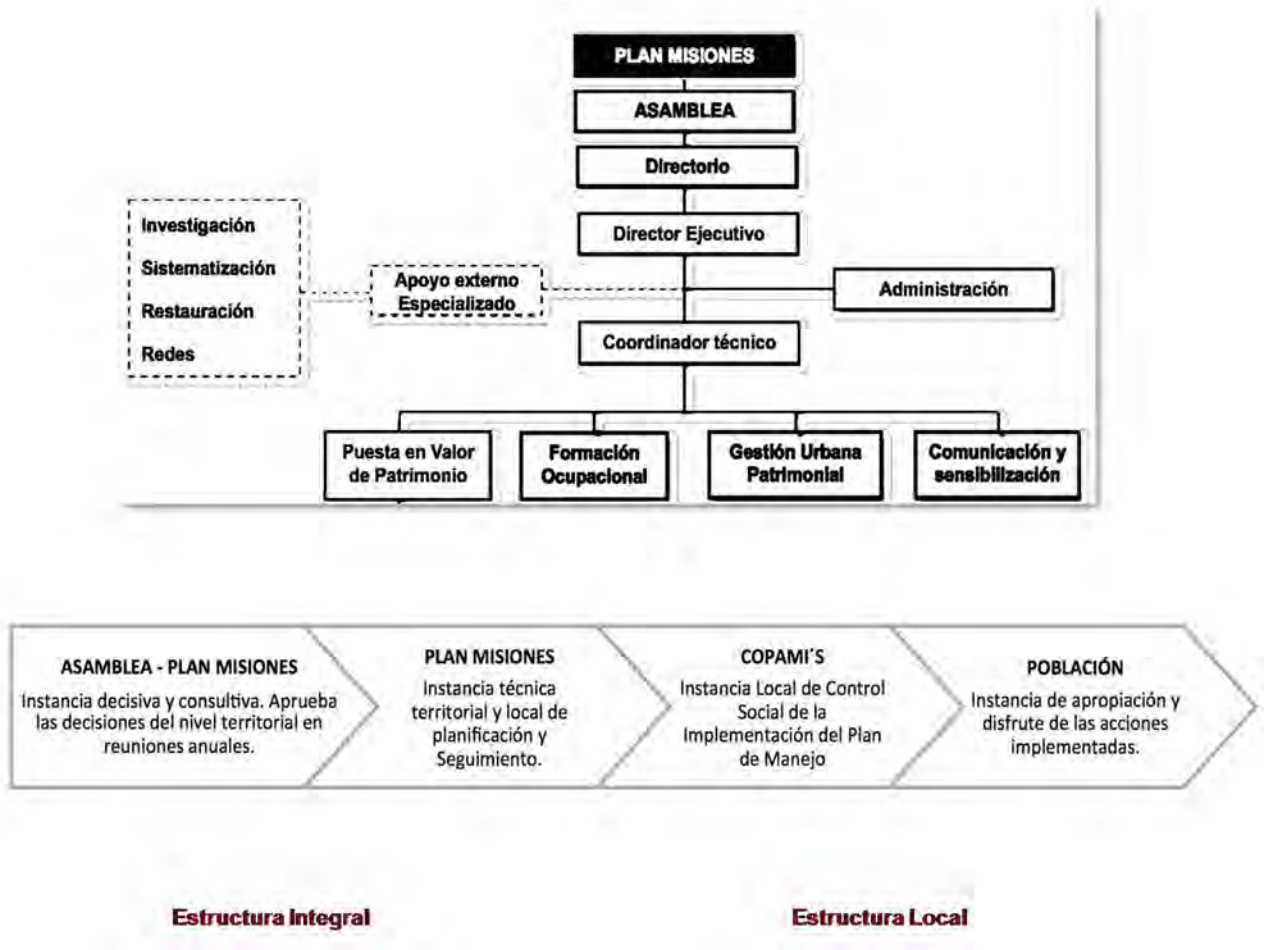
- Define políticas de actuación a nivel integral, desde su estructura de gestión y contando con el asesoramiento de expertos en el área y la participación activa de las comunidades.
- Elabora herramientas y orienta el accionar para la protección, conservación y desarrollo del patrimonio cultural en la región.
- Gestiona el presupuesto suficiente con las instituciones involucradas en concurrencia con la Iglesia Católica, Gobiernos Autónomos Municipales, Gobierno Autónomo Departamental y otros financiadores.
- Capacita técnicos locales, en todas las áreas que intervienen directa o tangencialmente al buen manejo de los recursos patrimoniales.
- Elabora y ejecuta proyectos de investigación, restauración, innovación, SIG (*Sistema de Información Gerencial*), TICS (*Tecnologías de la Información y la Comunicación*).
- Elabora y define las responsabilidades, funciones, mecanismos de los POAS (*Planes Operativos Anuales*) a nivel local.

– Líneas estratégicas

Con base en la elaboración previa de los inventarios y catálogos de bienes patrimoniales y con la identificación de toda la riqueza cultural de cada lugar se elabora una estrategia de intervención considerando al patrimonio como generador de desarrollo en la región. El proceso de planificación fue altamente participativo, desarrollando líneas estratégicas de acción que diseñan, socializan y ejecutan instrumentos de planificación integral y local:

- Línea Estratégica 1: Puesta en Valor del Patrimonio. Preservar y revalorizar los bienes patrimoniales, materiales e inmateriales, y la difusión de sus valores en pro de su buen uso, para generar desarrollo en la zona.
- Línea Estratégica 2: Fortalecimiento de la gestión urbana patrimonial. Promover la existencia de una administración y normativa adecuada del área urbana.
- Línea Estratégica 3: Formación Ocupacional. Consolidar a través de la Escuela Taller de la Chiquitania la formación ocupacional en oficios y especialidades vinculadas a la conservación y gestión del patrimonio cultural chiquitano.
- Línea Estratégica 4: Comunicación y sensibilización. Generar un cambio de actitudes y comportamientos en la población local, propiciando así la apropiación de su patrimonio cultural.
- Línea Estratégica 5: Consolidación y sostenibilidad. Consolidar y posicionar al *PM*, tanto en el territorio chiquitano como dentro de las políticas en todos los niveles de gobierno, como una instancia de coordinación, asistencia técnica y seguimiento para una gestión integrada del patrimonio cultural chiquitano[8].

– *Organigrama de gestión*



3. Gráfico: Esquemas de trabajo del Plan Misiones. Fuente: Gestión integral del Espacio Cultural de Chiquitos. 2014 Plan Misiones. ISBN: 978-99974-835-0-8.

3. El espacio cultural de *Las Médulas*, España

Originado, fundamentalmente, a partir de la explotación romana de un yacimiento aurífero durante los siglos I y II d.C., el paso del tiempo ha conformado un paisaje cultural dinámico y complejo, que integra valores arqueológicos, naturales y paisajísticos.

3.1. Ubicación y características

Situado al noreste de la Península Ibérica, el espacio cultural de *Las Médulas* se localiza en el sector sur-occidental de la subfosa tectónica de *El Bierzo*, al noreste de la provincia de León.

La zona de explotación minera se encuentra en la falda de las estribaciones de los montes Aquilanos, hecho que fue determinante en la elección del sistema de explotación (*ruina montium*), al permitir la captación y conducción de agua. Se trata de una zona de pequeñas cuencas intramontañosas marcadas por la erosión diferencial de los litosuelos de cuarcitas y pizarras, caracterizada también por la amplia variedad de abanicos fluviales como consecuencia de fenómenos de fractura y deposición[9].

3.2. Antecedentes históricos

Es preciso comenzar por advertir que antes de la llegada de los romanos, ya hay constancias de la extracción de oro en la zona[10] y, al igual que sucedía en Chiquitania, también existían comunidades de población nativa[11], que una vez conquistada fue romanizada e incluso utilizada como mano de obra en las duras tareas de explotación de la mina[12].

La magnitud de la explotación romana no tuvo parangón y constituye "*un ejemplo paradigmático de la unión entre Arqueología y Paisaje, que ilustra un período de gran importancia para la Humanidad y para el sostenimiento económico del Imperio Romano durante los siglos I y II d.C.*"[13]. La adecuada comprensión del Espacio Cultural de *Las Médulas* requiere, por tanto, del análisis de la actividad minera antigua, las actividades relacionadas y los poblamientos vinculados a ella.

3.3. **Excepcionalidad y singularidad**

Declarado *Patrimonio de la Humanidad* en 1997, *Las Médulas* son un ejemplo de construcción diacrónica de un paisaje durante un largo período de dos milenios. Originado a partir de la agresiva intervención del ser humano para extraer metales preciosos, el paso del tiempo ha hecho que la naturaleza haya recompuesto el lugar creando un extraordinario bien paisajístico.

4. Paisaje de Las Médulas. Vista panorámica. Foto: Salvador Tarodo Soria. 2017.

El sistema de explotación empleado, denominado *ruina montium*, consistía en la perforación del monte mediante la construcción de pequeñas y largas galerías subterráneas, para después provocar su derrumbe utilizando la fuerza hidráulica, captada desde las vertientes de la montaña y almacenada en depósitos. El flujo de lodo provocado, era encauzado hasta los canales de lavado o *agogae*, donde se producía la decantación del oro.

5. Galería, vestigio de la explotación romana de la mina aurífera. Foto: Salvador Tarodo Soria. 2017.

Una idea de la magnitud de la empresa nos la da el dato de que fueron 93,5 millones de m^3 los sedimentos removidos[14], viéndose afectada una superficie de 542 ha de desmontes mineros, en los tres sectores excavados[15].

Aun tomando como epicentro la explotación minera, *Las Médulas* constituyen un espacio cultural complejo. La zona de la mina no puede comprenderse sin la magnífica red de canales (*corrugi*) de más de 100 km de longitud, de entre 3 y 5 pies romanos de anchura (90-150 cm), que con una pendiente media de entre el 0,3 y 0,5%[16], conducían el agua de las cabeceras de los ríos y arroyos de ambas vertientes de los Montes Aquilianos, hasta los depósitos (*stagnum*) cercanos a la zona de explotación[17].

Junto a la mina de oro y a la red hidráulica, los asentamientos (castros y poblados metalúrgicos), otros elementos históricos vinculados con la explotación minera y los conjuntos urbanos y de arquitectura popular, completan el catálogo de *bienes culturales* comprendidos en el Espacio Cultural de *Las Médulas*[18]. A éstos, hay que añadir los *bienes naturales*, vinculados todos ellos a las transformaciones derivadas de la explotación minera y del paso del tiempo: el Espacio Natural de *Las Médulas* y el Lago de Carucedo, formado por la acumulación de los depósitos de origen antrópico resultado de la actividad minera[19].

3.4. **Modelo institucional de planificación y gestión**

El interés por el Espacio cultural de *Las Médulas* se despertó a partir del éxito de la obra *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*[20], del novelista villafranquino Gil y Carrasco, que agrupaba los 8 artículos que habían sido publicados en el *Diario El Sol* en 1843, uno de los cuáles estaba dedicado a *Las Médulas*[21]. La protección legal hubo de esperar a 1931, año en el que fue incluido en el listado de setecientos treinta y un bienes declarados Monumentos histórico-artísticos por la II República[22].

A finales de la década de los 80 y principios de los 90 del siglo pasado, los estudios sobre *Las Médulas* vivieron un notable impulso de la mano de sendos proyectos de investigación encargados por la Junta de Castilla y León y el Ministerio de Cultura, a un equipo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dirigido por Francisco Javier Sánchez-Palencia[23].

La Constitución española de 1978, atribuyó a las Comunidades Autónomas la competencia exclusiva (art.148.1 CE), sobre el *patrimonio histórico-artístico* (sin perjuicio de que la *cultura* sea una materia concurrente, cuya conservación y promoción es una obligación que recae en todos los poderes públicos (art.46 CE).

Asumida la competencia en su Estatuto de Autonomía, la Junta de Castilla y León, tiene, por tanto, la competencia para regular sobre su patrimonio histórico, monumental, arqueológico, arquitectónico y científico (Art. 70.1.31.d, *Estatuto de Autonomía de Castilla y León*, *Ley Orgánica 14/2007).* Los hitos más relevantes en cuanto a protección jurídica de *Las Médulas*, son los siguientes:

- en 1994, se declaró protegida la zona natural del *Humedal del Lago de Carucedo*[24];
- en 1996, la *Zona Arqueológica de Las Médulas* fue declarada Bien de Interés Cultural[25];
- en 2002, *Las Médulas* fueron declaradas, *Monumento natural*[26];
- en 2010, ha adquirido su actual estatus jurídico de *Espacio cultural*[27].

3.4.1. *La Ley 12/2002 de Patrimonio Cultural de Castilla y León*[28]

La Ley contiene los principios, normas y procedimientos que han de regir la política de protección de los bienes culturales en la Comunidad Autónoma. Tiene como finalidad la protección, acrecentamiento y difusión del Patrimonio Cultural de Castilla y León, así como su investigación y transmisión a las generaciones futuras. Contiene para su consecución:

- un conjunto de normas rectoras de la acción administrativa dirigida a la protección y acrecentamiento del Patrimonio Cultural de la Comunidad, y;
- concreta los derechos y deberes concernientes a quienes realicen actuaciones que afecten a los bienes que lo integran (Preámbulo).

La norma clasifica los bienes integrados en el patrimonio cultural en tres categorías, a las que dispensa un triple régimen de protección jurídica: los *Bienes en los que se aprecia valores definitorios del patrimonio*, a los que es aplicable el régimen de protección común; los *Bienes inventariados*, que reciben una protección cualificada, y los *Bienes declarados de interés cultural*, que reciben la máxima protección (art.7, *Ley 12/2002*), categoría, esta última, a la que pertenece *Las Médulas*.

Contempla, también, como importante novedad dirigida a la protección y conservación del patrimonio cultural de forma integral, la figura del *Espacio cultural,* aplicable a los espacios culturales declarados *Bienes de interés cultural* que, por sus especiales valores culturales y naturales, requieran para su gestión y difusión una atención preferente (art.74, *Ley 12/2002*).

La categoría de *Espacio cultural* permite superar el concepto tradicional de monumento, y es muy adecuada para garantizar la comprensión y la gestión integral de bienes culturales complejos que son indisociables del territorio en el que se ubican, en el que se originaron y en el que continúan los procesos de relación cultural. La declaración de un *Espacio cultural* tiene como finalidad la difusión de sus valores y el fomento de las actividades que hagan posible el desarrollo sostenible de la zona afectada (art.74, *Ley 12/2002*).

La *Ley 12/2002*, prevé, también, que la declaración de un *Espacio cultural* deba ir acompañada:

- de un *Plan de adecuación y usos que determine las medidas de conservación, mantenimiento, uso y programa de actuaciones (PAU)*, que defina una estrategia planificada, a través de la cooperación de los agentes implicados, con especial relevancia a los más próximos; y[29],
- de la constitución de un *órgano gestor responsable* del cumplimiento de las normas[30].

3.4.2. *El Plan de Actuación y Usos del Espacio Cultural de Las Médulas de 2013*[31]

El PAU se aprueba el 25 de abril de 2013, a iniciativa de la Dirección General de Patrimonio Cultural, el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y el Servicio de Planificación y Estudios de la Junta de Castilla y León; con la participación de un equipo asesor y un equipo técnico; una vez valoradas las sugerencias de los representantes y profesionales de varios ayuntamientos de la zona.

– Objetivos y funciones

El PAU, partiendo del conocimiento y diagnóstico previo de los bienes y valores del *espacio cultural*, tiene como finalidad racionalizar, sistematizar y proyectar las intervenciones en el mismo[32]. Se convierte así, en el instrumento de planificación, desarrollo y sostenibilidad y contiene un conjunto de objetivos y propuestas en relación con la investigación, conservación, difusión, visitas públicas, fomento y demás actividades que se desarrollan en el *Espacio cultural* y en las áreas adyacentes que contribuirán a la conservación de los valores culturales. Igualmente, se convierte en documento de referencia para las distintas administraciones públicas y demás entidades que intervengan en el *Espacio*, quienes deben adecuar sus actuaciones a las previsiones del *Plan*[33].

Responde, además, a los criterios de conservación de los bienes inscritos en la *Lista de Patrimonio Mundial* y establece, conforme a las *Directrices*

Prácticas sobre la aplicación de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial[34], un plan de gestión que cumple con los mecanismos de control en ellas establecidos, contribuyendo a reforzar el valor universal excepcional del bien. Define, finalmente, tal como se exige a este tipo de bienes inscritos en la *Lista de Patrimonio Mundial*, un *Área de Afección* que sirve de zona de protección del *Especio Arqueológico*[35].

– *Líneas estratégicas*

El PAU define 3 *Principios generales de actuación*[36]:

1. Garantizar, a través de esta herramienta de planificación, la aplicación de una serie de criterios y pautas para favorecer la protección y conservación de los valores excepcionales del ECM en el marco de las directrices emanadas de los organismos de carácter internacional como UNESCO y en concreto, el Comité de Patrimonio Mundial.
2. Máxima información, mínima intervención.
3. Preservación de los valores visuales.

Y, como *criterios de actuación*, los siguientes[37]:

1. Investigación científica.
2. Conservación y puesta en valor de los bienes culturales.
3. Preservación del medio natural.
4. Mantenimiento de las actividades agropecuarias, forestales y cinegéticas.
5. Información, promoción y señalización para la visita.
6. Equipamientos específicos para la visita.
7. Movilidad, la accesibilidad y el transporte.

– *Organigrama de gestión*

El Decreto 15/2013, de 25 de abril, crea la *Junta rectora y asesora del Monumento natural y del Espacio cultural de Las Médulas*[38]. Contempla, también, la existencia de un *Consejo Asesor*, adscrito a la Consejería de la Junta de Castilla y León competente en materia de cultura, cuyas funciones son:

- promover y realizar cuantas gestiones considere oportunas a favor del *Espacio cultural;*
- velar por el cumplimiento de las normas establecidas en éste;
- aprobar las memorias anuales de actividades y resultados elaboradas por el *Gerente del Espacio;*
- proponer las medidas que considere necesarias para corregir disfunciones o mejorar la gestión; e
- informar los planes anuales de trabajo a realizar en el *Espacio cultural*.

4. Algunas consideraciones conclusivas

Si bien los dos casos están totalmente ligados a territorios culturales, marcados por características únicas, la visión y el nacimiento de los modelos de gestión, responden a contextos, parámetros y necesidades distintas en cada uno de los casos. El común denominador es, en todo caso, que de una u otra manera los dos territorios fueron importantes en su momento para el desarrollo de la historia del lugar, con características muy distintas, por las épocas y el tipo de asentamientos que tuvieron en su momento.

Chiquitania es un patrimonio vivo que alberga las Misiones jesuíticas de los siglos XVII y XVIII. Originado en la explotación romana de una mina aurífera en los siglos I y II d.C., *Las Médulas* constituye un espacio cultural que muestra la construcción diacrónica de un paisaje cultural durante dos milenios. Aunque las semejanzas son notables, en cuanto a la gestión, planificación y estrategias, las diferencias también son acentuadas.

El espacio cultural chiquitano integra los bienes culturales materiales e inmateriales originados a partir de las misiones jesuíticas con la persistencia en el territorio a lo largo del tiempo de una comunidad mayoritariamente indígena con una cultura sincrética. Misiones de chiquitos tiene larga experiencia y resultados muy interesantes en el proceso de apropiación del patrimonio cultural y su integralidad al territorio asociado. Sin embargo, hay una brecha latente entre la visión que se tiene de la cultura y la naturaleza, desde un punto de vista de la gestión.

Las Médulas es un espacio cultural complejo, en el que se dan cita los bienes culturales y naturales relacionados con la explotación aurífera, con la construcción aún viva de un paisaje a lo largo del tiempo. Arqueología, historia y naturaleza, son indisociables. Aunque, al igual que en chiquitos, también existió una comunidad indígena preexistente; en el caso berciano, la comunidad fue romanizada. La diferencia clara es que en Chiquitania todavía se

conservan las comunidades activas detentores de su patrimonio, hecho de gran relevancia para la conservación de su patrimonio vivo hasta la actualidad.

En el caso chiquitano, destaca la participación de la población indígena en los procesos de planificación del espacio cultural. En el caso de *Las Médulas*, sin embargo, esta participación de la población, se encauza, fundamentalmente a través de técnicos y representantes políticos. No hay déficit democrático en la toma de decisiones, pero, a nuestro juicio, pierde efectividad el factor de conocimiento, sensibilización, valorización, identificación y compromiso de la población con su patrimonio que conlleva su participación directa.

En chiquitos las estrategias de gestión y planificación del espacio cultual adoptan como finalidad primordial, garantizar un desarrollo cultural que repercuta en las condiciones de vida sociales, culturales y económicas de la población indígena. En el caso de *Las Médulas*, buena parte de las estrategias se dirigen a garantizar la explotación turística de la zona, para garantizar la difusión y valorización del patrimonio a través de las visitas, se corre el riesgo de convertir el espacio cultural en una atracción para los visitantes, que no debe descuidar las medidas de desarrollo cultural que repercutan en el ejercicio de derechos y en un bienestar social y económico de los ciudadanos de la zona.

Ambos, por las características territoriales y ambientales, son paisajes culturales únicos que se encuentran en enclaves culturales muy interesantes y que, al mismo tiempo, probablemente por su lejanía de grandes núcleos de población, no tienen la capacidad de carga para plantear un turismo masivo. En ambos casos han adoptado un modelo de gestión innovador en el momento que se plantea implementarlo.

NOTAS

1. DIEZ GÁLVEZ, María José. *Los bienes muebles de Chiquitos. Fuentes para el conocimiento de una sociedad*. Madrid: Publicada por Agencia Española de Cooperación Internacional, 2006.

2. *Pragmática Sanción* de Carlos III, 2/4/1967. Texto en: PLANAS, Enrique. *Los jesuitas en el Río de la Plata: historia de las misiones en la época colonial*. Buenos Aires: Atlántida SA, 1941, pág.116.

3. PAREJAS MORENO, Alcides y SUÁREZ SALAS, Virgilio. *Chiquitos, Historia de una utopía.* Santa Cruz de la Sierra: UPSA, 2007.

4. *Ley nº 145, 4/1/1950, por la que se declara Monumentos Nacionales, a varios templos del Departamento de Santa Cruz* (GOB, nº 58, 22/10/1949).

5. *Ley nº 2164, 18/12/2000, por la que se declara Monumento Histórico y Cultural de Bolivia, a las mi-*

siones jesuíticas de Chiquitos y Moxos (GOB-2279, 22/12/2000).

6. *Ley Departamental nº 42, 23/4/ 2012, Declaratoria de Patrimonio Cultural Departamental a las misiones jesuíticas de Chiquitos y transferencia de recursos económicos al PM.* Accesible en: http://www.santacruz.gob.bo/archivos/AN09072013174638.pdf. [Fecha de acceso: 03/04/2017].

7. *Plan Misiones. Rehabilitación integral de las Misiones jesuíticas de la Chiquitania,* Madrid: AECID, 2010.

8. *Ibídem*, págs. 71-75.

9. *Plan de Adecuación y Usos del Espacio Cultural de Las Médulas*, aprobado por *Acuerdo 29/2013, de 25 de abril de la Junta de Castilla y León* (BOCYL nº 81, 30/4/2013).

10. Probablemente se remonte hasta el Calcolítico, intensificándose en la Edad del Hierro (AA.VV. "El oro en la España Prerromana". *Monográfico de la Revista de Arqueología* (Madrid), vol. 4., suplemento extraordinario (1989), obteniéndose mediante bateo de los cauces fluviales (SÁNCHEZ-PALENCIA, Francisco Javier; PÉREZ, Luis Carlos y OREJAS, Almudena. *El oro de las médulas*. Ponferrada: Cuadernos de la Fundación Las Médulas, 1999, pág.14).

11. Los Susarros y los Gigurros, tribus *Astures* que habitaban *El Bierzo* aparece citadas en el *Edicto del Bierzo*, dictado por Augusto en el año 15 d.C. y encontrado en las proximidades de Bembibre en 1999, (Sobre el *Edicto del Bierzo*, entre otros, *vid.*: SÁNCHEZ-PALENCIA, Francisco Javier y MANGAS, Julio (Eds.). *El Edicto del Bierzo. Augusto y el Noroeste de Hispania.* Ponferrada: Fundación Las Médulas, 2001; GRAU LOBO, Luis y HOYAS DÍEZ, José Luis. (Coords.). *El bronce de Bembibre: un edicto del emperador Augusto del año 15 a.C.* Valladolid: Museo de León, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001).

12. "Estas decisiones estaban también en relación con la naturaleza de la región, ya que toda ella es rica en oro, bórax, minio y en otros productos colorantes, por ello Cesar ordenó que se explotase el suelo y de esta forma, trabajando penosamente bajo tierra, los astures empezaron a conocer sus recursos y sus riquezas, buscándolas para otros" (FLORO, Lucio Anneo, *Epítome de la Historia de Roma*, II, 33, 46, edición Madrid: Gredos, 2000). Subraya la extrema dureza de los trabajos, Plinio El Viejo: "El tercer procedimiento supera el trabajo de los gigantes. Las montañas son minadas a lo largo de una gran extensión mediante galerías hechas a la luz de lámparas. Su misma duración sirve para medir los turnos y por muchos meses no se ve la luz del día. Este tipo de explotación se denomina arrugia y de improviso se producen grietas y hacen perecer a los trabajadores, de tal forma que 'parece menos arriesgado ir a buscar perlas y conchas de púrpura al fondo del mar ¡Tan peligrosa hemos hecho a la Tierra!" (PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia Natural*, XXXIII, 70-75, edición Madrid: Gredos, 2003).

13. *Plan de Adecuación y Usos*, *cit.,* pág.13.

14. *Ibídem*, pág.14.

15. *Ibíd.,* pág.11.

16. *Ibíd.,* pág.12.

17. *La Horta*, el depósito de agua más grande, tenía capacidad para 16.000-18.000 m3 (*Ibíd*., pág.12).

18. *Ibíd.,* págs.17-20.

19. *Ibíd.,* págs. 21-26.

20. GIL Y CARRASCO, Enrique, (1943) *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*, María Paz,. DÍEZ TABOADA ed., León: Diputación de León, 1985.

21. "Las Médulas", *El Sol*, nº 75, 13/2/1843.

22. *Decreto de 3/6/1931* (*Gaceta de Madrid*, nº 155, 4/7/1931).

23. Proyecto *Zona Arqueológica de Las Médulas (ZAM),* Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, 1988-1996; y Proyecto *Estudio de viabilidad de la ZAM como Parque Arqueológico*, del Instituto del Patrimonio Histórico Español del Ministerio de Educación y Cultura, 1991). Un resumen de los Proyectos puede consultarse en: SÁNCHEZ PALENCIA, Francisco Javier; FERNÁNDEZ-POSSE, María Dolores; FERNÁNDEZ MANZANO, Julio; OREJAS, Almudena; PÉREZ Luis Carlos; y SASTRE Inés. "Las Médulas (León), un paisaje cultural patrimonio de la humanidad". *Revista Trabajos de Prehistoria,* Revista electrónica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 57, 2 (2000), págs. 195-208. Accesible en: http://tp.revistas.csic.es/index.php/tp/index. [Fecha de acceso: 03/04/2017].

24. *Decreto 194/1994 de la Junta de Castilla y León, por el que se aprueba el Catálogo de Zonas Húmedas y se establece su régimen de protección* (BOCYL, nº 168, de 31/8/1994.

25. *Resolución de 22/10/1996, de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León* (BOCYL, nº 213, 4/11/1996).

26. *Decreto 103/2002 de la Junta de Castilla y León, de 1 de agosto, de Declaración de Monumento Natural de Las Médulas (León)*, (BOCYL, nº 154, 9/8/2002).

27. *Acuerdo 128/2010, de 23 de diciembre, de la Junta de Castilla y León, por el que se declara Espacio Cultural el Bien de Interés Cultural denominado Las Médulas (León)*, (BOCYL, nº 250, 29/12/2010).

28. *Ley 12/2002 de Patrimonio Cultural de Castilla y León* (BOCYL, nº 139, 19/7/2002).

29. La definición de la figura de *Espacio cultural* y el contenido que debe tener un *Plan de Adecuación y Usos del Espacio Cultural*, viene determinado en el *Reglamento para la Protección del Patrimonio Cultural de Castilla y León (Decreto 37/2007,* BOCYL, nº79, 25/4/2007).

30. *Junta Rectora y Asesora del Monumento Natural y del Espacio Cultural de Las Médulas*, creada y regulada por el *Decreto 15/2013, de 25 de abril* (BOCYL, nº 81, 30/4/2013).

31. *Plan de Adecuación y Usos*, *cit.*

32. *Ibídem*, pág. 5.

33. *Ibíd.*

34. *Directrices Prácticas sobre la aplicación de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial,* Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Comité Intergubernamental de Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (WHC. 08/01, enero 2008). Accesible en: http://whc.unesco.org/archive/opguide08-es.pdf. [Fecha de acceso: 03/04/2017].

35. *Plan de Adecuación y Usos*, *cit.,* págs. 5 y 6.

36. *Ibídem,* págs. 35-37.

37. *Ibíd.,* págs. 37-48.

38. *Decreto 15/2013, de 25 de abril* (BOCYL, nº81, 30/4/2013).

Volver al sumario

Imágenes del indígena entre civilización y barbarie

María Lucrecia Johansson
CONICET - Universidad de Sevilla
lucreciajohansson@hotmail.com

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar el proceso de construcción de la imagen del indígena por parte de la prensa ilustrada durante la guerra del Paraguay (1864-1870), en la que este último país se enfrentó a la Triple Alianza constituida por Argentina, Brasil y Uruguay. Desde una perspectiva de historia cruzada, nos proponemos poner en diálogo a los periódicos de los países enfrentados con el fin de rastrear las influencias que sus intercambios ejercieron sobre la creación de imágenes de movilización, que giraron en torno a la resignificación positiva o negativa de la figura del indígena.

La puesta en diálogo de la prensa ilustrada producida durante la guerra nos permitirá complejizar las particularidades de la utilización de la imagen del indígena sudamericano en la segunda mitad del siglo XIX, ya que podremos analizar de forma comparada los vaivenes del fenómeno en los países beligerantes y sus interrelaciones. De esa manera, con esta historia cruzada de la prensa ilustrada estudiaremos cómo la prensa de Brasil, que había potenciado la figura del indígena como símbolo de la nación al comienzo del conflicto con Paraguay fue poco a poco prescindiendo de su uso, mientras la prensa ilustrada de Paraguay, en un proceso inverso, despojaba a la imagen del indígena guaraní de sus atributos peyorativos para convertirla en símbolo de la nación paraguaya y en expresión del coraje del pueblo.

Siguiendo el ritmo de los sucesos militares, la imagen del indígena fue mutando en los periódicos de los países enfrentados, en un proceso en el que los intercambios periodísticos entre ambos bandos ejercieron una profunda influencia en la construcción de esas representaciones. Como analizamos a continuación, ese proceso no estuvo exento de contradicciones, tal como lo evidencia la propaganda de la prensa argentina, que en sus intentos de representar a la "barbarie guaraní" como la amenaza principal del "civilizado pueblo argentino", omitía la existencia de poblaciones guaraníes en su propio territorio.

2. Muerte y renacer de un símbolo

En las páginas de la prensa ilustrada de estos países en guerra, la civilización, conceptuada como un valor indiscutible, fue investida de una autoridad sagrada. El compromiso de preservar la civilización se convirtió en el criterio rector de la propaganda de los gobiernos en conflicto y se lo invocó para movilizar, para exigir la defensa y el sacrificio por tan supremo valor, al tiempo que se condenaba como monstruoso a todo lo que le presentaba resistencia o la amenazaba. Convertir o eliminar al bárbaro fue el servicio que la civilización reclamaba para impedir su corrupción y posibilitar su avance[1]. En base a esa dicotomía de civilización y barbarie, la prensa de los países aliados construyó al pueblo paraguayo como una "horda de salvajes" gobernada por un "bárbaro". El periódico oficialista *La Nación Argentina*, que se editaba en Buenos Aires, representó al mariscal Francisco Solano López como:

> "(…) un cacique bárbaro que, sin ninguno de los actos previos que ponen en práctica las naciones civilizadas, sin motivo ninguno de queja, en medio de la más completa paz, invade traidoramente las poblaciones del Brasil primero y luego las de la República Argentina. ¿Cómo podrán ponerse del lado de este loco furioso que se lanza al saqueo y a la matanza contra pueblos pacíficos, sin más que, porque cree disponer de unas cuantas hordas de indios guaraníes?"[2].

La Nación Argentina no dudó en interpretar que el legado guaraní sumado a los gobiernos autoritarios que se habían sucedido en Paraguay eran causantes de una situación social que calificaba como "bárbara", porque condenaba a ese país al estancamiento y al retroceso. Para el periódico argentino la barbarie original, es decir guaraní, era el estado en el que, a mediados del siglo XIX, aún se encontraba la sociedad paraguaya, en la que no quedaban rastros del legado español civilizador.

En un intento de adecuar su discurso a la antinomia civilización y barbarie con la que el periódico oficial argentino justificaba la guerra contra Paraguay, la prensa brasileña suprimió la imagen del indígena como representación de Brasil. En el Imperio se había creado una imagen positiva del aborigen, al punto de que se lo convirtió en el ícono del Estado brasileño. Los indígenas se hicieron espacio en los cuadros, esculturas, poemas, novelas, etc., con representaciones idealizadas muy lejanas a la realidad en que vivían las poblaciones nativas. Además, las plumas, míticos y simbólicos elementos de poder con las que los indígenas decoraban sus atavíos, fueron incorporadas a la propia representación de la monarquía brasileña en la forma de un pectoral de plumas de tucán.

De acuerdo a Lilia Moritz Schwarcz, la etapa del movimiento romántico, que se consagró entre 1850 y 1860 bajo la protección directa del emperador Pedro II, convirtió al indianismo en un proyecto oficial que tenía el fin de rescatar la originalidad local como manifestación de lo nacional y como símbolo del carácter autónomo del arte y de la monarquía. Ese indianismo construyó una imagen de los aborígenes que los desvinculaba de cualquier rasgo de barbarie y que destacaba la nobleza de sus acciones. Desde esta conceptualización, el romanticismo brasileño pretendía crear un pasado mítico a través de la representación de indígenas de piel blanca colocados en paisajes tropicales[3].

En este contexto, cuando a finales de 1864 Brasil y Paraguay entraron en guerra, la revista carioca *Semana Illustrada* publicó en varias de sus portadas, entre enero y abril de 1865, imágenes de un indígena al que llamó *Brasil*[4]. Al informar sobre la invasión a la provincia del Mato Grosso por parte de las fuerzas de López, *Semana Illustrada* mostró a este personaje eliminando a un perro, que simbolizaba al mariscal y al peligro que representaba.

1. "Retribuição". Fuente: *Semana Illustrada* (Río de Janeiro) nº 212, 1 de enero de 1865, pág. 1696.

Brasil aparecía dibujado con el aire mayestático propio de la representación idealizada del indígena creada por el romanticismo brasileño y con sus vestimentas típicas: descalzo y luciendo como adorno collares, brazaletes y una corona de plumas. Como armas, en algunas imágenes portaba arco y flecha, y en otras, lanza y escudo. Cuando aplicó el discurso triunfalista, el periódico lo mostró con un trillado símbolo de la victoria, publicando imágenes en la que ángeles que descendían del cielo lo coronaban con una lauréola. *Semana Illustrada* apoyó sus llamamientos a la población, que necesitaba movilizar, en la imagen autóctona y resignificada del indígena. De esa manera, *Brasil* fue dibujado convocando a los brasileños a la guerra, respaldado por el poderío de la escuadra imperial.

De acuerdo a Peter Beattie, con posterioridad a la guerra, el estereotipo indianista desapareció de las representaciones del Imperio. El proceso de abandono fue simultáneo al de creación de una memoria pública que reivindicaba la lucha contra el Paraguay a través de obras monumentales y del diseño de un mapa urbano que denominaba a las calles con el

nombre de batallas y de militares destacados[5]. Sin embargo, tomando como base de análisis a la prensa ilustrada brasileña, podemos sostener que el abandono del estereotipo indigenista comenzó en los primeros meses de la guerra.

Las representaciones centradas en indígenas, frecuentemente divulgadas mientras Brasil y Paraguay estuvieron en guerra, tendieron a reducirse en la prensa carioca luego de la firma del Tratado de la Triple Alianza el 1º de mayo de 1865. A partir de entonces, la prensa ilustrada brasileña, que en un principio había llamado a combatir contra la tiranía de López, comenzó a convocar a la guerra contra el "cacique" del Paraguay. Con este giro se apartó de la óptica romántica del buen salvaje y dotó a la palabra de una fuerza connotativa diferente al unirla conceptualmente con lo bárbaro. Este alineamiento con el discurso de los países aliados se dio en *Semana Illustrada* a partir de mayo de 1865, cuando el periódico citó las palabras pronunciadas por el presidente argentino, Bartolomé Mitre, "al recibir la noticia de la declaración de guerra del cacique López"[6]. Fue así como el idílico *Brasil* cedió su espacio en las páginas de *Semana Illustrada* al cacique López, y el indianismo amable hizo lo propio ante la mirada peyorativa que se buscaba imponer para lo paraguayo. A partir de entonces, *Semana Illustrada* no publicó imágenes de indígenas que simbolizaran a la nación y convocaran a pelear en defensa de la causa nacional. Recién en 1867, cuando la guerra comenzó a definirse a favor de los aliados, este ícono volvió a las páginas de la prensa ilustrada. *Brasil* fue dibujado en septiembre de ese año visitando Humaitá, junto a su hija Lindóia, para invitar —en una manifestación de humor ácido— al "cacique de los guaraníes" a festejar los triunfos conseguidos hasta ese momento por las armas del Imperio.

De manera simbólica, el indígena —que se adelantaba algunos meses a la toma real de la emblemática fortaleza paraguaya por el ejército aliado— era el primero en pisar Humaitá, convirtiéndose, de esta forma, en un símbolo del próximo triunfo de Brasil y de la regeneración que este llevaría a Paraguay. El pasado indígena compartido y atesorado, según la propaganda, por Brasil y Paraguay se presentaba como garantía del respeto por la idiosincrasia del pueblo paraguayo que el Imperio prometía implementar en la posguerra. De hecho, en el dibujo, Brasil es presentado como expresión de dos culturas a través del atuendo que viste; junto al tocado de plumas y faldellín, luce sobre sus piernas quijotes, rodilleras y grebas, característicos de las armaduras europeas, y lo que parece ser una cota de malla, sobre su torso.

El hecho de que *Brasil* llegara acompañado por su hija tiñe el lenguaje gráfico de idénticas connotaciones. Si remitimos su significado al poema épico de José Basílio da Gama, *O Uruguai* (1769), en el que Lindóia elige la muerte —dejándose picar por una serpiente para no casarse con el enemigo de su tribu—[7], su resurrección puede interpretarse como la expresión del advenimiento de tiempos mejores para el Paraguay, tiempos de civilización y progreso.

2. "Assumpto Épico – A gentil Lindoia e seu pai Brazil vão visitar as prisões de Humaitá e convidar o cacique dos Guaranys para o estrondoso baile oferecido a D. Desaffronta Nacional. Hão de figurar no baile dez musicos de couraças, que deleitarão com o ribombo de suas harmonias os échos do Paraguay" (sic.). Fuente: *Semana Illustrada* (Río de Janeiro) nº 351, 1 de septiembre de 1867, pág. 2808.

3. INDÍGENAS GUARANÍES ENTRE LA REIVINDICACIÓN Y EL ABANDONO

En respuesta a la prensa argentina y brasileña, los periódicos paraguayos reposicionaron a los sujetos, invirtiendo su relación con la fórmula en *li-*

tis. Así, comenzaron a diseñar una nueva identidad nacional basada en la dicotomía civilización y barbarie, pero ofreciendo una interpretación en la que Paraguay representaba a la civilización atacada y en peligro de desaparecer en manos de la expansión de sus bárbaros vecinos. La prensa paraguaya encontró los elementos para delinear la identidad nacional en el cruce de las culturas guaraní e hispana y trabajó para mostrarlas fundidas en una armonía perfecta que, al decir de los periódicos, reflejaba muy bien a la civilizada sociedad paraguaya, que se veía obligada a tomar las armas para asegurar su supervivencia.

En ese rescate de lo originario que llevó a cabo la prensa de guerra paraguaya, la lengua guaraní fue revestida de un nuevo estatus. Reivindicado para ser parte de una identidad nacional en construcción, el idioma guaraní no solo abandonó el ámbito en el cual había sido relegado sino que comenzó a ser considerado como la lengua nacional de Paraguay. A lo largo del siglo XIX, por relacionárselo con la civilización y el progreso, el español había sido impuesto en el país como la lengua legítima de la burocracia y de las prácticas sociales letradas. El guaraní, en cambio, al ser conceptualizado como expresión de atraso cultural, había quedado limitado al ámbito doméstico y carecía de uso escrito. La necesidad de resignificar elementos en función de representaciones movilizadoras determinó no solo la utilización planificada que los periódicos de guerra hicieron del guaraní, sino también que las relaciones de dominación lingüistas que imperaban en la sociedad paraguaya resultaran modificadas[8].

Bartomeu Meliá afirma que durante el siglo XIX el guaraní era la única lengua que se hablaba en el interior del país e incluso en Asunción, ya que en la capital quienes dominaban el español se limitaban a utilizarlo solo con los extranjeros[9]. Considerando este hecho, varios autores han señalado que la aparición de la prensa escrita en guaraní se vinculó a la fuerte necesidad que tuvo el gobierno de López de establecer una comunicación eficiente con la clase popular guaraní parlante —que constituía el grueso del ejército y la fuerza que se encargaba de su abastecimiento— para conservar su adhesión y afianzar los sentimientos de unidad nacional frente al enemigo[10]. Con estos propósitos, el políglota mariscal solía utilizar la lengua autóctona cuando arengaba a la tropa. También se valió del guaraní para cifrar toda la información militar que se transmitía[11].

Procurando rastrear los motivos que llevaron a la exaltación de lo guaraní en la prensa de guerra, las palabras pronunciadas por López durante una manifestación en apoyo de la *Protesta del 30 de agosto* —por la política que el Imperio desarrollaba en Uruguay— se convierten en una fuente esclarecedora. La noche del 13 de septiembre de 1864, los habitantes de Asunción se reunieron en la puerta de la residencia de su presidente para felicitarlo por su proceder dedicándole una serenata. Luego de que los presentes entonaran el himno, López dio un discurso en el que señaló:

> "Los pueblos extranjeros nos comprenden mal, nos llaman apáticos, hasta nos conceptúan como un pueblo bárbaro: confunden nuestro carácter pacífico y nuestras costumbres sencillas con las actitudes de un pueblo degradado; tal vez sea ahora la ocasión de mostrarles lo que realmente somos, y el rango en que por nuestra fuerza y progreso debemos ocupar entre las Repúblicas sudamericanas"[12].

La propaganda periodística paraguaya fue uno de los medios a través de los cuales se buscó revertir esas consideraciones. El gobierno procuró rectificar la orientación de la política cultural imperante, que asimilaba lo guaraní a lo salvaje, debido a que en el contexto de guerra esa equiparación se transformó en el pilar de la propaganda bélica de los aliados. Por ello, se instruyó a la prensa para que replicara la propaganda enemiga rescatando el uso escrito del guaraní. En ese hacer, los periódicos tuvieron que despojar a lo guaraní de sus previos atributos peyorativos para poder presentarlo como el idioma de una nación civilizada y como símbolo de la identidad paraguaya.

La nueva política de reivindicación del guaraní significó, además, un intento de atribuir, a través de medios lingüísticos, profundidad histórica a la identidad paraguaya. En ese sentido, por ejemplo, el periódico *El Centinela* afirmaba:

> "Hablaremos nuestro idioma, no nos correremos, como el grajo, de nuestra propia lengua ni tomaremos las plumas de otras aves para adornarnos, desdeñando las nuestras. Cantaremos en guaraní nuestros triunfos y nuestras glorias, como cantaron en otro tiempo su indómita bravura, los descendientes de Lambaré (…)"[13].

Con el uso del guaraní en la prensa se pretendió también otorgar una interpretación genealógica a la identidad paraguaya, es decir, se buscó presentarla como manifestación de una tradición histórica de continuidad serial. Por ello, junto a la reivindicación de la lengua ancestral, hubo en la prensa una exaltación de costumbres tradicionales y de perso-

najes históricos indígenas. Un ejemplo lo constituye Lambaré, un mítico cacique guaraní que entró en la historia como símbolo de la resistencia por su lucha para impedir la entrada y el establecimiento de los españoles. La figura de este cacique fue utilizada para dar nombre y encarnar al editor ficticio del periódico homónimo, el primero y único escrito íntegramente en guaraní. El periódico *Cacique Lambaré* se presentó como la voz del jefe guaraní afirmando:

> "Sí, yo soy Lambaré, vuestro antepasado, el tan famoso entre los caciques de antaño, porque era muy hábil y los Mbaja y los Guaikuru todos me reverenciaban porque me tenían miedo (…) Cuando vinieron los señores desde España, yo peleé junto con ellos como pude, defendiendo nuestra Patria"[14].

La prensa de guerra asoció la heroicidad de los paraguayos que peleaban en la guerra de la Triple Alianza con las hazañas de la "raza de primitivos guerreros" que habían poblado inicialmente el suelo paraguayo[15]. De esa manera, de acuerdo a Wolf Lustig, la reivindicación de la lengua y de la etnia que la hablaba, conectó a la identidad nacional paraguaya con sus raíces indígenas con el fin de enaltecer su carácter guerrero[16]. Pero esa vinculación implicaba también asimilar el combate contra los españoles a la guerra contra la Triple Alianza. La equiparación propuesta por *Cacique Lambaré* no cuajó, porque no se correspondía con la imagen de "civilización" que la propaganda de López pretendía crear. Al excluir lo hispánico, se corría el riesgo de dar la razón al discurso de los aliados que les negaba a los paraguayos la capacidad de progreso, fundándose en la falta de asimilación de los elementos civilizadores legados por los españoles. Por ello, *Cacique Lambaré* fue criticado por el periódico *Cabichuí*, que consideraba que no cabía ningún tipo de comparación entre la lucha sostenida por Lambaré contra los españoles, que habían traído "la luz del cristianismo y la civilización" y la guerra contra los aliados, que solo traían "el exterminio y la esclavitud". Los redactores de *Cabichuí* señalaron que si bien Lambaré había llevado a cabo una fuerte resistencia armada contra la conquista española por "amor a su tierra y a la independencia", más adelante:

> "(…) cedió más a la voz de la fe, augusta cuna de la civilización, que al poder de los elementos del español. Así pues donde existía una tribu belicosa se levantó un pueblo civilizado y heroico. Y este pueblo es el que hoy lucha brazo a brazo contra las cadenas y la barbarie con que le amenaza con la feroz guerra que le hace el Brasil y sus secuaces"[17].

La crítica de *Cabichuí* llevó a los redactores de *Cacique Lambaré* a flexibilizar su postura y a unificar criterios con los demás periódicos de guerra. Concluyeron que no correspondía comparar la conquista española con la guerra "actual" en razón de que los españoles habían traído "como su bandera la Santa Cruz, por eso ahora todos los nativos están bautizados y tienen cultura, y los que ahora traen la guerra al país tienen las cadenas y la muerte como su bandera".[18] A partir de entonces, *Cacique Lambaré* se propuso rescatar las herencias indígena e hispana. Manifestando su nueva posición, el periódico afirmó que "Lambaré se hizo cristiano", y que inclusive "llegó a ser un sincero amigo de los españoles y los ama a pesar de que son de otra nación". De esta manera, ese antiguo guerrero terminó por ser presentado como el protector de la sociedad católica bicultural, que retornaba para enseñar a sus contemporáneos, esa población hispanizada y moderna, a ser paraguayos leales para asegurar su supervivencia frente al imperialismo aliado[19]. En el mismo artículo, el periódico señalaba, además, que Lambaré "a pesar de ser cacique no es abogado del cacicazgo, solo tiene en su propósito *progreso, civilización y libertad*"[20].

Esas expresiones fueron acompañadas con otros cambios significativos. En primer lugar, en la edición consecutiva a la del 5 de septiembre, el término cacique desapareció del nombre del periódico, quedando reducido su título a *Lambaré*. En segundo lugar, se colocó en la portada una imagen más adecuada a la nueva concepción del conflicto adoptada por el periódico. Las flechas de Lambaré ya no descansan en el carcaj como lo hacían en la primera portada. En la nueva ilustración, esas flechas aparecen certeramente clavadas en el monstruo de tres cabezas, con cola de globo aerostático, que simboliza a la Triple Alianza. Además de mostrar a Lambaré en una actitud más combativa, el nuevo dibujo lo sitúa en el contexto de un país moderno. Detrás de él ya no se ve solamente la montaña, por el contrario, el ferrocarril y el barco de vapor han ocupado lo que antes era un espacio en blanco, para simbolizar con su presencia el grado de desarrollo y progreso alcanzado en Paraguay.

Para la prensa porteña tampoco fue fácil diseñar una identidad nacional que estuviera libre de contradicciones y que pudiera cuajar con las diversas identidades políticas y étnicas del país. Presentar al guaraní como expresión de lo bárbaro no solo obviaba una realidad incómoda, sino que le acarreaba inconvenientes a sus estrategias discursivas. León de

3. Portada *Cacique Lambaré* nº1 al nº 4. Fuente: *Cacique Lambaré* (Asunción) nº1, 24 de julio de 1867, pág. 1.

4. Portada *Lambaré* nº 4 al nº 14. Fuente: *Lambaré* (Asunción) nº 4, 5 de septiembre de 1867, pág. 1.

Palleja —corresponsal militar de origen español y coronel del ejército uruguayo— escribía en sus cartas para la prensa de Montevideo que el guaraní era el "idioma nacional" en la provincia argentina de Corrientes, habitada por indígenas "puros" que desconocían el castellano, el "idioma oficial" del país[21]. Palleja describía a los pueblos guaraníes como "salvajes" que "van casi desnudos, sin conocer lo que es el pudor". Consideraba, además, que esas poblaciones se encontraban en un "triste estado", ya que si bien eran cristianas, la religión era para ellas "una superstición". Por eso, afirmaba, que esas comunidades eran "*tan gentiles (…) como hace trescientos años*"[22]. Esta situación no fue tomada en cuenta por la propaganda de guerra, porque la faceta integracionista de la fórmula civilización y barbarie, que aceptaba a los antiguos oponentes políticos devenidos en aliados del gobierno nacional dentro de los elementos civilizadores que conformaban la nación, seguía privando de la posibilidad de acceder a esta unidad a las poblaciones originarias del territorio argentino.

Palleja refería en sus escritos uno de los aspectos más complejos de la propaganda de guerra del gobierno de Mitre. Fundar la guerra en el propósito de transformar el legado guaraní, implicaba cerrar los ojos a la realidad de que parte importante de la población del noreste argentino, que compartía este legado, no movía al gobierno a "civilizarla". Al fundar el avance que se proyectaba sobre Paraguay en la voluntad de "regenerar" el país, para transformar ese "centro de atraso y de barbarie" en un "núcleo de civilización"[23], se caía en la falacia y en la contradicción.

Quizás sopesando la credibilidad del motivo esgrimido, el periódico recalcó que la causa principal de la barbarie de Paraguay no radicaba en el origen guaraní, sino en las políticas de los sucesivos gobiernos autoritarios que habían dirigido al país. *La Nación Argentina* empezó a sostener que los males que padecía el "desgraciado" pueblo paraguayo se habían gestado durante el gobierno del Dr. Francia y habían renacido "en la dinastía de los López". Insistía también en que esos gobiernos habían construido un "despotismo" caracterizado por ser "hostil al Río de la Plata y fundado en odio"[24], y como prueba que patentizaba el atraso del vecino en discordia, afirmaba que Paraguay contemplaba con rencor la ola de progreso que inundaba a los países colindantes. Proteger el propio país de la invasión extranjera y ayudar al desgraciado pueblo paraguayo a salir de las tinieblas del despotismo en que estaba sumergido fueron los nobles propósitos invocados

en pos de la cohesión nacional. De esa manera, *La Nación Argentina* señalaba:

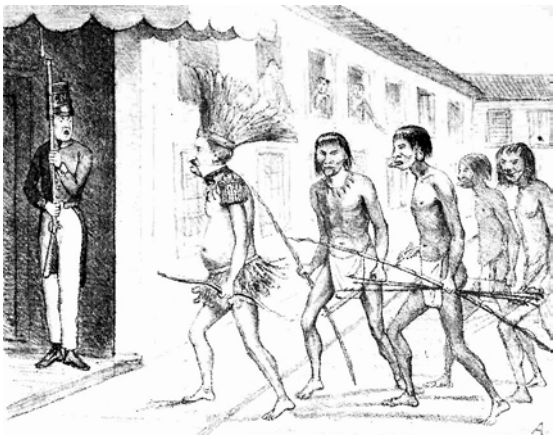
> "Desde ya saludamos el gran día en que el pueblo paraguayo libre, feliz y vindicado del oprobió que le hace sufrir un dictador inicuo pueda sentarse entre las naciones cultas y ocupar el lugar que tan digno es de tener por sus largos martirios y sufrimientos"[25].

El Mosquito —periódico ilustrado que se publicaba en Buenos Aires—[26] satirizó esos propósitos enunciados por *La Nación Argentina* con una dura imagen, en la que el progreso y civilidad que alcanzaría el pueblo paraguayo, con la ayuda de los aliados, queda reducida a un pretencioso cambio de "hábito".

4. Del pasado idealizado a la realidad de la lucha

5. Imagen izquierda: "Estado actual de las familias paraguayas". Imagen derecha: "Las familias paraguayas cuando hayan recibido la ropa vieja de la caridad y de la civilización". Fuente: *El Mosquito* (Buenos Aires) nº 336, 27 de junio de 1869, pág. 2.

Mientras que los periódicos de Paraguay y Brasil construyeron una imagen de los indígenas como representación de un pasado idealizado, con antiguos guerreros que abandonaban la tumba para apoyar la causa nacional, la participación activa de los indígenas en la realidad de la lucha fue criticada por la prensa de los países combatientes. Una voz con discurso diferente fue la del periódico paulista *Cabrião* que, en diciembre de 1866, informaba que "*mil y tantos* indios, de diversas tribus" manchaban hacia São Paulo con el propósito de ofrecer sus "*flechas y tacapes* contra el Paraguay"[27]. Acompañaba la noticia con un dibujo en el que se ve a los indios *botucudos*, con sus rasgos característicos —con discos o *botoques* en sus bocas y orejas—, llegando a la ciudad para ofrecer sus servicios ante la mirada atónita de un soldado que monta guardia. En el epígrafe el periódico señalaba que este era un acto que evidenciaba que "el verdadero amor a la patria" se revelaba en los hechos y no en las palabras. De acuerdo al



6. "O Tenente Coronel dos Botucudos, á frente de um punhado de bravos, vem offerecer-se para marchar contra Lopes. Desta vez o Paraguay leva o diabo!!... O *Cabrião* não tem palavras para louvar e admirar semelhante acto porque comprehende muito bem, que o verdadeiro amor da pátria revela-se por factos e não por meros palanfrorios e pedantescas patriotagens" (sic.). Fuente: *Cabrião* (São Paulo) nº 12, 16 de diciembre de 1866, pág. 93.

periódico, al ofrecer sus armas, estos indígenas mostraban un sentimiento de pertenencia a la nación brasileña que otros grupos sociales parecían desconocer o no experimentar.

De acuerdo a Luc Capdevila, los diferentes modos de participación de los indios en la guerra dependieron de la relación existente entre los diferentes grupos y los Estados nacionales beligerantes, proceso marcado por la intervención de varios factores de tipo histórico (las alianzas mantenidas durante la época colonial), culturales (el grado de sedentarización o de resistencia a la colonización) y geográficos (que determinaban el poder de negociación de los grupos con los Estados). En Paraguay, por ejemplo, los descendientes de los indios de las antiguas reducciones, que habían sido abolidas por Carlos Antonio López —quien transformó sus tierras en bienes públicos y a sus pobladores en ciudadanos y peones— fueron enrolados como cualquier otro habitante del país.

En cuanto a las poblaciones fronterizas, fueron movilizadas del lado del gobierno con el que mantenían alianzas. Así, por ejemplo, los *mocovíes* se pusieron a disposición de Mitre. El ejército paraguayo, por su parte, enroló a los *payaguas* como lanceros y cuando, después de la batalla del 24 de mayo de 1866, se presentaron otros "200 indios payaguas", López los destinó a la artillería pesada[28]. Los *guaycurúes del Pantanal* lucharon bajo bandera brasileña en el Mato Grosso. Estos guerreros pelearon bajo las órdenes de sus caciques y de acuerdo a sus propias reglas de combate, manteniendo los rituales de mutilación de los cadáveres del enemigo y la matanza de sus caballos[29].

Existieron coyunturas en las que los gobiernos rechazaron la colaboración brindada por algunas poblaciones indígenas. Tal fue el caso de los "indios amigos" de la frontera sur de Buenos Aires que ofrecieron contingentes para pelear en el frente paraguayo y que no fueron aceptados por el gobierno de Mitre. Como ha señalado Mónica Quijada, esto pone de manifiesto que el discurso del indio como bárbaro pesó más en las autoridades nacionales argentinas que la necesidad de contar con nuevos reclutas, motivo por el cual, frente a una guerra externa, prefirieron negarles la condición de "*compatriotas soldados*"[30].

La propaganda de guerra de los países combatientes estuvo lejos de reflejar la participación de los grupos nativos en sus ejércitos. A pesar de que las referencias a la lucha de los indígenas en el bando paraguayo estuvieron ausentes en la prensa de este país, la participación de los indios en el bando enemigo fue denunciada como una "cuádruple alianza" con los indios del Chaco. *Cabichuí* aseguraba que los aliados habían "*vuelto sus ojos hacia los salvajes*" debido a los graves problemas existentes en el reclutamiento[31]; hecho continuamente esgrimido por la prensa paraguaya como evidencia de la falta de popularidad de la guerra en los países aliados. En un grabado, el periódico dibujó al marqués de Caxias, comandante en jefe del Ejército de Brasil, negociando con dos caciques la incorporación de aborígenes al ejército imperial. Ambos jefes lucen los adornos y las armas con los que mostraban a *Brasil* y *Lambaré*. Pero a diferencia de estos, que fueron representados en blanco, a los caciques que se habían aliado con los enemigos se los representó en negro[32]. El contraste entre negro y blanco en el color de la piel fue una de las estrategias gráficas que utilizaron los periódicos paraguayos para simbolizar la dicotomía civilización y barbarie: la piel blanca fue convertida en expresión de civilización y progreso; la negra, de barbarie, salvajismo, esclavitud.

De acuerdo a *Cabichuí*, esa alianza no había durado mucho tiempo, en razón de que los indios le habían puesto fin al comprender que "*las miras de sus aliados eran extender las cadenas de la negra esclavitud*"[33]. Ese acontecimiento fue representado en un dibujo publicado en noviembre de 1867 con el epígrafe "Ruptura de la cuádruple alianza", en el que se muestra a los indígenas atacando con sus fechas a los soldados del ejército aliado, que huyen despavoridos[34].

5. Conclusión

Frente a la asimilación de lo guaraní a la barbarie que campeaba en las páginas periodísticas de los aliados, la prensa paraguaya se entregó al rescate de las raíces guaraníes y las convirtió idealizadas en uno de los pilares de la identidad nacional. Por su parte, la prensa brasileña, que durante la guerra entre este país y Paraguay había abundado en la utilización de la imagen del indígena como símbolo de Brasil, se abstuvo de aplicar esa representación en los primeros años de la guerra de la Triple Alianza, en un intento de adecuar su discurso al de su principal aliado, el gobierno de Mitre. Hubo, sin embargo, un momento en el que la prensa brasileña y la paraguaya coincidieron en realzar las propias raíces indígenas como

símbolos nacionales legados por un pasado idealizado; paralelamente, al igual que la prensa oficial argentina, omitieron de sus páginas a los aborígenes amigos y sometieron a vituperios a los indígenas reales que se habían posicionado como enemigos. La multiplicidad de formas en la que fue utilizada la imagen del indígena por parte de la prensa ilustrada, a lo largo de la guerra, pone en evidencia las contradicciones del discurso propagandístico basado en opuestos y readaptado a los debates generados por los intercambios periodísticos acontecidos entre los países en pugna.

Notas

1. STAROBINSKI, Jean. "La palabra civilización". *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 3 (1999), págs. 9-36.

2. "La opinión y la guerra", *La Nación Argentina* (Buenos Aires), 18 de abril de 1865, págs. 1-2. El 13 de septiembre de 1862 se publicó el primer número de *La Nación Argentina*. Fundado por José María Gutiérrez, secretario de Bartolomé Mitre, el periódico comenzó a circular un mes antes de que este último asumiera la presidencia de Argentina, y desapareció en diciembre de 1869. En enero de 1870, se convirtió en *La Nación*.

3. SCHWARCZ MORITZ, Lilia. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pág. 220.

4. *Semana Illustrada* fue una revista ilustrada con litografías que se publicaba los domingos en Río de Janeiro. Circuló entre diciembre de 1860 y abril de 1876. Fue fundada por Henrique Fleiuss, artista plástico y gráfico de origen alemán. Colaboraron como caricaturistas H. Aranha, Aristides Seelinger, Ernesto Augusto de Sousa e Silva (que usaba el pseudónimo Flumen Junior), Pinheiro Guimarães, Aurélio de Figueiredo y, durante un tiempo, el italiano Angelo Agostini —quien luego, desde *A Vida Fluminense*, se convirtió en su principal antagonista—. Sus ejemplares están compuestos, en general, de ocho páginas: cuatro dedicadas a textos y cuatro a caricaturas. Salía bajo el lema "Ridendo Castigat Mores" (creado por el poeta Jean de Santeuil en el siglo XVII), expresión latina que significa "enmendar costumbres riendo", para definir su intención de realizar crítica apelando a lo absurdo y a lo cómico.

5. BEATTIE, Peter M. "Illustrating Race and Nation in the Paraguayan War Era. Explorating the Decline of the Tupi Guarani Warrior as the Embodiment of Brazil," en *Military Struggle and Identity Formation in Latin America. Race, Nation and Community during the Liberal Period*. En: FOOTE, Nicola y HARDER HORST, René D. (dir.) Gainesville: University Press of Florida, 2010, págs. 175-203.

6. *Semana Illustrada* (Río de Janeiro), 14 de mayo de 1865, pág. 1851.

7. El poema tiene como tema la expedición de portugueses y españoles contra las misiones jesuíticas de Río Grande. El objetivo de la expedición era ejecutar las disposiciones del Tratado de Madrid de 1750, que establecía que los pueblos de las misiones jesuíticas debían pasar de España a Portugal, medida que recibía rechazo de las poblaciones indígenas y de los jesuitas. Para un análisis del poema ver PEREIRA DE OLIVEIRA, Andrey. "Imágenes del nativo americano en las epopeyas brasileñas del siglo XVIII". *Antares*, 6 (Julio / Diciembre 2011), págs. 120-148.

8. JOHANSSON, María Lucrecia. *Soldados de papel. La propaganda en la prensa paraguaya durante la guerra de la Triple Alianza (1864-1870)*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura de Cádiz, 2014, págs. 155-178.

9. MELIÁ, Bartomeu. *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad y literatura*. Madrid: Mapfre, 1992, pág. 165.

10. MELIÁ, *La lengua guaraní…* Op. cit., pág. 168. CABALLERO CAMPOS, Herib y FERREIRA SEGOVIA, Cayetano. "El periodismo de guerra en el Paraguay (1864-1870)". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2006) URL: http://nuevomundo.revues.org/index1384.html, pág. 37, [Fecha de acceso: 02/7/2017]. PLÁ, Josefina. "El bilingüismo y la tercera lengua en el Paraguay", en *Josefina Plá Obras Completas IV*. FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (Ed.) Asunción: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992, pág. 14. VÁZQUEZ, José Antonio. *Prólogo. El Centinela. Colección del semanario de los paraguayos en la guerra de la Triple Alianza. 1867*. Buenos Aires: Paraquariae, 1964, pág. 6.

11. Delicia Villagra-Batoux destaca que el guaraní fue utilizado también con el fin estratégico de proteger el secretismo de la información militar frente a los enemigos, dado que era un código lingüístico de dominio casi exclusivo de las tropas paraguayas. VILLAGRA-BATOUX, Delicia. *El guaraní paraguayo: de la oralidad a la lengua literaria*. Asunción: Ambassade de France au Paraguay & Expolibro, 2002, pág. 297.

12. CHAVES, Julio César. *Proclamas y cartas del Mariscal López*. Asunción: Nizza, 1957, pág. 99.

13. "Literatura Guaraní", *El Centinela* (Asunción), 16 de mayo de 1867, pág. 3. *El Centinela* circuló entre el 25 de abril 1867 y el 9 de julio de 1868. Editado por la Imprenta Nacional primero en Asunción y luego en Luque, incluyó fragmentos en guaraní y portugués. Se lanzaron 63 números que aparecían los jueves. Fue dirigido y redactado por Tristán Roca, oriundo de Bolivia.

14. "Lambare hei", *Cacique Lambaré* (Asunción), 24 de julio de 1867, pág. 2. *Cacique Lambaré* publicó su primer número el 24 de julio de 1867, en la Imprenta del Estado establecida primero en Asunción. Posteriormente, se publicó en Luque, con un intervalo de 15 a 20 días. Su redactor fue el presbítero Francisco Solano Espinoza. Se utiliza para este trabajo la traducción del guaraní al español realizada por Wolf Lustig en http://www.romanistik.uni-mainz.de/guarani/cacique/Cacitrad_05.pdf. [Fecha de acceso: 04/7/2017].

15. "Literatura Guaraní", *El Centinela* (Asunción), 16 de mayo de 1867, pág. 3.

16. LUSTIG, Wolf. "¿El guaraní lengua de guerreros? La «raza guaraní» y el avañe´e en el discurso bélico-nacionalista del Paraguay". En: *Les guerres du Paraguay*. RICHARD, Nicolas; CAPDEVILA, Luc y BOIDIN, Capucine (Dir.) París: CoLibris, 2007, págs. 525-540.

17. "Cuentas claras, conservan amistades", *Cabichuí* (Paso Pucú), 8 de agosto de 1867, pág. 2. *Cabichuí* fue editado entre el 13 de mayo de 1867 y el 20 de agosto de 1868 por la Imprenta del Cabichuí, instalada en oficinas precarias junto a los cuarteles generales de Francisco Solano López, primero en Paso Pucú y luego en San Fernando. Incluía fragmentos en guaraní y portugués. Se lanzaron en total 95 números en dos ediciones semanales.

18. "Cabichuí", *Cacique Lambaré* (Asunción), 22 de agosto de 1867, pág. 2.

19. WHIGHAM, Thomas. "Building the Nation While Destroying the Land: Paraguayan Journalism during the Triple Alliance War, 1864-1870," *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, vol. 49 (2012), págs. 157-180.

20. "Cabichuí", *Cacique Lambaré* (Asunción), 22 de agosto de 1867, pág. 2.

21. PALLEJA, León de. "Carta XXIX [s/f]", en *Diario de campaña de las fuerzas aliadas contra Paraguay*, tomo I. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1960, pág. 291.

22. PALLEJA, León de. "Carta XXX, 1 de diciembre [1865]", en *Diario de campaña…* Op. cit., pág. 311.

23. *Tourlourou*, "Correspondencia de la guerra. Campamento de Tuyu-Cué. Marzo 14 de 1868". *La Tribuna* (Buenos Aires), 18 de marzo de 1868, pág. 2.

24. "Aníbal está a las puertas". *La Nación Argentina* (Buenos Aires), 18 de abril de 1865, pág. 2.

25. "La libertad del Paraguay". *La Nación Argentina* (Buenos Aires), 25 de marzo de 1865, pág. 1.

26. Entre 1863 y 1893 se editó en Buenos Aires *El Mosquito*, periódico semanal que se autodefinía como "satírico-burlesco con caricaturas" y que tomaba como modelos a sus colegas europeos; tal como anunciaba en sus páginas, sus caricaturas "serán de la clase de las del *Charivari*, de París, y del *Punch*, de Londres".

27. "Salve-se a patria", *Cabrião* (São Paulo), 16 de diciembre de 1866, pág. 3.

28. THOMPSON, George. *La guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Ed. Juan Palumbo, 1910, pág. 103.

29. CAPDEVILA, Luc. *Una guerra total: Paraguay, 1864-1870. Ensayo de historia del tiempo presente*. Buenos Aires: CEADUC, 2010, págs. 47-50. COSTA, María Fátima. "Los Guaikurú y la Guerra de la Triple Alianza". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2015). URL: http://nuevomundo.revues.org/1667. [Fecha de acceso: 02/07/2017]. RATTO, Silvia. "Des milices autonomes à la garde nationale : les corps auxiliaires indiens dans la région du Río de la Plata au XIX siècle". En OBREGÓN ITURRA, Jimena; CAPDEVILA, Luc y RICHARD, Nicolas (Dir.), Les indiens des frontières coloniales. Amérique australe, XVI siècle/temps présent. Rennes: PUR, 2011.

30. QUIJADA, Mónica (Ed.). *De los cacicazgos a la ciudadanía. Sistemas políticos en la frontera, Río de la Plata, siglo XVIII-XIX*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut- Gebr. Mann Verlag, 2011, págs. 284 y 288. Sobre la militarización de los indios amigos también se puede consultar: GAMBETTI, Nadia G. "Los alcances y limitaciones del proceso de militarización de los indios amigos de Buenos Aires (1862-1876)". *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 13 (2013) URL: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36226. [Fecha de acceso: 04/07/2017].

31. "La cuádruple alianza", *Cabichuí* (Paso Pucú), 11 de julio de 1867, pág. 2.

32. "Caxias —Preciso dois mil índios: o Emperador, meu amo, autoriza-me pagar por cada um d'elles cuatro caballos o eguas. Ainda mais, meu amo offerece sacar com os dous caciques principaes duas das mais formosas fidalgas de sua corte" (*sic.*). *Cabichuí* (Paso Pucú), 11 de julio de 1867, pág. 2.

33. "Llover sobre mojado". *Cabichuí* (Paso Pucú), 23 de noviembre de 1867, pág. 3.

34. "Ruptura de la cuádruple alianza". *Cabichuí* (Paso Pucú), 25 de noviembre de 1867, pág. 2.

Volver al sumario

El espacio cultural del Barrio Abajo de Barranquilla: síntesis del patrimonio del Caribe colombiano

PAOLA MILENA LARIOS GIRALDO
Programa de doctorado "Historia y Artes". Universidad de Granada
paolarios27@hotmail.com/pmlg@correo.ugr.es

1. LOS ESPACIOS CULTURALES

Los espacios culturales son lugares de intercambio, constituyen una concentración de distintos elementos relacionados con la cultura, que recogen múltiples percepciones sobre el mundo. Son puntos geográficos que revisten de gran importancia debido a que no solo se establecen como una referencia espacial, urbana o arquitectónica en sí, sino que además poseen componentes de tipo inmaterial o manifestaciones, que se amalgaman en una relación de mutualismo. Poseen riqueza en sí, muchas veces por su aspecto histórico, simbólico o estético, o bien una combinación de los tres valores, que se derivan en otros más específicos.

A nivel internacional, los espacios culturales son regidos por la Unesco y sus características se ven reflejadas en los documentos legislativos más importantes, como es el caso de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 en París. A partir de allí, se marcó una hoja de ruta para los procesos de valoración de las riquezas patrimoniales de tipo inmaterial.

El espacio cultural es entonces un elemento variado, complejo y vinculante, que abarca no solo elementos de valoración material sino inmaterial y conjugan, tal como lo expresa la Unesco, *la profunda interdependencia que existe entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio material cultural y natural*[1]. Es preciso entonces explicar ambos componentes:

Cuando se habla de Patrimonio Inmaterial se hace referencia a todas aquellas manifestaciones que identifican a una comunidad en particular y está definido como:

> "Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana"[2].

Dentro de las manifestaciones que componen al patrimonio cultural inmaterial, existen distintas clasificaciones, siendo las más representativas las siguientes[3]:

1. Lenguas y tradición oral
2. Organización social
3. Conocimientos tradicionales sobre la naturaleza y el universo
4. Medicina tradicional
5. Producción tradicional
6. Técnicas y tradiciones asociadas a la fabricación de objetos artesanales
7. Artes populares
8. Actos festivos y lúdicos
9. Eventos religiosos tradicionales de carácter colectivo
10. Conocimientos y técnicas tradicionales asociadas al hábitat
11. Cultura culinaria
12. Patrimonio cultural inmaterial asociado a los espacios culturales

Teniendo en cuenta que la relación entre los componentes inmaterial y material es complementaria, se hace necesario también la explicación de concepto de patrimonio cultural material, el cual:

> "… se caracteriza por tener un cuerpo físico que puede ser dimensionado y percibido sensorialmente. Está constituido por el territorio geográfico con sus recursos ambientales y naturales como hábitat humano; los hechos construidos, las manifestaciones físicas de la estructura productora y de los procesos de poblamiento; los sistemas de transporte y las obras de infraestructura como vías, caminos y puentes, entre otros; y todo el universo de herramientas, utensilios, máquinas y demás objetos que apoyan la vida productiva y cotidiana de los seres humanos"[4].

Esta clasificación a su vez se divide en dos grandes grupos que son el Patrimonio Mueble y el Patrimonio Inmueble, que van ligados a unos valores de tipo estético, simbólico o histórico. Hacen parte del primer grupo aquellos bienes que poseen una estructura física, la cual les permite ser medidos y descritos físicamente y que además son susceptibles de empacarse y transportarse. En Colombia, para el caso de los Bienes que conforman el Patrimonio Mueble existe la siguiente clasificación[5]:

1. Piezas documentales
2. Material bibliográfico
3. Vestigios arqueológicos
4. Piezas artísticas
5. Elementos utilitarios

Por último, los bienes que conforman el Patrimonio Inmueble son aquellos que se encuentran fijos a una ubicación geográfica y pueden considerarse dentro de este grupo a[6]:

1. Las edificaciones
2. Los conjuntos arquitectónicos
3. Los asentamientos urbanos
4. Las obras de ingeniería
5. Los parques arqueológicos
6. Los espacios geográficos adaptados culturalmente

Visto lo anterior, vale la pena reiterar que en los Espacios Culturales confluyen elementos de ambas categorías y actúan de manera asociada.

Pasando del plano conceptual al práctico cabe anotar que a nivel mundial son muchos los Conjuntos que pueden denominarse Espacio Cultural, por los elementos anteriormente mencionados, que además poseen características en común como que identifican a las colectividades, se transmiten de generación en generación, envuelven tradiciones vivas y dinámicas que cambian de acuerdo a las características de cada pueblo y tienen un valor simbólico derivado de significado social y de su importancia en la memoria colectiva de las comunidades.

En el plano nacional, el ejemplo más representativo de esta categoría es el Espacio Cultural de San Basilio de Palenque, siendo el único Palenque[7] que ha sobrevivido a la fecha que recoge elementos de tipo inmaterial como prácticas sociales, religiosas, médicas, formas de organización social, tradiciones musicales, oralidad y la lengua, todo esto enmarcado en un espacio geográfico debidamente delimitado y adaptado a las determinantes de su entorno, lo cual se refleja además en su traza urbana y en su arquitectura tradicional. Este espacio hace parte de la Lista Representativa de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de la Unesco desde el año de 2005. Este ejemplo constituye el referente más próximo y similar al del Barrio Abajo de Barranquilla.

1. San Basilio de Palenque. Fuente: www.unesco.org.

2. El Barrio Abajo como espacio cultural

El barrio Abajo se encuentra localizado en la ciudad de Barranquilla, al norte de Colombia. Se ubica al Nororiente de la ciudad, sobre la margen izquierda del Río Magdalena, limitando al Norte con la Carrera 54 (Avenida la María) y con el barrio Montecristo, al Sur con la Carrera 46 (Avenida Olaya Herrera) y los barrios Rosario y Centro, al Oriente con la Vía 40 y el barrio Barlovento y al Occidente con la Calle 53 (Calle Caracas).

Este barrio surgió por crecimiento espontáneo y ocupó un lugar importante en el proceso de población de Barranquilla y en su proceso de desarrollo como ciudad Industrial y Comercial: es escenario del origen urbano, siendo encontrado en sus terrenos el más importante de los yacimientos arqueológicos de Barranquilla a finales del siglo XIX[8]. Esta área goza de gran importancia como núcleo germinal en la formación de Barranquilla, conocido como el Pueblo de Indios de Camacho. Posterior a esta época, el Barrio Abajo volvió a ser epicentro del crecimiento económico y urbano, con importantes escenarios como la línea férrea que va de Barranquilla a Salgar y la Estación Montoya. Lo anterior es el inicio del pujante movimiento comercial citadino, con lo que se modificó rápidamente el perfil del barrio, que para ese entonces pertenecía a la periferia de la ciudad:

> "Para esa época, la industria en Barranquilla giraba en torno al transporte fluvial y los vapores que subían por el Río Magdalena hacia los puertos del interior del país, partían desde los muelles de la María, frente a los patios de la Aduana"[9].

Gracias a este crecimiento en los ámbitos aduanero y portuario, llegaron a establecerse en el barrio muchas familias de distintos lugares de la Costa, del resto del país y del extranjero, con la intención de hacer parte de este importante proceso. En la segunda década del siglo XX aparece el barrio El Prado, como respuesta a la necesidad de las personas adineradas de establecer su vivienda en un lugar a las afueras de la ciudad, alejado del ruido y la dinámica que tenía el sector donde se localizaba el Barrio Abajo. A lo anterior se suma la clausura de la línea férrea en 1940, punto de partida para la desaparición del tráfico fluvial.

Desde entonces el barrio hace parte complementaria del área comercial e industrial ya que se encuentra localizada junto al Centro histórico y a la Vía 40, ocupando también gran parte de su área con inmuebles de tipo residencial. Estos usos se complementan con su carácter cosmopolita y con su vocación cultural, que aunque ha sufrido algunas intervenciones urbanas desacertadas, se sigue consolidando con el tiempo. Sigue siendo uno de los sectores populares con mayor reconocimiento en lo cultural, con gran cantidad de bienes materiales y manifestaciones que lo enriquecen y consolidan su Identidad.

> "Se habla de Identidad, porque alberga en sus calles, en su arquitectura vernácula, en sus fábricas, en su gastronomía variada, en sus habitantes provenientes de distintas razas y lugares, en la música, en los bailes, en el folklor, en sus tradiciones y en el Carnaval, la esencia de Barranquilla, es un lugar en donde se resume todo lo que la ciudad tiene para ofrecer, es el barrio barranquillero por excelencia"[10].

Entre los bienes y manifestaciones que hacen parte del Barrio Abajo y lo convierten en un Espacio Cultural se encuentran:

2.1. **Patrimonio material**

Uno de los aspectos que más se destaca y a los que la gente hace referencia del barrio es su aspecto urbano arquitectónico, compuesto por arquitectura vernácula, que muestra resistencia frente a algunos inmuebles de tipo monumental, así como su trazado urbano. El componente inmueble posee los siguientes elementos:

- Las áreas con vestigios arqueológicos, asociadas a las primeras poblaciones indígenas que habitaron la ciudad de Barranquilla: de acuerdo al profesor Carlos Angulo Valdés, el pasado prehispánico de Barranquilla fue descubierto cuando el Ingeniero Antonio Luis Armenta se encontraba construyendo un tramo de ferrocarril a finales del siglo XIX y encontró restos humanos en urnas cinerarias, en el área entre las carreras 50B (al Norte) y 46 (al Sur), y el Caño de las Compañías (al Este) y la Calle 42 (al Oeste), donde actualmente se ubica el Barrio Abajo, más específicamente en los alrededores del edificio de la Aduana y el Parque Cultural del Caribe. En los años 2015 y 2016 se realizaron varias exploraciones arqueológicas en el sector mencionado, como trabajo complementario a la ampliación de la Carrera 50; las piezas recogidas en campo aún están siendo analizadas y catalogadas por los laboratorios de la Universidad del Norte, en Barranquilla.
- La disposición urbana y el planteamiento de las calles: el barrio posee un trazado de calles irregulares, caracterizado por vías vehiculares estrechas, predios sin antejardín y algunos sin siquiera un andén y configuraciones entre inmuebles asociadas a comportamientos comunitarios, expresadas principalmente en las Vecindades, tipologías presentes en pocos barrios de la ciudad, pero con total vigencia en el Barrio Abajo (se trata de inmuebles subdivididos en varias unidades vecinales, que

comparten un área en común para los servicios y actividades comunitarias).

- Las esquinas, asociadas a una amplia dinámica cultural: tal como lo expresa el barcelonés Manuel de Solà-Morales, la esquina "*es el lugar del encuentro, el intercambio, el conflicto, la mezcla social. (…) son espacios para el intercambio económico y también de confluencia de itinerarios cotidianos*"[11]. El concepto anterior se aplica adecuadamente para el caso de las esquinas del barrio Abajo, que son escenario de la interacción entre vecinos, favoreciendo las condiciones para la preservación de los juegos tradicionales, la cuentería y distintos eventos comunitarios, tanto planificados como de surgimiento espontáneo.

2. Vecinos compartiendo en una esquina del barrio. Fuente: Paola Milena Larios Giraldo.

- La arquitectura vernácula: compuesta por inmuebles levantados a partir de técnicas tradicionales de construcción como el bahareque y el calicanto, que aún con el auge que han tomado las construcciones modernas, se niega a desaparecer y sigue representando los orígenes de la ciudad y de su ubicación próxima al Río Magdalena. Esta arquitectura, aunque de concepción popular y de reducida escala es totalmente compatible con las construcciones de escala monumental presentes en el sector[12], compatibilidad que funciona de igual forma con los usos de suelo, siendo los usos residencial e industrial predominantes en el sector y compatibles entre sí.

3. Inmuebles de arquitectura vernácula del barrio. Fuente: Paola Milena Larios Giraldo.

La arquitectura vernácula del Barrio Abajo, que cuenta con gran significación en lo arquitectónico y en lo simbólico como interpretación del entorno en el que se emplaza, se caracteriza por inmuebles con claras características de acuerdo a su época constructiva, principalmente en los materiales utilizados pero con similar distribución espacial con su área de habitaciones en un módulo principal y el área de servicios, total o parcialmente, en la zona del patio. Las más antiguas fueron construidas con muros en Bahareque y cubiertas en palma y cañabrava (reemplazada posteriormente por láminas de zinc o tejas de cemento), pisos originales en tierra apisonada, que fue también reemplazado por plantillas de cemento en acabado natural y con carpintería que emplea la madera como material principal, dispuesta de forma entablerada tanto en las puertas, como en las ventanas.

4. Detalle de la carpintería en madera de los inmuebles. Fuente: Paola Milena Larios Giraldo.

Las viviendas correspondientes a una posterior época constructiva son mucho más ornamentadas y con materiales más resistentes. Y finalmente los inmuebles que corresponden a las llamadas Quintas, con una distribución espacial distinta, que contempla los espacios de servicios al interior y añade un espacio de transición en la entrada, como es el porche de acceso.

2.2. **Patrimonio inmaterial**

En el componente inmaterial, el barrio cuenta con gran cantidad de manifestaciones, que en su mayoría han sido recibidas de quienes llegaron a poblar el barrio en sus inicios, provenientes de las corrientes migratorias generadas por la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Este hecho histórico provocó en el barrio un crecimiento en su aspecto cultural, reflejado en la diversidad de costumbres y prácticas desarrolladas allí, entre las cuales se pueden citar a:

- El Carnaval de Barranquilla: como el acto festivo más importante de la Región y uno de los más importantes del país, declarado Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en el año de 2003. Esta celebración recibió influencias de muchos municipios de la Costa Caribe Colombiana, como las danzas que empezaron a llegar y a establecerse en el Barrio Abajo desde los primeros años de la década de 1820, cuando el escenario principal era la Plaza de la Aduana, estableciéndose no solo de forma física sino en un rasgo de la personalidad de sus habitantes, tal como lo enuncia el periodista Andrés Salcedo: "*El cultivo de la tradición, elemento fundamental en la consolidación del folklor, ha sido la base sobre la cual se ha desarrollado y engrandecido el carnaval del Barrio Abajo, hasta convertirse en una reconocida escuela de carnavaleros, cuyas enseñanzas son transmitidas de padres a hijos*"[13].

Esta importante fiesta cuenta en la actualidad con eventos y practicas complementarias, que con el pasar de los años han logrado consolidar al barrio Abajo como la Cuna del Carnaval.

- Los juegos tradicionales y encuentros en las esquinas: se continúan desarrollando juegos tradicionales como Bolita uñita, Trompo, Peregrina, Bola´e trapo, Dominó y 21, entre otros. Juegos que hacen parte de una riqueza simbólica de todos los habitantes de la Región Caribe colombiana y que en el Barrio Abajo han logrado permanecer.
- La gastronomía: de gran variedad debido a la presencia de habitantes de distintos orígenes, que trajeron consigo sus técnicas de preparación y de cultivar los alimentos en algunos casos. El sector es reconocido por la elaboración de comida tradicional costeña como los sancochos, los bollos y los dulces elaborados por la población de origen afrocolombiano.
- Los actos festivos y lúdicos: algunos de éstos ligados al Carnaval y otros a distintos temas culturales, que con el tiempo se vuelven una referencia obligada del sector.
- El arte popular: expresado de forma espontánea pero también planificada, muchas veces como una forma de dar solución a intervenciones en el espacio público que no han sido acertadas. El arte popular en el barrio une los lazos de afecto y propicia la cercanía entre vecinos y visitantes del sector.

5. Carroza en desfile del Carnaval de Barranquilla. Fuente: www.carnavaldebarranquilla.org.

3. **Conclusión**

Es necesario concebir a este importante sector de la ciudad como un escenario donde las manifestaciones intangibles actúan en concordancia con el aspecto material del Barrio, provocando un verdadero Sincretismo cultural. Es vital entender que en este proceso cada uno de los aportes de quienes llegaron a residir en el sector tiene un valor incalculable, puesto que contribuye a fusionar muchas

identidades, en este caso de distintos pueblos del Caribe Colombiano, dentro de una sola, amplia y diversa, fruto de un proceso colectivo y que se inserta en el imaginario, no solo de los barranquilleros sino de los habitantes de la Costa Caribe colombiana en general.

Notas

1. UNESCO. "Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial". En: *32° reunión de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*. París: 2003, pág. 1.

2. *Ibídem*, pág. 17.

3. Ministerio de Cultura de Colombia. "Política de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial". Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2011, pág. 64.

4. Ministerio de Cultura de Colombia."Manual de inventario de Bienes inmuebles". Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia , 2005, pág. 30.

5. Ministerio de Cultura de Colombia."Política para la protección del Patrimonio Cultural mueble, Anexo 4". Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2014, pág. 109.

6. Ministerio de Cultura de Colombia. "Manual de inventario de Bienes inmuebles". Bogotá: 2005, pág. 31.

7. Un Palenque es una comunidad fortificada donde se refugiaban los esclavos fugitivos en el siglo XVII. Su importancia se deriva en que fueron espacios a donde llegaban las comunidades de negros que se fugaban de los lugares donde ejercían un trabajo forzado y allí podían desarrollar sus costumbres y manifestaciones propias, preservando de cierto modo su Identidad.

8. De acuerdo al profesor Carlos Angulo Valdés, el pasado prehispánico de Barranquilla fue descubierto cuando el Ingeniero Antonio Luis Armenta se encontraba construyendo un tramo de ferrocarril a finales del siglo XIX y encontró restos humanos en urnas cinerarias, en el área entre las carreras 50B (al Norte) y 46 (al Sur), y el Caño de las Compañías (al Este) y la Calle 42 (al Oeste", donde actualmente se ubica el Barrio Abajo, más específicamente en los alrededores del edificio de la Aduana y el Parque Cultural del Caribe.

9. Larios Giraldo, Paola M. "La casa Bajera en Barranquilla (Colombia): Aproximaciones para su reconocimiento y puesta en valor". En: López Guzmán, Rafael; Guasch Marí, Yolanda y Romero Sánchez, Guadalupe. (Coords.). *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Universidad de Granada 2015. pág. 523.

10. *Ibídem*, pág. 524.

11. Fragmento de la entrevista realizada por el periódico *El País* al arquitecto barcelonés, a propósito de su exposición sobre las esquinas, presentada en 2004.

12. En el sector existen edificaciones de escala monumental y gran importancia Cultural como lo son el Antiguo edificio de la Aduana, la Estación Montoya y la Antigua Compañía Colombiana de Tabaco.

13. Salcedo González, Andrés. *Barrio Abajo: el barrio de donde somos todos*. Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, 2008, pág. 134.

Volver al sumario

La fortificación de Puerto España (Trinidad y Tobago) en el siglo XVIII

PEDRO LUENGO
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla
pedroluengo@us.es

1. INTRODUCCIÓN

La historia de la fortificación americana se ha estudiado fundamentalmente desde una perspectiva local, basándose en los restos arqueológicos conservados. Por tanto, otras estructuras que han desaparecido, o cuya importancia radica en planificaciones territoriales más complejas, han quedado obviadas por la historiografía. Un caso significativo es el de las fortificaciones de la isla de Trinidad (Trinidad y Tobago) durante el siglo XVIII[1]. Una razón para esta laguna historiográfica es que actualmente son escasos los restos de este periodo conservados, pudiendo circunscribirse a la actual capital Puerto España. Además, su situación *a priori* marginal en el extremo oriental del Caribe, parecía dejarla fuera de las redes comerciales más concurridas, a pesar de ser una de las entradas naturales del Caribe, y el mejor acceso al Orinoco. Por el contrario, los archivos demuestran un interés mucho mayor por parte tanto de la corona hispana como de la británica, lo que permite descifrar los planes defensivos previstos, llegaran o no a realizarse.

En este contexto, este trabajo pretende identificar las diferentes estructuras defensivas proyectadas o realizadas para la defensa de la isla durante el siglo XVIII. Posteriormente, pretende situarlas geográficamente y vincularlas con restos conservados cuando fuera posible. Por último, se pretende ofrecer un análisis del radio de acción de este tipo de estructuras. Para ello, ha sido necesario localizar y analizar diferentes fondos archivísticos, tanto textuales como gráficos, mayoritariamente inéditos hasta el momento; y cruzarlo con el trabajo de campo en Puerto España. Con todo esto, se prevé ofrecer una revisión de la defensa de la ciudad y la isla durante todo el siglo, lo que permitirá una mejor propuesta de puesta en valor del patrimonio conservado.

2. PUERTO ESPAÑA. UN ENCLAVE OLVIDADO

La isla de Trinidad se caracteriza por una compleja y cambiante situación administrativa[2]. En 1731 se desligó de la Guayana, aunque jurídicamente seguía dependiendo de la Audiencia de Santo Domingo y posteriormente del Virreinato de Nueva Granada. Frente a esta inestabilidad, en el ámbito militar permaneció siempre bajo el control de Caracas, aunque la preocupación por la defensa, y en concreto por la fortificación fue siempre baja[3]. Esto se debió no al carácter geoestratégico de la isla, sino probablemente a su baja densidad de población y a las amenazas que acechaban las costas venezolanas durante el siglo XVIII[4]. La mayor parte de la población era nativa, y el principal problema que exponen los gobernadores es el de los conflictos entre encomenderos, religiosos y otras instituciones debidos a la escasez de mano de obra. La representación poblacional europea, entre la que se encontraban tradicionalmente muchos extranjeros, se localizaba principalmente en San José de Oruña, aunque también fue ganando peso en la otra gran ciudad de la isla, y posterior capital, Puerto España. De hecho, el protagonismo de la primera desapareció a principios del siglo XVIII en favor de la segunda, cambiando la residencia del

gobernador en 1735, con carácter interino, lo que se haría definitivo a mediados de siglo[5].

Esta situación con respecto a la corona española, tuvo que afrontar además los diferentes envites de las vecinas colonias europeas[6]. Especialmente importante fue el temor a un ataque francés, como ocurrió en St. Kitts en 1690 o en Cartagena de Indias en 1697, o por tropas británicas, como finalmente tuvo lugar en La Guaira en 1739. Aunque todos estos conflictos pueden entenderse en clave local, forman parte de estrategias globales de defensa del Caribe de los diferentes imperios europeos[7]. Prueba de esta visión más amplia lo ofrecen las propias fuentes contemporáneas, que señalan a la isla como un enclave geoestratégico para el control de la desembocadura del río Orinoco, en particular y para la defensa de Nueva Granada en general.

> "Lo primero, que la llave del río Orino/co (aún después de fortificada la isla de Fajar/do) será siempre la isla de la Trinidad de Bar/lovento, contigua a todas las bocas del Orinoco; / porque precisamente el dueño de esta isla domi/nará a su arbitrio las bocas del Orinoco. Esta / isla, Señor, aunque se reputa por la más fértil / de todas las de Barlovento, se halla casi entera/mente despoblada por falta de habitadores"[8].

También en esta fuente se subraya el que sería el principal problema de la isla durante todo el siglo: la escasez de población, y en concreto, la falta de europeos. Esto limitó la mano de obra, y con ello, el desarrollo agrícola de la región. Esto también dificultó la defensa, ya que la mayor parte de la población permanecía dispersa en el interior de la isla, y las pocas ciudades costeras, San José de Oruña y Puerto España, no despuntaban demográficamente. Las diferentes fuentes del siglo XVIII no hacen más que insistir en este problema de dispersión de la población, por lo que no se consiguió resolver.

3. Pablo Díaz Fajardo y las obras de la década de los treinta

Los primeros proyectos de fortificación bien conocidos en la isla son los de la actual capital de la isla, Puerto España, realizados durante la década de los treinta del siglo XVIII, a partir de los diseños del ingeniero militar Pablo Díaz Fajardo[9]. Fue un año prolífico para este técnico, ya que también diseñó estructuras para Guayana, Cumaná, así como en diferentes posiciones cercanas a la desembocadura del Orinoco[10].

> "Supuesto lo dicho, debo poner a la alta/ comprensión de Vuestra Majestad a este gran río Orinoco como una puerta abierta, que ofrece paso / franco a lo más interno de las provincias de Cu/maná, Caracas, Maracayo, y a todo el nuevo Reino de Granada: todas aquellas provincias / tienen (explicome así) el pecho guarnecido / con fortalezas, reductos, etcétera, pero las espaldas de todas aquellas provincias descubiertas, con / el paso franco que da el Orinoco, punto digno de toda reflexión, y de notables consecuencias"[11].

El río se consideraba una amenaza principalmente para las ciudades venezolanas, por lo que la fortificación de Trinidad se hacía urgente. Por ello, para Puerto España, planteó en 1733 una estructura cuadrada rodeada de un foso y una segunda muralla. Este tipo de soluciones sin baluartes parecen excesivamente simples comparadas con lo que era la producción habitual en América en estas décadas. Es difícil saber si finalmente se realizó, aunque parece que podría corresponderse con unos restos arruinados de planta cuadrada incluidos en un plano de 1770. En tal caso, podría apuntarse la posibilidad de que el edificio se desarrollara en los terrenos ahora comprendidos entre las calles Queen Street, St. Vincent Street, Richmond Street, e Independence Square N. de Puerto España. Suponiendo que se contara con cañones de 24 libras, los más habituales en navíos del siglo XVIII, su rango de tiro efectivo permitiría controlar tanto el flanco occidental de la ciudad, como un posible ataque marítimo[12]. De aquí se desprende que los alzamientos locales que sufrían otras islas vecinas no resultaban probables en Puerto España, ya que la fortificación se despreocupaba del interior. De la misma forma, parece claro que cualquier ataque naval se esperaba procedente de occidente, por tanto, atravesando previamente las Bocas del Dragón, actualmente entre Venezuela y Trinidad.

Tras las obras de 1733, fue necesario complementarlas en 1737[13]. Así se levantó en fajina y tierra un reducto de planta cuadrada, con más de siete metros de lado (24 pies). El muro tenía más de un metro de ancho y metro y medio de alto (4 y 5 pies respectivamente). De uno de sus laterales, en paralelo a la costa, se desarrollaba una cortina de 30 metros (99 pies) con dos aspilleras. A la espalda, mirando a tierra también se ubicaba algún tipo de estructura en forma de muro donde también se ubicó artillería. La estructura se realizó en tierra y fajina, a pesar de los inconvenientes que ofrecía este tipo de obra en la isla. Para evitar los problemas de las lluvias, las estructuras se cubrieron inicialmente de palmas, pero el costo de renovarlas era superior al de realizarlo en cal y canto. Desgraciadamente, esta

obra no se ha podido localizar con exactitud ya que no aparece en ninguna otra fuente. Lo más probable es que se ubicara en paralelo a la costa, reforzando el frente de mar, seguramente en el entorno de lo que actualmente es Independence Square S.

Con estas dos estructuras se dotaba a la ciudad de una mínima defensa que sería apoyada desde el mar. El sur estaba protegido por una zona pantanosa, actualmente el Caroni National Park. El flanco de tierra se caracteriza por ser escarpado y de difícil acceso. Todo esto hacía suficiente el despliegue de estructuras identificado.

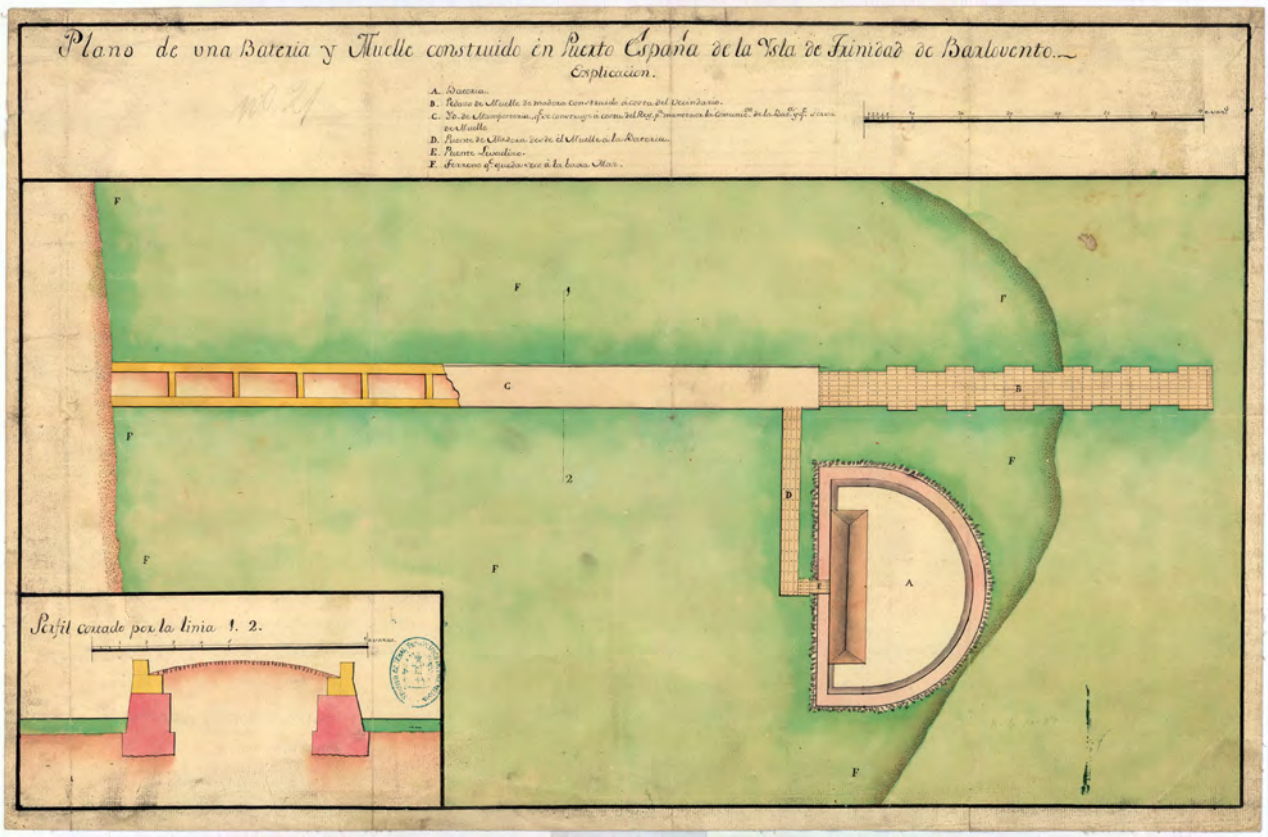
4. Fortificaciones de la segunda mitad de siglo: Flores y Perelló

No se conocen ataques extranjeros sobre la capital de Trinidad en el siglo XVIII, pero según la documentación enviada por el ingeniero José Flores, el fuerte de planta cuadrada que protegía la ciudad estaba en estado ruinoso. Esto puede servir para confirmar su construcción, pero también que se realizaría en materiales débiles. Esto le llevó a proyectar varias nuevas estructuras en 1770. En primer lugar, diseñó una batería hacia el mar con una disposición excepcional. Aunque la artillería estaba prevista en este sentido, la explanada de ese frente estaba realizada en tablazón, cuyos materiales procedían a su vez del fuerte antiguo. Siete cañones y siete pedreros de diferentes calibres se ubicaron en esta estructura[14]. Haciendo esquina, diseñó una segunda batería que protegía la campaña de un posible ataque anfibio. En medio de ambas baterías debía construirse un cuerpo de guardia. Es difícil confirmar si estas obras llegaron a realizarse, aunque todo hace pensar que sí. La ubicación de la primera batería debería corresponder con la actual Independence Square S., dando por hecho que allí se ubicaba la línea de costa y no en South Quay[15]. La segunda batería debería desarrollarse entre las actuales Chacon St y Broadway. Siendo esto así, habría sustituido al reducto de 1737 en su mismo espacio, quizás tras sucumbir por la calidad de los materiales. Según el documento, los cañones disponibles no superarían las doce libras, siendo la mayoría de seis y cuatro. Así, su rango de tiro efectivo permitiría alcanzar a un navío que intentara acercarse al puerto, pero dejaba desprovistos gran parte de los flancos de la ciudad.

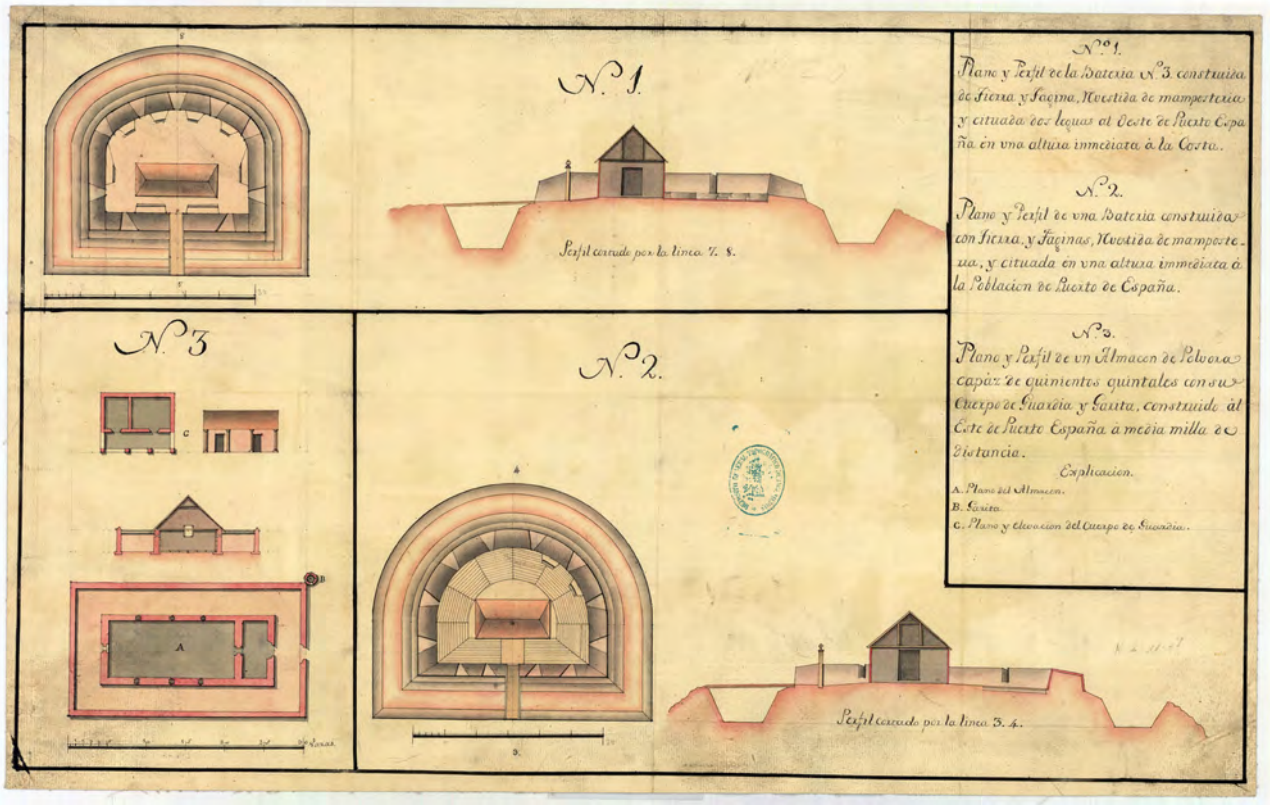
Tras los trabajos de Flores y el informe de Agustín Crame, que da por buenas las estructuras conservadas, en la década de los ochenta inicia sus diseños en la ciudad el ingeniero Juan Antonio Perelló. Sus dos proyectos identificados son una batería en la desembocadura del río Caroní y un reducto provisional para una colina, ambas datadas en 1780. Dicho esto, parece posible que también fuera el autor de dos planos sin fechar, correspondientes a una batería para el muelle de Puerto España y varios reductos rectangulares[16]. Esta asociación se realiza ya que los planos sin datar ofrecen características propias de estos años y repiten modelos que utilizó este ingeniero en la isla. Además, la comparación con las obras firmadas por Flores, o incluso Crame, no parecen ofrecer parecidos significativos, no conociéndose otros técnicos destinados a la isla por el momento.

Una de las baterías semicirculares diseñada por Perelló sería conocida posteriormente como Fuerte San Andrés. Por tanto, es posible que la datación sea también dentro de la década de los ochenta. Esta batería se encuentra actualmente dentro de las dependencias del Museo de la Ciudad de Puerto España, y su datación tradicional es 1785. Al parecer, esta batería fue reconstruida aquí tras una primera ubicación en 1757, que causó un problema de reclamaciones de terrenos que hicieron llevarlo más hacia tierra. La ubicación de este fuerte es importante ya que sería aquí donde Cosme Damián de Elorza Churruca establecería en 1792 el primer meridiano de América[17]. Además de esta batería, Perelló proyectaría dos baterías más en piedra, conteniendo una de ellas un polvorín. Algunas fuentes inglesas de principios del siglo XIX apuntan a la existencia de una batería de época española a los pies del monte donde se ubicó Fort St. George, pero esto no ha podido comprobarse. Más tarde llegaría a la ciudad un arquitecto formado en la academia madrileña o con conocimiento de sus modelos arquitectónicos: José del Pozo y Sucre. Su labor no incluye diseños de arquitectura defensiva, por lo que excede los objetivos de este trabajo[18].

Todos los trabajos de Perelló no fueron, al parecer, suficientes para la defensa de la ciudad. Así, la localización de otra propuesta, esta vez realizada por J. B. Taillet, agrimensor real[19], en 1780 subraya el interés de la corona en fortificar la ciudad (Fig. 3)[20]. Otra opción es que Taillet, del que apenas se tienen datos, fuera un colaborador de Perelló. Se trata de una batería con tres frentes, orientada a proteger la ciudad tanto de un ataque naval, como de una po-



1. ¿Juan Antonio Perelló?. Batería y muelle. Tinta sobre papel. ¿1785? Archivo General Militar de Madrid (AGMM), TTO 1/15. Madrid. España.



2. ¿Juan Antonio Perelló? Batería número 3 construida en piedra. Tinta sobre papel. ¿1785? Archivo General Militar de Madrid (AGMM), TTO 2/3. Madrid. España.

sible internada por el río Tagarete. Su ubicación, al extremo occidental de la ciudad, protegía un espacio hasta el momento indefenso. Todos estos trabajos por fortificar Puerto España, así como los intentos posteriores de trasladar la capital, deben entenderse dentro de políticas imperiales más generales, como ya estudiara Grafenstein[21]. Trinidad contaba con un papel protagonista en la defensa del Virreinato de Nueva España y sus "provincias adyacentes", planteada por la *Instrucción Reservada* de 1787.

En 1791 se solicitó al gobernador de la isla, José María Chacón, en correspondencia con el entonces virrey del Perú, Francisco Gil de Lemos sobre las baterías que servían para proteger la isla. Los términos del texto hacen pensar que varias de estas estructuras se llegaron a construir, mientras se dudaba aún de la efectividad de la defensa del puerto de Chaguaramas. En 1790 se habían construido "cuatro pequeños reductos de tierra, y fajina" que no llegaron a mantenerse siquiera un año "por las lluvias y excesivos calores"[22]. El gobernador propone que se hagan las obras en mampostería.

Además del fuerte de San Andrés, la isla de Trinidad cuenta con otras estructuras que han sido relacionadas con la presencia española, lo que no ha podido probarse hasta el momento con esta documentación. Un ejemplo claro de esto es la fortificación de Nelson Island. Este punto se encuentra hoy fortificado, y aparece incluido en varios de los mapas utilizados sin incluir ningún tipo de estructura defensiva. Por tanto, parece probable que se trata de una estructura del siglo XIX y por tanto inglesa. Algo similar ocurre con Fort George, actualmente un fuerte con características propias de la ingeniería militar británica del siglo XIX. Localizado en la parte alta de una colina que domina la ciudad la distancia existente entre este fuerte y la costa, lo hace inútil con el radio de tiro disponible en el siglo XVIII. De hecho, un cañón de 24 libras apenas tendría efectividad suficiente para alcanzar la costa, situada a más de un kilómetro de distancia, siendo de poco uso para interceptar un navío que se ubicara en el puerto. Además, de nuevo los mapas utilizados no hacen referencia a ningún tipo de estructura en este lugar.

5. La opción de Point Gourde

A principios del siglo XVIII se plantea como solución al estado de decadencia de San José, trasladar la capitalidad a una nueva ciudad ubicada en el puerto de Chaguaramas, en el extremo noroeste de la isla, justo junto a las islas que vinculan Trinidad con el continente. Es aquí donde se encuentran las Bocas del Dragón, paso marítimo que da paso al Golfo de Paria, y por tanto un espacio especialmente indicado para ubicar una nueva fundación. Una península de perfil rocoso y deshabitada, parecía el lugar idóneo para ubicar un fuerte de planta rectangular y cuatro baluartes en las esquinas. Esta estructura sería apoyada por diferentes baterías, de perfil angular, semicircular o recto, a lo largo de la costa, liberando completamente de defensas la costa correspondiente a la ciudad. Esta, se localizaría dentro del puerto de Chaguaramas, distanciada ligeramente de la costa y la desembocadura del río, careciendo de murallas o fuertes para su defensa.

Un empuje decisivo a este proyecto de traslado de la capital lo dio Agustín Crame. Según el padrón de Puerto España que realizaba en 1777, el traslado era factible. En ese momento, la capital contaba con 3340 habitantes[23]. Las medidas posteriores elevaron el número hasta 5964 en 1784, y 9231 en 1786. También se conoce su dictamen sobre las fortificaciones, gracias a una transcripción ligeramente posterior:

> "El brigadier don Agustín / Crame reconoció esta isla y / hecho cargo de sus circunstan/cias opinó que no convenía ha/cer en ella fortificación alguna / y que su mayor defensa era la / aspereza natural del terreno / y la vigilancia y valor de los / naturales; pero que si algún // día se pensase en esto y Su Majestad lo quisiese el único paraje don/de pudiera hacerse una fortaleza / era en la boca y punta del arroyo / de Mapurapo una legua distan/te de la capital de la isla. La Jun/ta de Generales encargada de exa/minar sus planes de defensa con/vino con este parecer y obtuvo / la real aprobación"[24].

La opinión de Crame no fue convincente para el gobernador, que vinculaba la progresión de la isla a su seguridad.

> "Para esto debía pensarse en / fortificar la isla y no librar la // defensa a su esterilidad como opi/na Crame; el fortificarla sería fácil / si los tres islotes que forman las / bocas de los Dragos estuviesen más / inmediatos; pero se apartan mu/cho y por esta razón no puede pen/sarse en este medio, y es preciso re/currir en las circunstancias locales / de otros puertos, al que tenga lugar./
>
> Los puertos de Chaguaramas / y Carenero están en la mejor pro/porción para fijar en ellos la de/fensa de la isla, uno y otro esta/rán guardados con una ciudade/la que se construya en la penín/sula de Chaguaramas y algunas / baterías en las islas de Gaspari/llos./
>
> Esta representación y proyec/tos del gobernador Chacón se / pasaron a la Junta, la que en con/sideración a las grandes ventajas / que se preconizaban de dicha isla / fue de dictamen

> que se comisio//nasen oficiales facultativos de los cuerpos / de artillería, ingenieros y mari/na que reconociesen si la penin/ sula de Chaguaramas, tenía disposi/ción para que en ella se levanta/se una fortificación que pudise/ defender con las otras baterías / que proponían aquel puerto, el / del Carenero, y el arsenal de ma/rina y astillero en caso que fuese / conveniente situarlo también / allí que era uno de los pensamien/tos del citado gobernador. Su Majestad se / conformó con este dictamen"[25].

Pero:

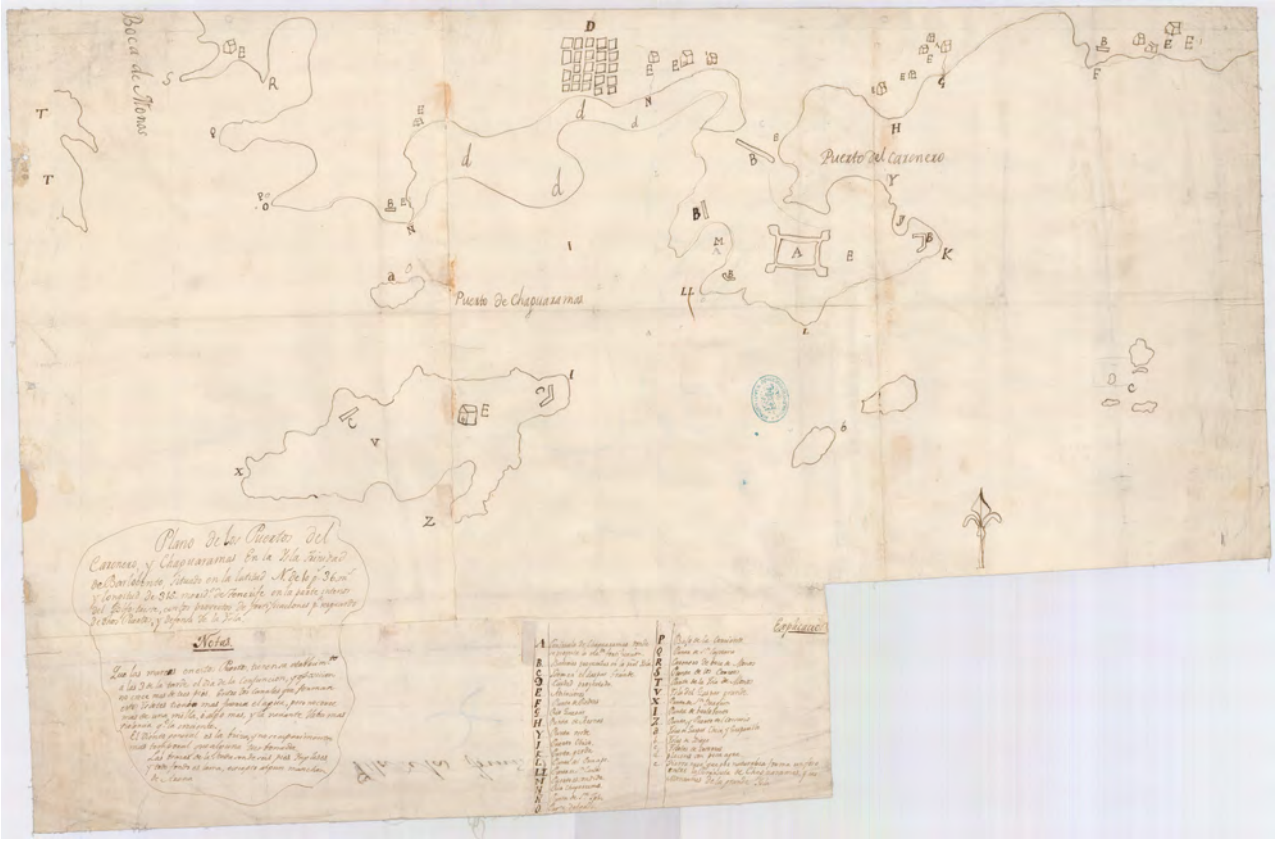
> "De los informes de algunos de / estos oficiales parece que resulta / que la península de Chaguaramas / no presenta las ventajas que se / habían creído para construir / una ciudadela, que proporcionase / los fines indicados, a no ser que / se hiciesen inmensos gastos en / allanar un terreno sumamente / desigual"

La situación en la isla seguía siendo similar, como demuestra la documentación enviada a Floridablanca por Philippe Rose Roume de Saint Laurent[26]. En este intercambio de pareceres entre el gobierno local, los informantes y la corona, las obras se iniciaron. Los planos de 1785 demuestran que los fuertes debieron levantarse, quizás en fagina, a pesar de que la población no llegó a desbancar a San José o a Puerto España[27]. Desde luego, no estaban en pie en 1788 cuando un nuevo intento de protección analizó la zona[28]. Actualmente, no se han podido localizar restos de ninguna de estas baterías o del reducto principal. Por último, estos planos, cruzados con los escasos restos conservados, permiten considerar que las estructuras conservadas en Nelson Island, no debería pertenecer al periodo español, o al menos no fueron proyectadas e incluidas en estos planos. De la misma forma, parece que no se conservan vestigios materiales de ninguno de estos proyectos.

6. Conclusiones

De los datos aportados previamente, pueden alcanzarse algunas conclusiones. En primer lugar, que Puerto España gozó de interés por parte de la corona para abordar su fortificación, especialmente desde mediados del siglo XVIII. Esto se debió a la amenaza inglesa que finalmente conquistó la ciudad en 1797. A diferencia de otras potencias europeas en la zona, los españoles renunciaron a la fortificación de la isla, para centrarse exclusivamente en la defensa de la capital. Además, frente a grandes estructuras localizadas en promontorios de difícil acceso, se optó por pequeñas baterías, bien ubicadas en la costa, aumentando el rango de tiro sobre un posible ataque naval. Un buen ejemplo de este modelo lo ofrece la Batería de San Andrés, aún conservada. Por último, parece claro que los planes de fortificación y traslado de la capital a Chaguaramas fueron desatendidos.

4. Anónimo. Plano de los Puertos del Carenero y Chaguaramas en la Isla de Trinidad de Barlovento. Tinta sobre papel. S.f. Archivo General Militar de Madrid (AGMM), TTO 2/6. Madrid. España.



5. Llorente. Plano de los puertos del Carenero y Chaguaramas en la Isla de Trinidad de Barlovento. Tinta sobre papel. 1785. Archivo General Militar de Madrid (AGMM), TTO 2/8. Madrid. España.

NOTAS

1. Por ejemplo, no hay referencias a las estructuras de Trinidad en libros generales como GUTIÉRREZ, Ramón. *Fortificaciones en Iberoamérica.* Madrid: Fundación Iberdrola, 2005; o BLANES, Tamara. *Fortificaciones del Caribe.* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2001.

2. SEVILLA SOLER, Rosario. "El poder de las colonias menores. El caso de Trinidad". En: PESET, José Luis. *Ciencia, vida y espacio en Iberoamérica*. Madrid: CSIC, 1989, vol. II, pág. 509.

3. Un ejemplo de esto es que apenas cuenta con desarrollo en el estudio de SERRANO ÁLVAREZ, José Manuel. *Fortificaciones y tropas: el gasto militar en Tierra Firme. 1700-1788.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

4. SEVILLA SOLER, Rosario. *Inmigración y cambio socio-económico en Trinidad (1783-1797).* Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1988.

5. SEVILLA SOLER, Rosario. "El poder… Op. cit., pág. 517.

6. ZAPATERO, Juan Manuel. *La guerra del Caribe en el siglo XVIII.* San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1964.

7. Son numerosos los estudios recientes que están intentando vincular estos planes de ataque a nivel global, pero son especialmente visibles en clave regional, afectando a numerosos puntos del Mar Caribe. Para un caso reciente sobre fortificaciones véase LUENGO, Pedro. "Military Engineering in Eighteenth-Century Havana and Manila: The Experience of the Seven Years War". *War in History*, 24 (1) (2017), págs. 4-27.

8. Informe sobre hostilidades en el Río Orinoco. AHN, Diversos-Colecciones, 28, N. 1, ff. 7v.

9. Proyecto del reducto que se debe construir en el Puerto de España, en la isla de la Trinidad de Barlovento, proyectado por don Pablo Díaz Fajardo […] Año de 1733. Archivo General de Indias (AGI), MP-VENEZUELA, 81. Perfil cortado por la línea MP del proyecto del reducto que se debe construir en el Puerto de España de la isla Trinidad de Barlovento, hecho por don Pablo Díaz Fajardo […] en el año de 1733. AGI, MP-VENEZUELA, 82. Perfil del proyecto de Díaz Fajardo. CGE, Ar. J-T.8-C.2-97. A estos trabajos hay que unir otros muchos en fortificaciones de la actual Venezuela como ha publicado recientemente GÁMEZ, Manuel. "Ingenieros militares españoles en Nueva Granada durante el siglo XVIII. Movilidad, proyectos y expediciones". *Temas Americanistas*. (En prensa).

10. Informe sobre hostilidades en el Río Orinoco. Archivo histórico Nacional (AHN), Diversos-Colecciones, 28, N. 1.

11. Informe sobre hostilidades en el Río Orinoco. AHN, Diversos-Colecciones, 28, N. 1, f. 3.

12. El alcance de una bala normal de 24 libras podría llegar a los 3113 metros, pero el alcance efectivo, con la finalidad de traspasar los cascos, estaba en el entorno del kilómetro.

13. Plano del reducto del Puerto de España de la Trinidad. AGI, MP-VENEZUELA, 107.

14. Contaba con tres cañones de cuatro libras, dos de seis, uno de ocho y uno de doce.

15. De algunos planos se desprende que el Fuerte de San Andrés se encontraba dentro del mar, conectado con tierra por una pasarela, por lo que South Quay no existiría.

16. Batería número 3 construida en piedra. AGMM, TTO 2/3. Batería y muelle. AGMM, TTO 1/15.

17. *Diccionario histórico o Biografía universal compendiada*. Barcelona: Narciso Oliva, 1831, Vol. 5. pág. 280.

18. Plano de la batería de barbeta hecha por el gobernador de esta isla Trinidad, don José de Flores, en el Puerto de España. AGI, MP-VENEZUELA, 157. Batería circular para la boca del río Caroní. Juan Antonio Perelló, CGE, J-2-100; Plano del reducto provisional para cumbre B. Juan Antonio Perelló. CGE, J-8-2-98; Plano y perfil que se propone para la orilla del mar. CGE, J-8-2-99.

19. El término utilizado es arpentor, una clara importación fonética del francés, lo cual puede apuntar el origen del personaje.

20. J. B. Taillet. *Sitio y descripción de la batería que se ha de hacer en el Puerto de España, Isla Trinidad, con la parte inferior de la ciudad, hecho por J. B. Taillet, arpentor real, en 15 de julio de 1780.* British Library, Add. 17645.h.

21. GRAFENSTEIN GAREIS, Johanna von. "Políticas de defensa de la España borbónica en el Gran Caribe y el papel del virreinato novohispano". En: GRAFENSTEIN, Johanna von (Coord.). *El Caribe en los intereses imperiales, 1750-1815.* México: Instituto Mora, 2000.

22. Expediente sobre fortificación y mejora de la Isla de Trinidad. AGI, Estado, 66, N. 1, s.f.

23. Expediente sobre fortificación y mejora de la Isla de Trinidad. AGI, Estado, 66, N. 1, s. f.

24. Expediente sobre fortificación y mejora de la Isla de Trinidad. AGI, Estado, 66, N. 1, s. f.

25. Expediente sobre fortificación y mejora de la Isla de Trinidad. AGI, Estado, 66, N. 1, s. f.

26. Expediente sobre fortificación y mejora de la Isla de Trinidad. AGI, Estado, 66, N. 1.

27. Diego Martín. *Plano del puerto y Península de Chaguaramas en el golfo triste, y costa de la Isla de Trinidad* (1788). Archivo General de Simancas (AGS), MPD, 08, 047. Procedente de *Reflexiones adjuntas sobre los tres puntos principales del proyecto en la Isla de Trinidad de Barlovento*, por Mateo Pérez. AGS, Secretaría de Guerra, legajos, 07236.

28. Llorente. *Plano de los puertos del Carenero y Chaguaramas en la Isla de Trinidad de Barlovento.* (1785). Archivo General Militar de Madrid (AGMM). TTO 2/8. *Plano de los Puertos del Carenero y Chaguaramas en la Isla de Trinidad de Barlovento.* AGMM. TTO 2/6. Tercera versión *Plano de los Puertos del Carenero y Chaguaramas en la Isla de Trinidad de Barlovento.* MN. 31-B-11.

Volver al sumario

Arturo Gordon: de Sevilla al Maule (exposición, imaginario local, transferencias)

ALBERTO MADRID LETELIER Y PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ
Facultad de Artes. Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile; Instituto de Estudios Humanísticos. Universidad de Talca, Chile
amadridlet@gmail.com; pzamoper@utalca.cl

1. ANTECEDENTES

La participación chilena en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 tuvo lugar durante el primer gobierno dictatorial del General Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931). La muestra, bajo un libreto más o menos usual, de representar al país en un espectro amplio en sus dimensiones sociales, históricas, productivas y culturales, tuvo esta vez ciertos énfasis relacionados con una visión nacionalista y anti oligarca que propugnaba el gobierno.

El pabellón nacional, diseñado por el arquitecto Juan Martínez Gutiérrez (1901-1976), cobijó 15 secciones, relacionadas con la industria, el turismo, la minería, la geografía y la historia nacional, entre otros aspectos. Hubo también una sección especial de Bellas Artes, que consideraba 170 pinturas y 24 esculturas del Museo de Bellas Artes de Santiago y de artistas contemporáneos.

El gobierno de Ibáñez sin dudas quiso evidenciar su sensibilidad cultural en una muestra que, en cierto modo, se constituye como correlato de una política cultural cuyos contenidos exaltaban lo autóctono y la reivindicación de elementos indígenas. De este modo y desde la mirada oficial, las ideas de progreso y modernidad hacían eje en contenidos relacionados con lo autóctono y lo popular.

Este año fue también decisivo en otros aspectos del quehacer artístico nacional. El conflicto entre arte puro y arte aplicado que se daba en la Escuela de Bellas Artes, además de muchas otras desavenencias imputables, entre otras cosas, a liderazgos y personalismos, llevan al gobierno a una intervención inédita y desproporcionada, cerrando parcialmente el plantel y enviando parte de los profesores y alumnos con becas de estudio a Europa[1]. El viaje, como ritual de formación, era un tema de larga data en el país. Europa había sido el paradigma para los pensionados y el lugar indispensable para densificar y ampliar los conocimientos que inicialmente se habían adquirido en el país.

En la muestra nacional de Sevilla toma fuerza la idea de un Chile autóctono, con una raza, unas costumbres y un paisaje particular; un escenario capaz de modelar una raza de hombres fuertes y trabajadores, comprometidos con su cultura e historia. De otra parte, en las primeras décadas del siglo, los intelectuales nacionales comenzaban a hablar de una literatura criollista, de una pintura costumbrista y de música vernacular, produciéndose un imaginario que, en cierto modo, contrastaba con el simbolismo estético decimonónico, más apegado a una visión eurocentrista. De hecho en la muestra de Sevilla hubo una sección de Arte Araucano y popular, que incluía colecciones de tejidos, alfarería y plata araucana. De otra parte, el mobiliario realizado por Alfredo Cruz Pedregal para el pabellón estaba también inspirado en motivos araucanos.

Los signos de una persistencia iconográfica nacional estuvieron presentes, incluso, en la arquitectura del pabellón nacional diseñado por Martínez: "*La construcción, que evocaba la silueta de la Cordillera de los Andes, contaba con detalles indigenistas y coloniales*" [2].

El propio arquitecto explicita esta ligazón simbólica que mediatiza el edificio:

1. Juan Martínez Gutiérrez. Pabellón chileno.1929. Sevilla.

> "El conjunto encuadrado en los jardines interpretará el espíritu chileno, sin recurrir para ello a motivos coloniales, sino a agrupaciones de volúmenes y trozos de escultura y pintura capaces de sugerir el ambiente de un pueblo y de hacernos adivinar su cultura. Expresar los plácidos remansos de las costas chilenas y la orografía titánica de los Andes, componiendo de forma casi escultórica las masas grises y blancas, que van ascendiendo hasta culminar en la fuerte torre…"[3].

2. ARTURO GORDON Y LOS MURALES DE SEVILLA

Para realizar los murales del pabellón chileno en Sevilla fueron seleccionados los pintores Laureano Guevara (1889-1968) y Arturo Gordon (1883-1944). Ambos artistas procedían de la generación convenida en llamar como de 1913 o del Centenario, formada bajo el magisterio del artista español Fernando Álvarez de Sotomayor cuyo paso por la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, entre 1908 y 1913, fue decisivo en la conformación de este grupo, influido por el hispanismo y por una sensibilidad hacia los temas populares.

De otra parte, la pintura mural en Chile exhibía, en 1929, un desarrollo excepcionalmente precario en relación a obras y autores. A los antecedentes de obras de Pedro Lira, Pedro Subercaseaux[4] y los artistas presentes en Sevilla, Arturo Gordon y Laureano Guevara, cuyo registro historiográfico exalta más el tamaño de las obras que la técnica o los conceptos estéticos tramados en ellas, es bien poco lo que, en rigor, correspondería sumar. De este modo —y puestas al margen las pinturas murales vinculadas a la Colonia— las obras encargadas a estos pintores nacionales podrían ser consideradas, en estricto rigor, las primeras realizadas en su género en el país.

Otro antecedente importante, a partir del cual colegimos elementos vinculados al desarrollo de la pintura mural en Chile, fue la visita a nuestro país en 1922 del Ministro mejicano José Vasconcelos Calderon, situación que genera una cierta sensibilidad sobre la idea del valor estético, educativo y social del muralismo. Este hecho auguró futuras

iniciativas relacionadas con el arte mural, concretadas en años postreros con las visitas de los muralistas mejicanos David Alfaro Siqueiros, en los años cuarenta, y Jorge González Camarena, en la década de los sesenta[5].

En 1929 Arturo Gordon no tenía ni formación como muralista ni una experiencia especialmente destacada en la producción de este tipo de obras; al parecer el gobierno le hace el encargo de Sevilla en virtud de las obras de gran formato que el artista había pintado para la Biblioteca Nacional[6]. Laureano Guevara, por su parte, sí la tenía toda vez que había viajado en 1924 a Europa a estudiar pintura mural.

En relación a los murales de Sevilla, en el programa iconográfico presentado era fácil advertir la hegemonía de una temática que hacía eje en valores autóctonos. La *"oratoria pictórica"* —parafraseando a Siqueiros— estaba predeterminada por la mirada oficial del gobierno. Se requería que esas obras contaran una historia que reflejara la fisonomía cultural del país, de sus paisajes, costumbres y tradiciones. Fue de este modo como se originan los siete murales que decoraron el interior del edificio. Laureano Guevara aportó cuatro obras: *La agricultura*, *Tejidos de Arauco*, *La minería* y *La pesca*, en tanto que Arturo Gordon realizó tres: *Frutos de la tierra*, *La industria araucana* y *La vendimia*[7].

2. Arturo Gordon. La industria araucana. Óleo sobre lienzo. 1929. Dirección de Biblioteca Archivos y Museos, DIBAM, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca. Chile.

Los siete murales (cuyas dimensiones promediaban los dos metros de altura por casi siete de largo) fueron pintados, *in situ*, al óleo sobre tela y bastidor y tuvieron un objetivo de instalación transitoria en el interior del recinto. Es decir, fueron concebidos como artefactos factibles de desmontar y trasladar.

El programa iconográfico de las obras moviliza una variada información simbólica. Se muestra al Chile obrero y rural, a los campesinos en sus labores relacionadas con faenas de extracción y producción. La dignificación del trabajo y del mundo popular pareciera ser un contenido ético relevante. La reivindicación de la diversidad cultural y, especialmente, la incorporación del mundo indígena es otro elemento esencial de este programa iconográfico.

El análisis de estas obras, especialmente las de Gordon, se inscribe en un modelo revisionista respecto de la historiografía local en el marco de la Generación de 1913. La iconografía que reproducen las obras guarda semejanza con la descripción de los relatos de la literatura criollista cuya obra más característica lleva por título *Cuentos del Maule* del autor Mariano Latorre.

El paisaje geográfico se muestra como el telón de fondo del paisaje cultural. La cordillera de Los Andes, el desierto y el paisaje patagónico, en un trayecto geográfico que va de norte a sur, trasuntan la idea de que en un paisaje duro es posible formar una sociedad esforzada y trabajadora; el sujeto étnico y la imagen del cuerpo humano, tiene un correlato con el paisaje. En este escenario, la cordillera, se corona de protagonismo.

No cabe duda que la muestra de Sevilla, especialmente en la presencia de los murales de Gordon y Guevara, fue funcional a la visión de cultura y sociedad que tenía la dictadura de Ibáñez.

3. Literatura, paisaje y criollismo: Gordon y la Generación de 1913

Es recurrente encontrar en la historia de la literatura chilena la utilización de expresiones como "cuadro" y "pintura", usadas como figuras retóricas que son características de los discursos interpretativos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, por ejemplo:

> "Respecto a la selección de los trozos que han servido para ilustrar este tema, hemos creído conveniente hacer una advertencia. De muchas obras hemos tomado cuadros que pueden considerarse los mejores; al escoger éstos y no otros, no se trataría sólo de una preferencia individual, sino más bien de presentar un estudio original"[8].

La cita corresponde al prólogo del estudio de Graciela Illanes, *Evolución del sentimiento estético del paisaje en la literatura chilena*. Al igual que ella, en otros estudiosos se reitera el uso de la expresión "cuadros" como ejemplificaciones, ilustración, caracterización y también en el sentido de cuadro en su analogía con la pintura. *"Ya en los tiempos de la conquista y de la colonia se encuentran cuadros de nuestra vida rústica y descripciones de paisaje"*[9]. Al mismo tiempo de la publicación del estudio de Illanes, en 1940 Mariano Latorre está en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires dictando un ciclo de conferencias en el programa *Las literaturas americanas IV*, las que serán publicadas al año siguiente con el título *La literatura chilena*. En el Capítulo I, *El paisaje y el hombre*, al inicio del relato, Latorre realiza su interpretación de la literatura chilena. El capítulo es equivalente a una lección de geografía, en la que desarrolla sus dotes de descripción. Por cierto el paisaje es un motivo que recorre toda la textualidad del autor.

Otro alcance al uso de la expresión de "pintura" lo otorga Domingo Melfi:

> "Cada narración está diferenciada de la del otro, por la mayor o menor intensidad dramática, por la exactitud precisa o desvahída de las descripciones a la sencillez de los elementos que utiliza para la pintura de sus tipos" [10].

La cita se encuentra en su ensayo *El campo en la generación literaria del 1900*, en el cual se ocupa de caracterizar la generación del novecientos que agrupa a los primeros integrantes del Criollismo.

Para cerrar este cuadro no es casual los textos seleccionados desde sus títulos: *Evolución del sentimiento estético del paisaje en la literatura chilena* (Illanes), *El campo en la generación del 1900* (Melfi), *El paisaje y el hombre* (Latorre), los cuales establecen las fronteras entre el Criollismo y la Generación de 1913 a través del correlato de la ruralidad. Interesa también la cercanía cronológica y temática en términos de la construcción del imaginario país en su producción simbólica.

De los estudios revisados tanto en la literatura como las artes visuales, no se ha relacionado el Criollismo con la Generación de 1913, existiendo semejanzas con la figura del campo en las descripciones de las narraciones y en los motivos de las pinturas.

Son estos los cuadros que resumen el fin e inicio del siglo marcado por las imágenes en la búsqueda y exploración de nuevos territorios no lo suficientemente investigados y representados en la literatura chilena, transformándose el tópico de la naturaleza en la pintura del paisaje no sólo en la descripción de escenas campesinas, sino en la tensión hombre naturaleza. Ello se traduce en las narraciones de *Cuentos del Maule (Paisajes y tipos)* (1912), de Mariano Latorre o *Escenas de la vida campesina* de Rafael Maluenda, que serán parte del inventario y repertorio de los "motivos camperos", como los designa Melfi

> "Lo que singulariza, desde luego, a estos narradores, es el deslumbramiento que les produce el campo. Han descubierto una realidad nueva; la naturaleza en sus formas externas, los mil incidentes de la vida criolla, los motivos dramáticos que hasta ese momento nadie había considerado como elementos artísticos. Este acontecimiento carece de registro en el calendario. Parece no tener importancia en la historia de un país. Constituye sin embargo, uno de los sucesos de mayor trascendencia en la literatura chilena"[11].

La intertextualidad de la imagen y la palabra será complementada con una selección del corpus de obras representativas de la Generación de 1913, cuyos pintores inscriben la provincia, introduciendo la ruralidad en la pintura. Si bien con anterioridad se observa la existencia del paisaje, preferentemente era representado en su fisionomía y como fondo. Parte importante de la producción de la Generación de 1913 va a tener como especificidad la ruralidad con alguno de sus personajes, tradiciones y actividades económicas.

La exposición de 1913 es la que marca el hito de la denominada Generación de 1913. La exposición referida se realiza en el Salón de El Mercurio en la que participan de Pedro Luna, José Prida, Ulises Vásquez, Guillermo Maira y Abelardo Bustamante. Sin embargo su valoración será posterior. Recién en 1928 Luis Álvarez Urquieta los incorpora en su libro *La pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta*, que en su interior subtitula *Apuntes para la*

Historia del Arte Pictórico en Chile. La publicación corresponde a una lectura de su colección, la que en 1939 adquirirá el Museo Nacional de Bellas Artes, es decir, su interpretación y colección será el antecedente del canon historiográfico del sistema del arte chileno que más adelante sistematizará y reinterpretará Antonio Romera.

La primera puesta en valor de esta generación será en la exposición de 1946, en la que se exponen obras de Enrique Bertrix, Alfredo Lobos, Enrique Lobos, Ulises Vásquez, Pedro Luna, Arturo Gordon, Exequiel Plaza, Guillermo Vergara, Jaime Torrent, Carlos Isamitt, entre otros. Su recepción se registra en la revista *Conferencia,* donde se publican dos textos, uno de Neruda y el otro de Carlos Isamitt, quienes serán los primeros en dar cuenta de su designación. Neruda los nombra como *Heroica capitanía de pintores,* designación que será recuperada en parte en el título del libro de Waldo Vilas *Una capitanía de pintores* (1966). Por cierto, una década anterior en 1951 se publica *Historia de la pintura chilena* de Antonio Romera que es el segundo libro en circulación de una versión de la historiografía del arte chileno cuya construcción utiliza el modelo de las generaciones y la referenciación de la pintura preferentemente. En el Capítulo VI *La generación de 1913,* señala Romera:

> "Lo cierto es que la generación del año 13 tuvo fronteras estilísticas muy concretas. Cualesquiera que sean las diferencias existentes entre sus componentes, es indudable que lo capital está formado por sus rasgos estéticos comunes, por la coherencia ideal, por la semejanza de intereses y de aspiraciones. Algo inmaterial e imponderable los une y los hermana en la sensible fraternidad de espíritu" [12].

Posteriormente quienes se han ocupado con mayor detención en este grupo han sido Waldo Vila, Víctor Carvacho, Ricardo Bindis, Pedro Emilio Zamorano. Los últimos se han encargado de las revisiones más actualizadas: Bindis, *La Generación del Trece,* libro-catálogo razonado, publicado por la editorial de la Universidad de Concepción, 2006; Zamorano, *La generación de 1913: una mirada cien años después,* catálogo de la exposición *La generación del trece cien años después*, Pinacoteca de la Universidad de Concepción, 2013.

Interesa recuperar algunas "claves" respecto de la generación en estudio atendiendo al paralelismo propuesto entre ésta y el Criollismo en la representación de la ruralidad.

Es Romera quien en sus *constantes* establece el paisaje como una característica de la pintura chilena. También Vicente Grez alude a esta constante con anterioridad en su estudio de 1882 sobre la obra de Antonio Smitt, uno de los primeros artistas en disentir con el modelo de enseñanza de Cicarelli en la Academia distanciándose de la pintura de género de historia imperante en su momento e inclinándose por la captación del paisaje "del natural". Quienes siguieron desarrollando la constante del paisaje son Alberto Orrego Luco, Onofre Jarpa, Alberto Valenzuela Llanos, Juan Francisco González, entre otros.

Cuando se caracteriza a la Generación de 1913, se hace énfasis en la figura y el efecto de enseñanza de Fernando Álvarez de Sotomayor, quien se incorpora como profesor de dibujo y composición a la Escuela de Bellas Artes en 1908. La llegada del maestro español discontinua temporalmente la tradición de la hegemonía del modelo francés. Además, dentro de las actividades que desarrolla durante su permanencia en el país, participa fomentando la exposición del Centenario junto a Alberto Mackenna Subercaseaux y también incorpora como profesor de la Escuela a Juan Francisco González. Durante un tiempo será su Director hasta el momento en que regresa a España. La atmósfera del periodo se registra a través de la cita de Bindis

> "En este ambiente apareció el pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor que inculcó valores goyescos en la generación del 13, formada por artistas de extracción popular. Este grupo representa un vuelco impensado en la pintura chilena: de la rectoría francesa se pasó al realismo español, en el sentido de valorar las ceremonias y costumbres del pueblo tratadas con una pincelada ancha, para definir los volúmenes-color, con betunes espesos y claro oscuros marcados. La verdad de los personajes representados se logra por el respeto del natural, sin recurrir a la elegancia académica"[13].

La cita de Bindis resume las referencias con que se suele caracterizar al grupo de 1913. Es de nuestro interés, recuperar, entre otros, la proyección de la enseñanza de Álvarez de Sotomayor en la mirada de las costumbres y el rescate de un sector social que no estaba en la iconografía de la pintura chilena como el campesinado y sus actividades. Tal como se ha destacado, la constante del paisaje existía, pero preferentemente en el registro de asentamientos urbanos y la naturaleza del campo en la morfología y fisionomía del territorio.

La Generación de 1913 amplía la mirada de la figuración del paisaje introduciendo costumbres y sigue la ruta de Juan Francisco González en la detención en el color local revisitado y en la observación de las tradiciones del lugar. La Generación de

1913 rescata y documenta el imaginario del campo con sus personajes y labores en oposición a una iconografía de la tradición de la pintura de paisaje en la que no se representaban las actividades productivas.

Uno de los artistas más relevantes de este grupo fue Arturo Gordon a quien su maestro Álvarez de Sotomayor denominó como el "Goya chileno". Este pintor suscribe esta tendencia de la pintura peninsular conocida como "lo goyesco", carácter que, además del pintor aragonés, cultivan artistas tales como Eugenio Lucas y Leonardo Alenza. El carácter de "lo goyesco" está presente en la mayor parte de la obra del artista nacional y se traduce en la particularidad de sus temáticas, generalmente costumbrista, y en algunos valores estéticos de su obra relacionados con la paleta, la composición, la factura y la modelación de la luz.

Un ejemplo ilustrador de ellos lo encontramos en su pintura *El velorio del angelito*, realizada en varios formatos y versiones. La composición se estructura desde el altar en que se ubica al "angelito" (el infante fallecido prematuramente). En el rito del velorio, se le vestía de ropa blanca y se le colocaba sentado, en sus espaldas se amarraban unas alitas; objetos y colores que simbolizan la inocencia de su rápido paso por la tierra y, al no ser bautizados, se les preparaba para el purgatorio. Los personajes que componen el cuadro se organizan alrededor. La luminosidad se concentra en el resplandor del blanco y la luz de las velas del altar, en tanto el primer plano se ve más oscuro. Los personajes posan en diferentes actos y gestos. De espaldas al espectador una mujer con bandolina. Parte del rito era cantar como la presencia de una llorona; otra mujer al costado junto a un brasero toma mate. Un hombre reparte algo de beber dado que en el velorio se suministraban alimentos y bebidas ya que los participantes se desplazaban de zonas distantes. En el muro de fondo llama la atención un personaje que parece estar dormido. La pintura de Gordon destaca por el trabajo constructivo de la composición y el tratamiento del color, así también, la característica pincelada suelta.

3. Arturo Gordon. El velorio del angelito. Óleo sobre tela. 1939. Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Santiago de Chile. Chile.

4. Violeta Parra. Velorio del angelito. Óleo sobre lienzo. 1965. Fundación Violeta Parra. Santiago de Chile. Chile.

Al remirar *El velorio del angelito* se establece la necesaria asociación con la canción *Rin del angelito* de Violeta Parra, además de dos pinturas con este motivo y recreación a partir del resultado de su experiencia de recuperación de tradiciones campesinas.

Otra recuperación sobre el mismo tema es el film de Patricio Kaulen, *Largo viaje* (1967), título que resume la metáfora de la pérdida de las alas del angelito del hermano del protagonista, Enrique, quien tendrá la vivencia de un recorrido por la ciudad tras la búsqueda de las alas perdidas. En *Largo viaje* se muestra la tradición del velorio del angelito en uno de los conventillos de Santiago, poniendo de manifiesto la migración de los campesinos al espacio urbano. Al término de la celebración el padre deposita al infante en un cajón de manzanas que transportará en un bus de locomoción colectiva para llevarlo al cementerio, pero Enrique se da cuenta que se han quedado las alas y piensa que su hermano no podrá ir al cielo. De ahí su largo viaje en que vivirá diferentes aventuras mediante las cuales va tomando conocimiento de la ciudad en la que se traman diversos acontecimientos. La visión de Kaulen se inscribe en el imaginario del cine Neorrealista italiano que documenta las condiciones sociales de sus conflictos en la dialéctica de los grupos, en la polaridad de sus imaginarios de clase.

Se ha mencionado en el desarrollo del análisis la relación entre el Criollismo y la Generación de 1913 como una interpretación revisionista, característica que evidencia la puesta en revisión de prácticas discursivas producidas en el campo cultural.

Con estas observaciones se quiere enfatizar el proceso de recomposición que se está experimentando a comienzos del siglo XX en el sistema cultural chileno, por ello reversiva, es decir, vuelta a remirar en nuevas constelaciones de relaciones dado que en ese momento se hegemonizan los relatos del discurso oligárquico, cuya mirada privilegia lo europeo, en especial el modelo francés.

Arturo Gordon: De Sevilla al Maule ha permitido un ejercicio de intertextualidad, en tanto el establecimiento de un paralelismo entre el Criollismo en

5 y 6. Patricio Kaulen. Fotogramas de la película Largo Viaje. 1967.

términos de sus descripciones del territorio en las palabras con la iconografía en la imágenes de obras representativas de la Generación de 1913, desde una mirada parcial de la constitución del imaginario rural y el cruce de otros relatos como el film *Largo viaje* de Patricio Kaulen y la canción de Violeta Parra *Rin del Angelito*, que ponen en tensión o abren otra visión a las del canon con el que se han estudiado el Criollismo y la Generación de 1913.

De igual modo, la representación del territorio en términos de lo rural adquiere una especificidad en la Generación de 1913, como en el Criollismo que inicialmente es urbano, por el desplazamiento del telón de fondo de la naturaleza como ornamentación por una indagación en sus escenas campesinas. Sevilla fue una ventana por la cual asomó el *ethos* del Chile profundo, con sus símbolos, colores y tradiciones.

Notas

1. El Decreto 00549, que establece los becados, pone en práctica lo señalado en el Decreto 6140, del 31 de diciembre de 1928, que organiza la Dirección General de Educación Artística, en orden a refrendar la comisión de estudios para profesores y alumnos de la Escuela, señalando las materias, los países y la asignación de presupuesto en cada uno de los casos.

2. DUMMER, Sylvia. "Los desafíos de escenificar el "alma nacional". Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)". *Historia Crítica* (Bogotá), 42 (2010), pág. 85.

3. MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Juan. *El Liberal*, Santiago de Chile, 1 de noviembre de 1928.

4. Pedro Lira (1845-1912) pintó en 1906 la obra "Cristo sanando enfermos", para el altar mayor de la Capilla del Hospital Psiquiátrico. En el mural de 7 metros de alto, por 3 metros de ancho, en una superficie cóncava, el artista utilizó el óleo a la manera de una pintura

tradicional, con veladuras y empastes irregulares. La pintura está ubicada actualmente en la Iglesia de la Vicaría General Castrense, en la comuna de Providencia.

Pedro Subercaseaux (1885-1955). Por encargo del Gobierno de Chile ejecutó en 1913 el mural "El descubrimiento de Chile" para el Salón de Honor del antiguo Congreso Nacional. La obra representa a Diego de Almagro, que ha cruzado el Paso de San Francisco, frente a Copiapó, divisando por primera vez el nuevo territorio que incorporará a la Corona.

5. Siqueiros realiza en Chile la obra *"Muerte del invasor"* de la Escuela México, en la ciudad de Chillán, y Jorge González Camarena el mural *"Presencia de América Latina"*, pintado en la Casa del Arte de la Universidad de Concepción.

6. Las obras muestran dos alegorías: la música y la literatura y están concebidos a partir de una mirada académica y un texto estético que revivía ciertas claves neoclásicas. Euterpe y las musas no guardaban ninguna relación ideológica con los lienzos hechos para Sevilla.

7. Todas las obras pertenecen actualmente a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, DIBAM. Los murales de Gordon "Frutos de la tierra", está en el Museo de Rancagua, en tanto que las dos restantes pertenecen al Museo O'Higginiano, de Talca.

8. ILLANES, Graciela. *Evolución del sentimiento estético del paisaje en la literatura chilena.* Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1940, pág. 7.

9. *Ibídem*, pág. 9.

10. MELFI, Domingo. *El campo en la generación literaria de 1900. Estudios de literatura chilena*. Santiago de Chile: Nascimento, 1938, pág. 78 (primera serie).

11. *Ibídem.*

12. ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Editorial Pacífico, 1951, pág. 151.

13. BINDIS, Ricardo. *La generación del Trece*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2006, pág. 70.

Volver al sumario

Paraísos secretos: patios andaluces ocultos en la arquitectura porteña

FERNANDO MARTÍNEZ NESPRAL
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".
Universidad de Buenos Aires, Argentina
fmnespral@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

Los avances tecnológicos que a partir de la segunda mitad del siglo XIX potenciaron las explotaciones agrícolas y posibilitaron su exportación, combinados con las enormes extensiones de tierras fértiles y la escasa población nativa generaron en la joven República Argentina una serie de décadas de un significativo crecimiento económico y un alud inmigratorio que signaron nuestra cultura hasta el presente en los más variados aspectos.

Así en el campo de la Arquitectura que nos ocupa, la pobreza de los pocos edificios coloniales existentes en nuestro territorio se vio velozmente avasallada por una proliferación de obras que entre 1880 y 1930 dieron la forma actual a Buenos Aires (y las principales ciudades del interior) y que se destacan por su cantidad, calidad de diseño, materiales y técnicas empleadas, su escala y por la participación de destacados autores.

La mayor parte de esta producción edilicia se inscribe en los cánones que Rafael Iglesia explicara en su libro "Arquitectura historicista en el siglo XIX" y que se según el mismo autor se caracterizaron por la asociación metafórica de los edificios con determinados períodos de la historia: "*La idea de la arquitectura como portadora de mensajes predominó y definió el carácter asociacionista -metafórico- de los diversos historicismos arquitectónicos*"[1].

De esta manera, por ejemplo, las iglesias fueron predominantemente neogóticas, pues se entendió a la Edad Media como el período que mejor simbolizaba al cristianismo mientras que para los edificios de las instituciones democráticas-republicanas se eligieron frecuentemente estilos greco-romanos.

Existen en Argentina al menos dos ciudades que, por ser construidas ex novo a finales del siglo XIX, ilustran muy acabadamente esta corriente: La Plata, fundada como nueva capital de la Provincia de Buenos Aires en 1882 y Mar del Plata, ciudad balnearia de las elites, fundada en 1874. En ambas, las principales edificaciones siguen este criterio de asociación metafórica de estilos y usos.

Por ejemplo, Mar del Plata cuenta entre sus obras más destacables con una catedral neogótica, un club de golf de estilo inglés y las principales casas de los veraneantes en estilo normando o vasco pues ambas regiones representaban destacadas zonas balnearias europeas.

Otro ejemplo es el del arquitecto francés León Dourge, radicado en la Argentina a principios del siglo XX, quien construyera simultáneamente, e incluso en varias ocasiones para las mismas familias, palacetes neoclásicos en la capital, casas de playa normandas y residencias veraniegas en la provincia de Córdoba que por su paisaje serrano rememoraba a Andalucía y en las que por lo tanto, optó por un estilo neohispano o andaluz[2].

De esta manera, la arquitectura argentina de fines del S. XIX y principios del S. XX se caracterizó por una muy extensa y altamente calificada producción que incluyó un amplio repertorio de estilos alusivos a diferentes regiones del mundo o períodos de la historia elegidos en virtud de asociaciones metafóricas con el terreno en el cual se implantaran o los usos a los que fueran destinados.

1. León Dourge. Palacio Duhau. Buenos Aires (izquierda) y Residencia "El Paraíso". Córdoba. Argentina.

2. Significados de lo andaluz en el eclecticismo historicista argentino

Ya hemos mencionado como el entorno serrano de la provincia de Córdoba había llevado a Dourge a elegir el estilo andaluz para las casas que allí construyera. Por otra parte dicha asociación no era nueva en lo absoluto, pues la ciudad homónima, fundada por el sevillano Jerónimo Luis de Cabrera en 1573, había sido originalmente denominada como Córdoba de la Nueva Andalucía.

En otro entorno también serrano, en las cercanías de la ciudad de Tandil, el arquitecto Martín Noel proyectó con imagen de cortijo granadino el casco (residencia principal) de la estancia (hacienda) Acelain, propiedad del escritor hispanista y coleccionista de arte español Enrique Larreta.

Pero por otra parte, éstas eran fundamentalmente casas de recreo o de veraneo, espacios dedicados al ocio y al contacto con la naturaleza. Lo andaluz era en la época frecuentemente elegido para este tipo de usos.

Existen numerosas sedes de clubes suburbanos para los cuales se prefirió el estilo andaluz. Creemos en este sentido que la imagen idílica de Andalucía, construida desde el romanticismo y la literatura de viajeros como una tierra profusa en colores, flores y alegría, propició que este estilo fuera elegido frecuentemente para edificios destinados al recreo y el contacto con la naturaleza.

Tal es el caso de la sede del Club Atlético de San Isidro, proyectada por el arquitecto Soto Acébal que muestra en sus distintos pabellones un repertorio de estilemas asociables a lo andaluz como el uso de tradicionales tejas musleras, ventanas con arcos, rejas profusamente decoradas, arquerías y balcones volados, ocasionalmente acompañados de otros más propios del barroco español, como espadañas, columnas salomónicas y remates curvos mixtilíneos.

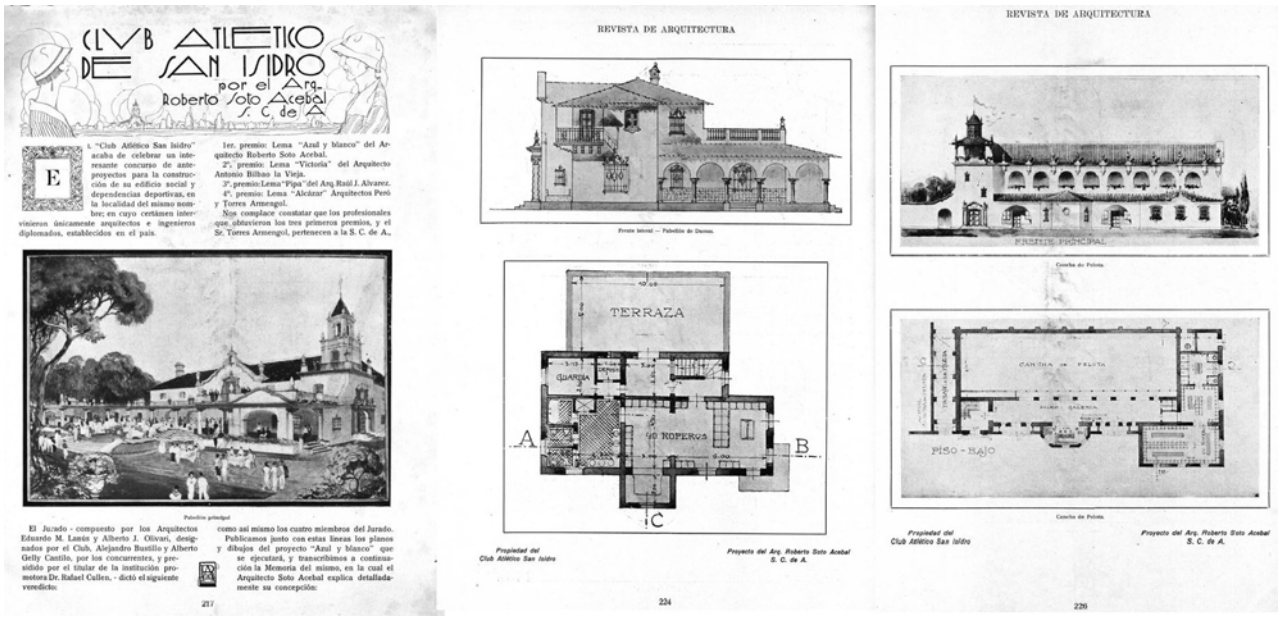
Ahora bien, más allá de las asociaciones del estilo andaluz con los paisajes serranos, con los espacios de recreo, esparcimiento, clubes o diversas suertes de "cortijos", también hemos detectado que este estilo fue considerado el ideal para la ornamentación y el diseño de los patios en cualquiera de sus manifestaciones. Aún en edificios que en su composición general o su fachada optaran por otros estilos.

Esto último constituye el tema central al que nos abocaremos en adelante.

3. El "patio andaluz" como una variante autónoma

Más allá de los casos antes mencionados, en los cuales y por causas diversas, el estilo andaluz se elegía para el diseño integral de los edificios, la idea de lo andaluz fue asociada en el período que estudiamos al diseño específico de patios como su solución más conveniente.

Así la misma lógica por la cual el estilo "naturalmente apropiado" para las iglesias era el gótico, asignó el estilo andaluz a los patios en general. Sucede como dice Iglesia que: *"Las formas arquitectónicas fueron utilizadas como signos evocativos de otras*



2. Roberto Soto Acébal. Club Atlético de San Isidro. Buenos Aires. Argentina.

realidades culturales, distintas de la presente, cuyo recuerdo podía despertar la emotividad del espectador"[3].

Y en este sentido, la evocación de la idea de patio remitía de manera muy directa a los modelos andaluces (y a su origen andalusí) como espacios idílicos que recreaban el paraíso en la tierra tal como lo explica María Laura Rosa: "*Este espacio delimitado reproduce las promesas realizadas al fiel sobre la vida en el más allá*"[4].

Es por ello que diseñar con rasgos andaluces cualquier patio se constituyó en una estrategia sencilla para "vestir" espacios surgidos de requerimientos funcionales (como la iluminación y ventilación) o de la composición de las plantas (como el caso de los edificios concebidos a partir de diversos cuerpos o volúmenes con patios como articulación).

Bastaba con blanquear los muros, revestirlos en su parte inferior con cerámicas andaluzas (que por otra parte se encontraban entonces ampliamente disponibles en el mercado[5]) e incorporar alguna vegetación y presencia del agua a través de una pequeña alberca o fuente para caracterizar dichos patios.

Pero en tanto este andalucismo era entendido como la solución ideal para los patios, no debía ser necesariamente extensible a todo el edificio. Surgieron así numerosos caso híbridos donde obras que por diversas razones elegían otros estilos para su diseño general, resolvieron sus patios en estilo andaluz.

Tal es el caso del Sanatorio Otamendi y Miroli, fundado en Buenos Aires en 1928 y que en directa alusión a la modernidad de sus servicios médicos, optara por el estilo Art Decó para su fachada y los principales espacios, sin que ello impidiera que en su interior, un patio destinado a la iluminación y ventilación interna adquiriera carácter andaluz con el uso de los recursos antes mencionados.

Este criterio generó una amplia variedad de ejemplos donde se "encapsularon" patios andaluces al interior de edificios con apariencias diversas que por lo tanto pasan normalmente inadvertidos para los transeúntes. Tales son los "paraísos secretos" a los que aludimos en el título.

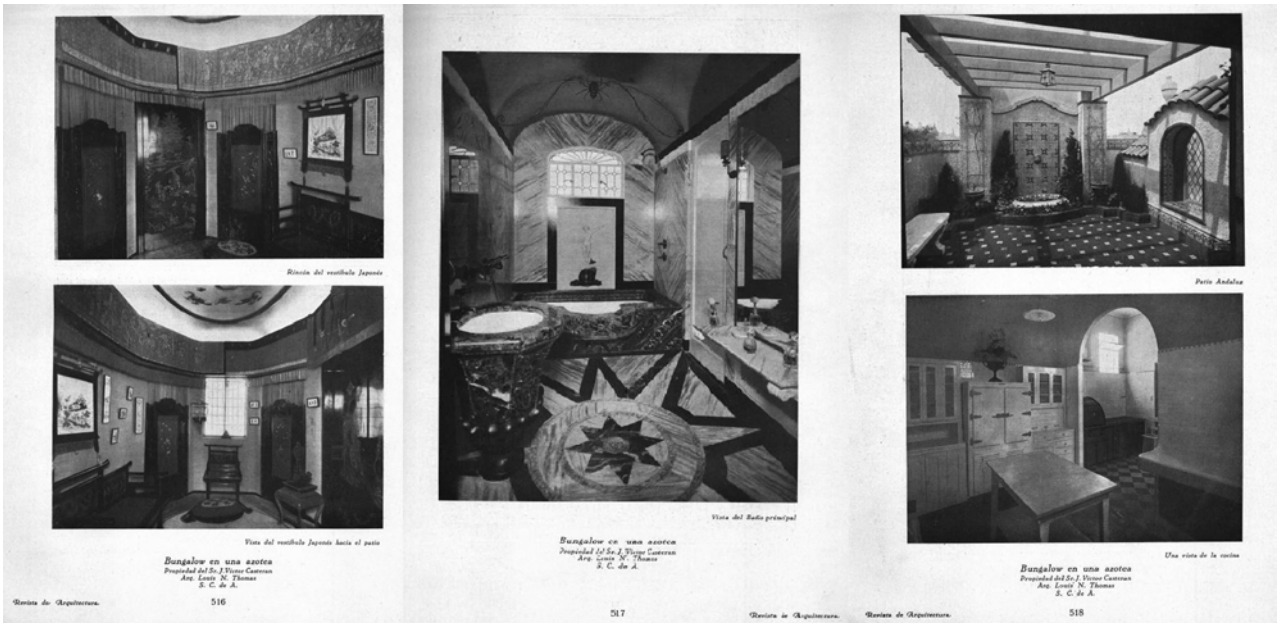
Un caso interesante de esta perspectiva lo constituye el "bungalow" proyectado por el arquitecto L. N. Thomas en pleno centro porteño y publicado en el número 95 (1928) de la "Revista de Arquitectura"[6].

Aquí podemos observar la ecléctica elección de los estilos que incluyen desde un "vestíbulo japonés", el "living room" en estilo renacimiento inglés, la cocina y baño modernos para su tiempo y un "patio andaluz" que actúa como expansión privada del dormitorio principal.

Todo lo cual pone de manifiesto que la elección de los estilos "apropiados" para cada función implica que al caso de los patios le corresponde el andaluz.

Por otra parte el nombre del arquitecto, Louis Newbery Thomas, descarta toda posibilidad de fi-

3. Sanatorio Otamendi y Miroli. Fachada (izquierda) y Patio andaluz (derecha). Buenos Aires. Argentina.



4. Louis Thomas. Bungalow en una azotea, Buenos Aires. Argentina.

liación andaluza del autor como causante de la elección de tal estilo para el patio, demostrando que este criterio era aplicado de manera general por los profesionales de su tiempo, independientemente de su origen.

Otro caso a destacar es el del Edificio Llorente, ubicado en la calle Catamarca 50, en el barrio de Once de la ciudad de Buenos Aires. La empresa J. Llorente y Cia., dedicada a la comercialización de productos alimenticios se había fundado en 1909 y eligió para su sede central un predio ubicado en las inmediaciones de la estación ferroviaria Once de Septiembre (que diera nombre al barrio) para facilitar la carga y transporte de mercaderías.

Por ello el edificio se conforma por un gran volumen cúbico que en las primeras dos plantas contiene las oficinas comerciales de la empresa en una delgada franja sobre el frente y amplias plantas libres de depósito que abarcan el resto de la superficie construida.

Ya en el tercer piso, y sobre el techo plano de los depósitos antes mencionados se ubican una serie

de viviendas destinadas al personal de la empresa. Y justamente la amplia forma cuadrangular de la planta (consecuencia de los depósitos inferiores) dejaba pocas opciones para la iluminación de las viviendas más allá de su articulación a través de un patio central.

En concordancia con los criterios antes expuestos, la solución entonces óptima para dicho patio interior era su diseño en base al estilo andaluz, pero paralelamente, las fachadas exteriores de un edificio principalmente comercial, debían resolverse de acuerdo a estilos "modernos" para la época que mostraran la pujanza y actualidad de la empresa.

La combinación de ambas necesidades generó un edificio único, donde un muy importante patio andaluz que resuelve las plantas de viviendas se encuentra completamente "envuelto" en un exterior academicista generando un contraste tan significativo que hace que el trayecto en el ascensor que conduce hacia las viviendas adquiera el carácter de un viaje mágico que nos transporta en segundos desde Buenos Aires hasta Andalucía.

5. Edificio Llorente. Fachada (izquierda) y Patio andaluz (derecha). Buenos Aires. Argentina.

También constituye un ejemplo relevante el edificio del Colegio Champagnat, en la calle Montevideo de la ciudad de Buenos Aires. Se trata de uno de los colegios más importantes y antiguos de la ciudad y su sede principal es un gran edificio academicista, pero la obligada existencia de un patio, tanto para ventilación de las aulas como para uso de recreo de los alumnos ocasionó que este también adoptara el estilo andaluz.

Pero esta idea no estuvo presente sólo en grandes edificios, innumerables viviendas particulares de las más variadas escalas repiten este criterio.

Incluso los altos niveles de ocupación del suelo permitidos por los Códigos de Edificación en la primera mitad del siglo XX fueron causa principal de la existencia de pequeños patios que por su magnitud no podían ser diseñados como jardines y por ello, definida su condición de patio, su caracterización andaluza surgía como consecuencia si no inevitable, al menos muy frecuente.

Traemos como ejemplo en este sentido una vivienda ubicada en la calle Piedras y Carlos Calvo, de una tipología y diseño muy usual en Buenos Aires a principios del siglo XX, hoy convertido en Hotel, cuya fachada ecléctica contrasta notoriamente con el patio posterior de expansión de la vivienda que, merced a una sencilla intervención con canteros perimetrales y una pequeña fuente revestidas con cerámicas andaluzas adopta tal carácter.

Existen innumerables ejemplos de este tipo, hasta las décadas de 1930 y 1940 en el marco de edificios ya de carácter racionalista y tanto en la escala de las viviendas unifamiliares como en los de vivienda colectiva e incluso en edificios públicos y comerciales.

4. A manera de conclusión, un rescate De Sur a Sur

Hemos querido aquí exponer esta faceta oculta y por su inherente carácter interior, casi totalmente invisible del patrimonio arquitectónico porteño que nos conecta con Andalucía.

Creemos que sacar a la luz pública este tema, nos permitirá adquirir una mayor difusión y conciencia acerca de la existencia de este tipo de obras con lo que se nos abrirían para todos un sinnúmero de posibilidades de conocerlas y disfrutarlas, ya sea a través de exposiciones, publicaciones o generando recorridos en los casos donde es posible visitarlos.

Pero también relevarlos, investigar, conocerlos y difundirlos es a la vez una herramienta para poder preservarlos, pues justamente su carácter "secreto" que vuelve estos patios tan atractivos, conlleva el permanente riesgo de su desaparición, de hecho los que hoy subsisten son sólo una pequeña porción de los que en su momento tuvimos.

Nuestro objetivo en el presente trabajo ha sido pues plantear un primer paso en este rescate que liga a Sudamérica con el Sur de España, de Sur a Sur.

Notas

1. IGLESIA, Rafael. *Arquitectura historicista del siglo XIX*. Buenos Aires: Nobuko, 2005, pág. 26.

2. El archivo Dourge se encuentra en el Instituto de Arte Americano y en otra ocasión anterior nos hemos referido al tema en el artículo: MARTINEZ NESPRAL, Fernando. "De la Sierra Morena a las sierras cordobesas, la arquitectura andaluza como símbolo de lo placentero en la obra de León Dourge". En: BETTI, Rosario y MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando (Comps.). *Imágenes de España, reflejos de Argentina. Vínculos en la Arquitectura y el Arte*. Buenos Aires: Diseño, 2016, págs.143-150.

3. IGLESIA, Rafael. *Arquitectura historicista*… Op.cit., pág. 18.

4. ROSA, María Laura. "Paraísos en la tierra. Dos casos de estudio de jardines neo-hispano-musulmanes en Buenos Aires". En: BETTI, Rosario y MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando (Comps.). *Imágenes de España*… Op.cit., pág. 98.

5. En este sentido cabe aclarar que la firma "Carlos Cattaneo" importaba y comercializaba cerámicas andaluzas en un primer momento y luego comenzó la producción nacional con motivos similares.

6. THOMAS, Louis. "Bungalow en una azotea". *Revista de Arquitectura* (Buenos Aires), 95 (1928), págs. 511-518.

Volver al sumario

El arte de la miniatura como transmisor de modelos iconográficos y repertorios estéticos

JAIME MORALEDA MORALEDA
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Castilla- La Mancha
jaime.moraleda@uclm.es

Las pautas estilísticas de la miniatura a principios del siglo XVI, en las que aún se advertían los rasgos flamencos, se fueron transformando a lo largo de la centuria con la ornamentación procedente de la corriente renacentista. Grutescos y nuevas composiciones renovaron el códice que, a pesar del desarrollo de la imprenta, seguía considerándose un trabajo de alto valor simbólico. Granada, Sevilla, Toledo y El Escorial constituyeron los más importantes ejemplos como centros de producción de códices miniados en el último cuarto del quinientos, cuyo valor estético y técnico alcanzó cotas muy elevadas.

La producción de códices de función litúrgica elaborados para el coro de El Escorial supuso un cambio hacia un nuevo estilo, depositario de los más modernos esquemas decorativos "a la antigua". Felipe II inició el proyecto de la construcción del *scriptorium*[1] con la mirada puesta en los trabajos de los iluminadores italianos, y en particular los que ya conocía del croata Julio Clovio, vinculado a la corte del cardenal Alejandro Farnesio en Roma, si bien, a pesar de los deseos del rey por contar con su presencia en España, esto nunca sucedió.

Según documentación epistolar del año 1567 entre Juan de Verzosa, y Gabriel de Zayas, secretario de Felipe II en Madrid[2], sabemos que el miniaturista croata ofreció su ayuda para hacer acopio de dibujos de buenos maestros, así como de algunas miniaturas de su mano para que los miniaturistas jerónimos pudieran sacarle el máximo provecho.

Junto a las obras de Clovio, también arribaron a España por deseo de Felipe II algunas miniaturas de Giovanni Battista Castello "El Genovés"[3], y tras conocer la maestría de éste, el rey lo mandó llamar para que participara como miniaturista en la decoración de los códices litúrgicos del monasterio jerónimo. Ambos casos suponían una renovación ornamental y, sobre todo, de estilo, al introducir en la miniatura española los rasgos propios de la corriente manierista.

La huella de Clovio se impuso por decisión de Felipe II sin otra solución que traer a otros artífices que aprendieran las fórmulas descritas "*de átomos y niebla*"[4]. Los cronistas Juan de san Jerónimo y José de Sigüenza confirmaron que los dos miniaturistas venidos a iluminar los códices del monasterio "*contrahacen y siguen las huellas del Macedonio*"[5], hablamos de fray Andrés de León y su discípulo fray Julián de la Fuente el Saz, ambos monjes jerónimos. El primero fue considerado uno de los más grandes miniaturistas del monasterio, en quien la influencia de Clovio estuvo presente durante toda su proyección artística. Fray Julián de la Fuente, del que apenas disponemos de datos biográficos, compartió nivel artístico en la iluminación de códices con fray Andrés, de quien fue pupilo en el *scriptorium* escurialense, junto al que trabajó en los códices para la Librería del Coro, y aunque no le igualó en el dibujo, si lo hizo en el gusto delicado, limpieza y colorido[6]. Muchas de las composiciones de Clovio se conocían gracias a los grabados realizados por el holandés Cornelis Cort[7]. Esta práctica hizo difundir no sólo la obra del miniaturista, sino la de otros muchos pintores del Renacimiento como Tiziano, Zuccaro o Tibaldi y que fueron fuente de inspiración y copia para los principales iluminadores escurialen-

ses, pues se conservaban en la colección de estampas reunidas por el bibliotecario Benito Arias Montano.

Los trabajos de miniatura elaborados para la sede episcopal toledana, que destacaron también por una alta calidad, mantuvieron en el último cuarto de siglo una relación muy directa con las producciones escurialenses de su *scriptorium*. Su obra cumbre fueron los diez códices del *Misal del Cardenal Quiroga*, cuyo volumen primero fue iluminado por Ambrosio de Salazar y Juan Martínez de los Corrales entre 1583 y 1590, mientras que en los demás el trabajo de iluminación correspondió a Juan de Salazar. Los tres representaron en Toledo las pautas estilísticas de la escuela de El Escorial y sus obras son ejemplo de la conocida técnica de "*átomos y niebla*" heredada de Giulio Clovio.

El nuevo estilo ha perdido las exuberantes borduras naturalistas influenciadas por la escuela de Gante y Brujas y que caracterizaron la producción toledana desde la ejecución del Misal Rico de Cisneros en 1504. Fuentes del grutesco más caprichoso y sutil enmarcan ahora escenas devocionales de muy alta calidad técnica, bajo una minuciosidad de puntos de color yuxtapuestos que denota un exhaustivo control de la miniatura junto con la pérdida de la espontaneidad e ingenuidad de otras décadas. El arte de la miniatura abandona las pautas medievales e inicia un recorrido orientado a la corriente humanista del Renacimiento, donde el artista comenzaba a reivindicar la intelectualidad de su arte a través de la firma de su obra, aspecto poco habitual entre los iluminadores de principios de siglo.

A lo largo del último tercio del siglo XVI el cabildo sevillano, así como la catedral de Granada[8], emplearon numerosos recursos económicos para la ejecución de códices iluminados de uso litúrgico[9], un conjunto de volúmenes que confirman la importancia que aún se otorgaba en estos centros a la obra manufacturada, tanto desde el punto de vista de la escritura como de su ornamentación.

En Sevilla, Diego de Dorta fue uno de los últimos representantes de la miniatura del quinientos. Como escribano de libros conoció las miniaturas de Andrés Ramírez en los códices de coro hispalense, sin embargo, el estilo contendido de éste no se refleja en la producción miniada de Dorta, que se caracterizó por unas pautas de rotundez anatómica y esbelta elegancia, que junto a exuberantes esfinges, guirnaldas, cartelas, roleos o bucráneos, constituyen todo un repertorio de grutescos que decoran orlas y letras capitales según modelos manieristas, aunque muy diferentes en la técnica a los surgidos en la corte.

El desarrollo de la imprenta, aunque inicialmente no afectó al trabajo manufacturado del códice, con el avance de la centuria hizo descender la presencia tanto de escribanos como de iluminadores. Estos empezaron a entablar fructíferas relaciones con las Indias, y así lo confirman los encargos que recibió Diego de Zamora para iluminar algunos libros de coro de la catedral de México[10]. Uno de los principales ejemplos de ese trasvase de fórmulas artísticas y repertorios iconográficos al Nuevo Mundo lo representa el viaje del miniaturista Luis Lagarto a la ciudad de México para trabajar allí como iluminador desde 1585[11].

Luis Lagarto nació en Sevilla hacia 1556 y se formó en la ciudad de Granada, posiblemente vinculado al miniaturista Lázaro de Velasco[12], de quien pudo aprender los múltiples repertorios italianizantes "a la antigua", así como la corriente manierista imperante. La importancia de su obra radica, no sólo en su renovada fantasía figurativa y cromática, sino, ante todo, en el trasvase de modelos, técnica y repertorios iconográficos a las Indias.

Juan de Salazar, en el contexto de la corte, y Luis Lagarto[13], inmerso en la escuela andaluza e influenciado por las pautas italianas de Lázaro de Velasco, cumplen ambos con los principios de la nueva *maniera*, que incorporó no sólo un canon alargado en sus estudios anatómicos, sino también un dominio exquisito del dibujo y un juego de contrastes entre las pautas contrareformistas en la iconografía y los repertorios de grutescos con los que ornamentar orlas y letras capitales. El uso de abundantes cariátides y mascarones en sus letras capitales, como el característico fondo dorado que singularizó la obra de Lagarto en Nueva España, se utilizaba de forma semejante y simultánea por Juan de Salazar en los códices para la catedral de Toledo, y que a su vez habían sido las fórmulas que ya se habían iniciado en los trabajos de los códices escurialenses.

El uso decoroso de la imagen religiosa invitó al pintor a prescindir de la elocuencia imaginativa de épocas anteriores, pues con ésta podría caer en la incorrección del mensaje[14], y en la búsqueda de un objetivo diferente al designado a la plástica. De esta manera, la reutilización de diseños iconográficos ya creados, oportunamente aceptados, y difundidos a través de la estampa, fueron modelos ampliamen-

1. Juan de Salazar. Letra capital I con vegetales y mascarón. Ca. 1600. Misal de Quiroga. Catedral de Toledo. España.

2. Luis Lagarto. Letra capital I con guirnalda de flores y frutas. Ca. 1600. Libro I del coro. Catedral de Puebla. México.

te utilizados por los miniaturistas del último cuarto del siglo XVI y del siguiente.

Para entender mejor la facilidad con la que los artistas accedían a modelos tan remotamente lejanos y cómo éstos llegaban a sus talleres a través de estampas grabadas y dibujos, hemos de destacar la creación del Gabinete de Estampas del Escorial, para cuyo origen recordamos la figura de Benito Arias Montano, librero mayor del monasterio jerónimo. Tras su presencia en Flandes como agente del rey y su amistad con los principales humanistas y grabadores del momento facilitó su tarea compiladora[15], permitiendo el envío de estampas tanto a Madrid como a Sevilla.

Según Evelina Borea[16] el trasvase de modelos iconográficos a través de la estampa se convirtió en un "*producto cultural en serie*", a partir del cual fueron numerosos los modelos italianos, alemanes y flamencos utilizados a lo largo del siglo XVI entre los miniaturistas españoles. Si bien es cierto, como apunta el profesor Navarrete, que España se caracterizó por una escasa producción de estampas que no permitió una difusión correcta de sus tendencias pictóricas, por lo que los repertorios trasvasados al Nuevo Mundo correspondían a los modelos italianos, flamencos y alemanes que previamente se habían utilizado en la metrópoli.

Lagarto, influido por la corriente italianizante del miniaturista Lázaro de Velasco[17], mantuvo un estilo decorativo a lo largo de toda su carrera en México. Supo combinar sabiamente los graciosos grutescos con las escenas religiosas, envuelto de un brillante colorido. Es indiscutible su capacidad de sorprendernos con la cantidad de mascarones, centauros, atlantes, dragones y amorfas criaturas, una poderosa fantasía que fue seña de identidad a lo largo de su producción como miniaturista, cuya estela fue seguida por tres de sus hijos a lo largo del siglo XVII. Si bien, no es menos importante el uso de fuentes semejantes a las que utilizaban los miniaturistas en la metrópoli para la creación de muchos de sus modelos, como se confirma al comparar la viñeta de la Ultima Cena que Luis Lagarto elaboró para la catedral de Puebla, hoy en una colección particular[18], y la utilizada por Juan de Salazar para el Misal de Toledo. Ambas asumen como fuente el grabado que Alberto Durero había realizado en 1511 y que se popularizó en el arte occidental a través de otros artistas y grabadores como Cornelis Cort, del que conocemos un grabado semejante de 1578. De igual manera advertimos la asimilación de un grabado de Tibaldi para componer el episodio de La Anunciación de 1611, hoy en la Pinacoteca Virreinal de san Diego. En definitiva, el mercado en torno a la estampa generó un comercio sobresaliente con el territorio americano, lo que permitió la difusión entre los miniaturistas novohispanos de los mismos modelos utilizados por los iluminadores españoles.

Reconocemos una gran variedad de representaciones de temática religiosa, cuya base iconográfica hemos de interpretar en función de las fuentes que influyeron a los artistas y que condicionaron sus formas. Esta tarea contextualiza la cronología de ejecución de las obras con los textos o repertorios visuales que sirvieron como fuentes y que destacaron por su influencia a lo largo de los siglos XVI y XVII. El análisis conjunto de las fuentes textuales e iconográficas es necesario para comprender desde un punto de vista global el ambiente religioso y cultural en el que surge cada manifestación artística, así como para facilitar el entendimiento de la sociedad que lo demanda, de ahí que en la correlación de fuentes semejantes utilizadas en España como en México podamos entender un semejante ambiente generado tras las pautas conciliares de Trento, cuyo impacto fue muy importante en ambos territorios[19].

La tradición de la Iglesia española condicionó la permeabilidad ante las pautas iconográficas que habrían de imponerse tras la Contrarreforma, todo ello fruto de una peculiar religiosidad popular muy arraigada[20]. Sin embargo, la figura de Felipe II condicionó en el arte de su tiempo el cumplimiento de los decretos tridentinos, pues los apoyó como cuestión de Estado, y defendió y fortaleció todos los mecanismos de control para el cumplimiento de los mismos y la importancia que adquirieron los sermones de los predicadores de la corte, que difundían el mensaje religioso y su vinculación con el poder político[21].

Tras el Concilio de Trento al arte intentó adecuarse al decoro[22], por lo que disminuyeron entre las representaciones artísticas los detalles propios de los textos apócrifos. El artista procuró la dignidad, exactitud y conveniencia de la imagen representada según los principios expresados por Erasmo de Rotterdam y que en España tuvieron su reflejo[23] en afirmaciones como las recogidas por el Padre Sigüenza:

> "(…) y verdaderamente son imágenes de devoción, donde se puede y aun dan ganas de rezar; que en esto muchos que son tenidos por valientes, hay grande descuido, por el demasiado cuidado de mostrar el arte"[24].

Si bien, no desaparecieron por completo las huellas de los textos no oficiales, sobre todo en al ámbito de los libros piadosos, por lo que hemos de destacar la repercusión de las obras de sor María de Agreda y Catalina Emmerich, que contenían en su mayoría episodios apócrifos, así como la literatura mística postridentina española, en especial la jesuita[25]. Su repercusión en el arte no radicó tanto en el aspecto formal de las imágenes, sino en el sentido emocional de éstas, por lo que se generó un aprecio didáctico y una percepción de la imagen artística que favorecía la relación más individual y directa con la divinidad[26].

La misión del Concilio podrimos resumirla en tres intenciones básicas respecto de la necesidad de la imagen: convencer, persuadir e instruir en la verdad dogmática, para lo que el artista habría de suprimir todo aquello que pudiera suscitar error, dentro de las pautas de un decoro que se impuso como norma obligada. En este sentido, abundaron las escenas de penitentes, ascetas y martirios, pues la Iglesia entendía que estas representaciones penetraban emocionalmente en el sentir del pueblo sin miedo a dudas ortodoxas.

A colación de estos principios podemos destacar alguna de las imágenes de Lagarto en los cantorales de Puebla y México coherentes con el contexto, como la imagen de Magdalena Penitente (Libro II, Fol. 83v), la oración de san Francisco (Libro III, Fol. 58), la viñeta con la imagen de una custodia, las numerosas representaciones de la Tota Pulchra, o la viñeta de san Lorenzo, firmada y fechada en 1616. La figura del santo español, vestido de dalmática, se muestra triunfante acompañado de la palma del martirio y la parrilla, acorde con los principios tridentinos de instruir en la verdad. Si bien, desde los planteamiento estéticos observamos una desproporción anatómica propia de las pautas manieristas desempeñadas por Lagarto en su obra novohispana.

No podemos pasar por alto el dibujo que representa la escena del martirio de la parte inferior de

3. Luis Lagarto. Letra capital con Tota Pulchra. Ca. 1600. Catedral de Puebla. México.

la dalmática, donde, a pesar de lo esquemático de su composición, reconocemos la fuente principal de inspiración. Se trata de un grabado que realizó Cornelis Cort de la obra que Tiziano realizó sobre el martirio del santo español, y que fue la seleccionada por el padre Villacastín como el modelo oportuno y riguroso para las miniaturas de los códices de El Escorial. Así lo encontramos como modelo utilizado por Hernando de Ávila en los cantorales del monasterio jerónimo, de igual manera por Juan de Salazar para los códices toledanos, y finalmente por Lagarto en territorio americano.

Desde la perspectiva de los tratados pictóricos que se generaron tras el Concilio de Trento, hemos de concretar que el germen del análisis en cuanto a la representación artística proviene del "*Decreto sobre la invocación, la veneración de las Reliquias de los Santos y de las Imágenes sagradas*" de la Sesión Veinticinco del Concilio de Trento. La repercusión de este texto fue fundamental en la producción artística desde la segunda mitad del siglo XVI, aunque según Palma Martínez-Burgos, en España la regulación de las imágenes y su representación no era una novedad, al hacer referencia al Concilio de Toledo celebrado en 1536 por el Cardenal Tavera[27].

La Iglesia reconoció en las imágenes el medio de difusión de la enseñanza religiosa. Su valor didáctico se entendió fructífero y fue fundamental a la hora de permitir la producción artística, por lo que el estudio de la iconografía nos permite reconstruir el mensaje pretendido por el artista, el mecenas o la institución eclesiástica en cuestión.

Una de las claves principales sustraídas del texto conciliar es que la imagen tiene como función principal instruir al pueblo, por lo que el artista debe adecuarse en su representación a las verdades del catolicismo, erradicando del arte todo lo que pudiera favorecer aspectos legendarios y deshonestos. De ahí que la literatura tratadística posterior a Trento tenga su razón de ser en el principio de control eclesiástico ante todo lo que se producía en el arte, es por tanto una proyección por escrito del pensamiento contrarreformista de la época[28].

Es determinante en nuestro estudio atender a las fuentes iconográficas que influyeron directa o indirectamente en los miniaturistas, pues la consolidación de la imprenta permitió que muchas imágenes, en forma de estampas, llegaran al grueso de la población[29] y se convirtieran en modelos a reproducir por parte de los artistas. Así podríamos considerar que la estampa permitía elaborar una escena sin el esfuerzo intelectual que supone crear una nueva composición, ante lo que Pacheco, en su tratado de pintura, se refiere a esta actividad cotidiana en la que se ven anclados muchos pintores "*que duermen descuidados de muchas invenciones (…) y se contentaron con el aplauso común que examina estas cosas muy superficialmente*"[30].

En lo que respecta a los trabajos de miniaturas las influencias de la estampa como fuente de inspiración para los artistas se dejó sentir con mayor importancia a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando hemos encontrado con mayor frecuencia numerosas viñetas que asumieron modelos previo de artistas europeos, cuyas obras circulaban por los talleres gracias a la difusión y multiplicación de la estampa grabada. Recordamos aquí el documento en el que el pintor Mateo Pérez de Alesio hubo de pagar 260 ducados en 1587 a Melchor Riquelme, maestro de la librería de la catedral de Sevilla,

> "los quales son de rresto de 520 ducados que le monto e balio un libro grande de mano de dibujos en papel en 300 ducados y otro libro grande en papel de todas las estampas de alberto durero y otros autores antiguos…" [31].

La popularidad del Durero[32] fue muy importante, no sólo en el entorno de la corte, sino en otros muchos centros artísticos españoles como el ámbito de la escuela andaluza o valenciana, donde se popularizó el ciclo conocido como La Pequeña Pasión. Este claro interés por la obra y diseños de Durero permitió que se considerara uno de los más importantes modelos iconográficos a seguir por los pintores españoles, no sólo de finales del siglo XVI, sino del siguiente, así reconocemos la huella del alemán en obras de Pacheco, Velázquez o Zurbarán[33]. Junto a los modelos del artista de Nüremberg también fueron muy utilizadas las estampas del holandés Cornelis Cort[34], con cuyas obras se difundieron numerosos trabajos de pintores como Tiziano, Giulio Clovio, Barocci o Zuccaro[35]. Otros grabadores influyeron con sus obras como el holandés Jacob Cornelisz van Oostsanen (1470-1533), el flamenco Gisbert van Veen (1558-1628), Lucas van Leyden (1494-1533), Johan Sadeler (1550-1600) y otros muchos que permitieron la difusión de modelos de tradición flamenca e italiana.

A este respecto, como ya hemos advertido, son varios los ejemplos de Luis Lagarto en los que descubrimos la utilización de paralelos iconográficos procedentes de grabados. Uno de los más eviden-

4. Luis Lagarto. Letra capital con Entrada de Jesús en Jerusalén. Ca. 1620. Catedral de Puebla. México.

5. Francisco de Buitrago. Letra capital con Entrada de Jesús en Jerusalén. Ca. 1537 Catedral de Toledo. España.

tes es la vitela con el Entierro de Cristo, firmada y fechada en 1612, actualmente en paradero desconocido. La fuente iconográfica elegida por el miniaturista fue un grabado de Johan Sadeler[36], donde la singularidad de nuestro autor recaería en la elección de los colores, con los que dotaría a la escena del preciosismo propio de su obra. De igual manera reconocemos en el episodio de La Entrada en Jerusalén, iluminado para una capital de un cantoral de Puebla, el modelo procedente de un grabado de Durero de 1510, que fue utilizado por la tradición de la miniatura española desde mediados del siglo XVI.

Lejos de considerar el arte de la miniatura como una manifestación enclaustrada entre los muros de un *scriptorium* impermeable, hemos de entenderla como un arte en movimiento, capaz de trasvasar conocimientos estéticos, ornamentos, fuentes y programas iconográficos. Luis Lagarto fue el eslabón indiscutible entre la tradición de la miniatura española y la producida en territorio americano.

Notas

1. LAURENTIIS, Elena. "Giovanni Battista Castello, el Genovés, Giulio Clovio y el scriptorium de El Escorial". En: BOCARDO, Piero (Dir.). *España y Génova*. Madrid: Fundación Carolina, 2004, pág. 140.

2. LÓPEZ DEL TORO, Juan. *Epístolas de Juan Verzosa*. Madrid: CSIC, 1945, pág. 264.

3. CHECA, Fernando. *Los Libros de Entregas de Felipe II a El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2013.

4. Según Francisco Pacheco la técnica consistía en "c*ubrir con medias tintas convenientes y suaves, manchando las sombras y frescores de las cabezas*". Ver: PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura.* Madrid: Cátedra, 1990.

5. SIGÜENZA, José de. *La fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986, pág. 328.

6. ANTOLÍN, Guillermo. "Miniaturistas del Escorial". *Arte Español* (Madrid), 8 (1913), pág. 406.

7. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Real colección de estampas de san Lorenzo de El Escorial*. Madrid: Ephialte, 1992-1996, pág. 154.

8. ÁLVAREZ DEL CASTILLO, María Angustias. *Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Granada: su estudio y catalogación*. Granada: Universidad de Granada, 1982.

9. MARCHENA HIDALGO, Rosario. *Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla: siglo XVI*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 1998.

10. *Ibídem*, pág. 64.

11. En 1600 se trasladó con las mismas funciones de miniaturista a la catedral de Puebla de los Ángeles, donde iluminó los libros del coro.

12 Iluminador de los libros del coro de la catedral de Granada e hijo de Jacobo Florentino, quien se había formado en el círculo de Ghirlandaio y trabajó en Roma en el taller de Pinturicchio

13 TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1988.

14 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Ídolos e imágenes. La controversia de la imagen religiosa en la España del siglo XVI*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad, 1988, pág. 102.

15 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. "Imágenes en el Escorial". En: *Actas del Simposium (1/4-IX-1996). Literatura e imagen en el Escorial*. San Lorenzo del Escorial: Colección del Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1996, págs. 295-336.

16. BOREA, Evelina. "Stampa figurativa e publico dalle origini all´affermazione del Cinqueccento". En: PREVITALI, Giovanni (Ed.). *Storia dell´Arte Italiana*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1979, pág. 323

17 TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Un rescate*… Op. cit., pág. 15.

18 *Ibídem*, pág. 15.

19. SARAVIA, Crescenciano. "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes." *Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología*, 26 (1960), págs. 129-143.

20. PINTA LLORENTE, Miguel de la. *Aspectos históricos del sentimiento religioso en España*. Madrid: CSIC, 1961.

21. NEGREDO DEL CERRO, Fernando. *Política e Iglesia: Los predicadores de Felipe IV***.** Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 2005.

22. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Ídolos e imágenes*… Op. cit., pág. 19.

23. BATAILLÓN, Marcel. *Erasmo y España. Estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986. Ver también: VV.AA. *Erasmo en España: La recepción del humanismo en el primer Renacimiento español*. Barcelona: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002. Ver también: MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. "Pero, ¿hubo alguna vez once mil vírgenes...?: (Sobre Erasmo y el arte religioso)". En: AA.VV. *Erasmo en España: la recepción del humanismo en el primer renacimiento español*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, págs. 24-39.

24. SIGÜENZA, José de. *La fundación*…Op. cit.

25. STOICHITA, Víctor. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

26. OROZCO, Emilio. "La literatura religiosa y el barroco. En torno al estilo de nuestros escritores místicos y ascéticos". *Revista de la Universidad de Madrid* (Madrid), XI, (1962), págs. 411-474.

27. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. "Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El Cardenal Tavera y el Concilio Provincial de Toledo de 1536." En: VILLENA, Rafael (Coord.). *Ensayos humanísticos: homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pág. 299.

28. CAÑEDO-ARGÜELLES, Cristina y NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel. *Arte y teoría. La Contrarreforma y España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982, pág. 18.

29. PORTÚS, Javier y VEGA, Jesusa. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998.

30. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandeza*. Madrid: Cátedra, 1990, pág. 269.

31. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y C., 1929.

32. ANGULO IÑIGUEZ, Diego. "Durero y los pintores catalanes del siglo XVI". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 65 (1944), págs. 327-330.

33. NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispano, 1998, pág. 181.

34. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Real colección de*… Op. cit., págs. 53-57.

35. PAYO HERNÁNDEZ, René Jesús: "La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII". *Boletín de la Institución Fernán González*, (Burgos), 223 (2002), págs. 255-284.

36. TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Un rescate*… Op. cit.

Volver al sumario

España y México: los contactos entre intelectuales y artistas en el cambio del siglo XIX a XX

ELVIRA MORENO MORENO
Programa doctorado "Historia y Artes". Universidad de Granada
elvimm@hotmail.com

1. REDES DE CONTACTOS MÉXICO-ESPAÑA

Las investigaciones sobre contactos culturales entre México y España antes del exilio de la Guerra Civil española son escasas. Según Carlos Manuel Rama, esto se explica por el poco interés que ha generado el tema entre los historiadores, centrados en periodos anteriores a la independencia[1]. Isidro Sepúlveda Muñoz por su parte incide en que los contactos comerciales del siglo XIX evidenciaron la necesidad de pertenecer a una misma comunidad cultural[2].

Agustín Sánchez Andrés y Pedro Pérez Herrero resumen las complejas relaciones diplomáticas y culturales entre España y México atendiendo a cuatro factores: el valor para España de México por su posición geoestratégica y comercial; continuados intentos por parte de España de mantener una posición de preponderancia en México; la cuestión cubana, por la amenaza que para México suponía la cercanía de España y el riesgo de que a la isla se extendieron los ideales liberales de México; la continua implicación de la colonia española en las luchas políticas de México[3].

1.1. Porfirio Díaz y el acercamiento a España: hispanofilia

El flujo de mexicanos a España no cesó durante el siglo XIX. Tras la independencia, muchos fueron los que encontraron en la antigua metrópoli un lugar de acogida. En la mayoría de los casos esta realidad vino impuesta por el exilio. Algunos como Fray Servando Teresa de Mier concibieron su lugar de destino como una cárcel, expresado en obras como *Memorias. Un fraile mexicano desterrado en Europa*. En otros casos el exilio resultó menos penoso por el hecho de producirse en España. Tal fue el ejemplo de Ignacio Lerdo de Tejada o Joaquín García Icazbalceta.

El gobierno de Porfirio Díaz abriría una nueva etapa, favorable en todo momento a las relaciones con España. Esta hispanofilia suponía un reflejo de la política llevada a cabo en México, orientada a la modernización del país y a la "occidentalización" de las instituciones. La firma de acuerdos entre España y México se sucedieron, destacando el "Tratado de Propiedad Científica, Literaria y Artística" firmado en 1892 y ampliado en 1903, que regulaba las publicaciones y derechos de autoría de obras españolas y mexicanas en ambos países[4].

Así, la diplomacia se convertía en la principal estrategia de acercamiento, extendiendo legaciones y ampliando consulados. Ramón Corona era nombrado en 1874 Ministro Plenipotenciario de México en España, considerado por algunos autores como Héctor Perea[5] el iniciador de las relaciones culturales con España y para otros, iniciador de los contactos diplomáticos, derivando los aspectos culturales a su sucesor Vicente Riva Palacio. De cualquier modo, se puede considerar el punto de partida para unas relaciones cada vez más estables. Así destacó Salvador Quevedo y Zubieta, Manuel Payno o Juan de Dios Peza, este último participando en

las tertulias de Madrid y entablando amistad con personajes de la talla de Emilio Castelar o Gaspar Núñez de Arce:

> "Es preciso haber vivido en tierra española para comprender y estimar bien cómo se nos trata y se nos recibe en ella. El mexicano que llega a España, pobre o rico, ignorante o sabio, joven o viejo, pero con el pasaporte de una buena conducta, encuentra en la sociedad culta e incomparable de Madrid cuanto puede ambicionarse para vivir satisfecho..."[6].

Conforme se acercaba la fase final del siglo XIX las relaciones España- México se hicieron más intensas y complejas, siendo Vicente Riva Palacio uno de los más importantes ejemplos. Llegó en 1886 con el cargo de Ministro de México en España. Tras ser encarcelado por su oposición a Manuel González, el nuevo presidente Porfirio Díaz le encomienda esta tarea diplomática con la finalidad de alejarlo de México, exilio velado que representaba la diplomacia en la época. Barcelona se convertía en la ciudad encargada de publicar parte de su obra *México a través de los siglos*[7] entre 1883 y 1890. Participó activamente en la celebración del IV Centenario del Descubrimiento y tuvo una activa intervención en las tertulias madrileñas, conociendo entre otros a Luis Madrazo, Mariano Benlliure, Joaquín Dicenta o Ramón Valle- Inclán.

Junto a Vicente Riva Palacio llegó a España Francisco A. Icaza**.** Formó parte de la comisión del IV Centenario del Descubrimiento en 1892. En 1894 ascendía a Secretario de la Legación, y al morir Riva Palacio en 1896 quedó como encargado interino de negocios hasta 1903. Pasó la mayor parte de su vida en España, donde contrajo matrimonio con la granadina Beatriz de León Loynaz. En 1901 fue premiado su libro sobre las *Novelas ejemplares de Cervantes*, en un certamen de Ateneo de Madrid. En 1905 su tercer libro de poesía, *Canción del camino*, era publicado por la Casa Rivadeneyra. En 1920, después de años apartado de la diplomacia y dedicado al periodismo español en *El Imparcial*, *El Sol* y *La Esfera*, se le nombra presidente de la Comisión del Paso y Troncoso.

Visita interesante a España fue la de Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes. Llegó a la península en 1900, invitado por Segismundo Moret para dar unas conferencias en el Ateneo y representar a México en el Congreso Social y Económico Hispanoamericano, en cuyo discurso inaugural plasmó aspectos claves en la época como la raza, la independencia y la relación que se buscaba con la metrópoli, muy cercana al hispanoamericanismo. Como Secretario de Instrucción Pública llevó a cabo un programa de intercambio de estudiantes, conferenciantes e intelectuales, siendo pensionados cuatro grandes pintores: Francisco Goitia, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro y Diego Rivera.

Francisco Goitia viajó a Barcelona en 1904, siendo compañero de Joan Miró. Realizó talleres, conoció los museos de la ciudad española y generó un importante círculo de amistades. De esta etapa son muchos de sus dibujos a carboncillo, en los que refleja espacios con encanto de la ciudad, como es el caso de *Patio de la Universidad de Barcelona* o *Tríptico de vistas de Barcelona*.

En esos mismos años Ángel Zárraga se formaba en España. Colaboró en la *Revista Moderna* y en *El Liberal de Madrid*, lo que llevó a que destacara por sus dotes como escritor, faceta en la que lo identificaron muchos españoles. En el año de su llegada (1904) participó en una exposición en el Museo de Prado y en el Salón de los Independientes. Entre sus amistades españolas destacó especialmente Juan Gris, quien le dedicaría en 1905 un dibujo, "Ex libris", publicado en la revista *Renacimiento Latino*.

Roberto Montenegro llegó a Europa en 1906. Estudió en la Academia de San Fernando, siendo alumno de Ricardo Baroja, hermano de Pío Baroja. Se contagia del arte del Greco, Goya y Zuloaga *"el más ágil de los pintores españoles"*, mostrando amor por lo clásico, gusto por lo moderno y afinidad por la pintura académica española, especialmente a través de Sorolla. Colaboró con la revista *Blanco y Negro,* en la que ganó el premio de portadas, entrando en contacto con Ramón del Valle Inclán, Julio Romero o Martínez de la Serna, que publicaría tres de sus grabados en su libro *Aguafuertistas españoles*.

Obras de su etapa madrileña serán *Dos desnudos femeninos* y *Maja con perico*, en la que retrató a una mujer española con indumentaria típica. Vivió un tiempo en Mallorca invitado por Hermen Anglada Camarasa, lo que daría lugar a su conjunto de obras de Mallorca (1914- 1919): Autorretrato, Damas mallorquinas, Peces, Arrecife, Marinas, Retrato de mallorquina, Hombre, Un gallo, Escena mexicana, Arrecife, Pez con fondo azul, Pescador de Mallorca, Payesa mallorquina, La chica de la jarra, Retrato de la marquesa Cassatti, Hombre con Granada y Los venecianos[8].

Destacada fue también la estancia de Diego Rivera. Llegaba a España en 1907 becado desde Veracruz, con carta de presentación de Gerardo Murillo

(Dr. Alt), vinculándose a la vida cultural hispana y entrando en contacto con el cubismo. De esta estancia destacan *El picador, La mañana de Ávila*, *La calle de Ávila* y *La noche de Ávila*, realizadas entre 1907 y 1908.Obras de transición fueron *Fuente cerca de Toledo*, *El viaducto* o *Paisaje español*. A partir de 1914 la mayoría de los cuadros de Rivera se conciben bajo el cubismo, entrando en contacto con Juan Gris y Pablo Picasso, con obras como *Mujer de la fuente*, *Paisaje de Mallorca*, *El Grande de España*, *El arquitecto*, *Retrato de Martín Luís Guzmán, Plaza de toros de Madrid* y *El rastro*.

1.2. **La Revolución mexicana: la inestabilidad**

La Revolución mexicana trajo aparejados una serie de cambios en lo relativo a las relaciones diplomáticas. En un primer momento, Francisco I. Madero intentó respetar a la colonia española en México y mantener buenas relaciones. El cambio se produciría a partir de 1914 por dos motivos principales. De un lado el estallido de la Primera Guerra Mundial hizo que muchos diplomáticos tuvieran que abandonar sus legaciones por la inseguridad existente, lo que benefició a España que acabó convirtiéndose en el refugio de muchos de ellos. Por otro lado, la caída de Victoriano Huerta y el ascenso al poder de Venustiano Carranza llevó a la ruptura de las relaciones exteriores, cesándose cualquier tipo de representación diplomática. De algún modo esta realidad contribuyó al enriquecimiento de las relaciones culturales, ya que muchos no regresaron a México a la espera de una posible amnistía y otros por las penurias económicas que debieron pasar, sobreviviendo a duras penas con otras actividades como el periodismo[9]. Ejemplo de ellos fueron las palabras que Francisco A. Icaza dirigió a Alfonso Reyes cuando este llegó a Madrid en 1914: *"Posible es que usted logre sostenerse aquí con la pluma, pero es como ganarse la vida levantando sillas con los dientes"*[10].

Uno de los perjudicados por la situación vivida desde 1914 fue Amado Nervo. En 1905 tomaba su cargo diplomático España, manteniendo el puesto hasta 1914 y viviendo a duras penas en el país hasta 1918. Colaboró con *Revista Nueva* desde 1899, *La Ilustración Española y Americana* desde 1900 y el diario *El Mundo* dirigiendo la columna "La semana". Entabló amistad con españoles como José Echegaray, Benito Pérez Galdós[11] y Miguel de Unamuno.

Original del Monterrey, Alfonso Reyes se exiliaría en España entre 1914 y 1924 tras ser miembro de la legación de México en París. En 1917 comenzó su labor como responsable de la página de historia y geografía de *El Sol*, realizando una importante campaña de difusión de la cultura latinoamericana en España, entrando en contacto con como Enrique Díez- Canedo, César Arroyo, Cipriano Rivas Cherif, Rafael Altamira, Eugenio D´ors o José Moreno Villa. Destacaron publicaciones como *Vísperas de España*, que reúne "El ventanillo de Toledo", "Hora de Burgos", "La saeta" y "Tiempo de Madrid".

De la mano de Alfonso Reyes se abrirían camino muchos otros mexicanos, como Martín Luis Guzmán, quien publicaba en Madrid su primera obra en 1915 *La querella de México* o Luis Gonzaga Urbina, también víctima del exilio, contribuyendo en importantes revistas y periódicos como *La España Moderna*, *Revista Nueva* o *Los Lunes*. Fundó junto al español Francisco Villaespesa la revista *Cervantes* que contó con la colaboración de mexicanos como María Enriqueta Camarillo, Isidro Fabela, Amado Nervo o José Juan Tablada y españoles como Joaquín Dicenta, Guillermo de la Torre, Salvador Rueda, Ramón Goy de Silva.

Igual suerte correría el matrimonio formado por Carlos Pereyra y María Enriqueta Camarillo. En 1913 Victoriano Huerta nombró a Calos Pereyra embajador de México en los Países Bajos, quedando en condición de exiliado con el gobierno de Venustiano Carranza. En 1916 el matrimonio se instalaba en Madrid, pasando auténticas penurias económicas.

Carlos Pereyra, como reconocido hispanista participó en *El Debate*, *Editorial América* y *La Gaceta Literaria*. Realizó labor en el Ateneo de Madrid, La Unión Patriótica, Centro de Cultura Hispanoamericana, etc.

María Enriqueta Camarillo colaboró en *El Debate*, *Cervantes*, *Cosmópolis*, *Raza Española* y *Blanco y Negro*. Con su tercera obra, *El Secreto*, fue traducida a diferentes idiomas. Firmaría contrato de exclusividad con Espasa- Calpe, con lo que la parte más importante de su obra fue escrita en Madrid. Recibió el premio a la mejor publicación infantil en la Exposición de Sevilla de 1930 por su libro antológico *Rosas de la infancia*.

1.3. La consolidación de las relaciones culturales en la década de los años veinte

Durante los años veinte, la situación política en México se fue suavizando, a pesar de que las tensiones aún estaban muy presentes. El exilio también continuó utilizándose como herramienta de control durante los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Sin embargo, la etapa anterior había abierto el camino hacia unas relaciones más estables, que ahora, en una España en la que el republicanismo comenzaba a consolidarse y a adquirir fuerza, las similitudes se hicieron más evidentes.

Con cargo diplomático llegaría Enrique González Martínez en 1924, conocido como poeta y traductor antes de su llegada. En abril de 1918 la revista *Cervantes* había reproducido sus poemas "Mañana los poetas" y "Tuércele el cuello al cisne". Editoriales como *Calleja, Espasa- Calpe, Editorial América* entre otras publicaron sus libros de *El romero alucinado* (segunda edición de 1923), *Señales furtivas* (1925) y *Poesía* (1909- 1929).

Este éxito literario también se reflejó en la figura de Jaime Torres Bodet. Antes de su llegada ya publicó en España su obra *Canciones* en 1923 y años después Espasa- Calpe publicaba su libro *Poesías*. Ya en España publicaría en otras muchas editoriales españolas, destacando *Destierro* (1930), *La educación sentimental* (1929), *Proserpina rescatada* (1931), *Estrella de día* (1933), *Primero de enero* (1935) y *Versos y prosas* (1966).

Distinta fue la relación de José Vasconcelos a su paso por España. Manifestó abiertamente su desconfianza hacia ciertos republicanos como Manuel Azaña o Largo Caballero, considerando que el primero había usurpado un puesto que en realidad correspondía a Miguel de Unamuno. Se ganó enemigos, pero curiosamente sus críticas también fueron aceptadas, lo que le permitía un total desenvolvimiento en los ambientes culturales. Fundador de la revista *La Antorcha*, que se publicó en México entre 1924 y 1925, trasladó la redacción de la misma a Madrid, publicando ocho números en la Imprenta de Juan Pueyo así como sus obras *Pesimismo Alegre* en 1931, *Sonata Mágica* en 1933 y *De Robinson a Odiseo* en 1935.

Genaro Estrada tomó el cargo diplomático en 1930. Desde un primer momento se percató de la desunión que había entre los escritores españoles, centrándose en lograr un mayor acercamiento entre las dos naciones. Así destacaron publicaciones como *Cuadernos mexicanos* o *El arte mexicano en España*, ambas resultado de un proceso de investigación por las diferentes bibliotecas españolas buscando documentos que contribuyeran a ese acercamiento. Fruto de ese trabajo serían otras publicaciones de igual interés como *Manuscritos sobre México en la Biblioteca Nacional de Madrid* o *Las figuras mexicanas de cera en el Museo Arqueológico de Madrid*, siguiendo el camino trazado por Francisco del Paso y Troncoso.

2. Españoles vinculados a México

2.1. Siglo XIX: periodismo, literatura, academicismo y mundo empresarial se dan cita en México

Atendiendo a la realidad, no fueron muchos los españoles interesados en viajar a México, y a América en general en el siglo XIX, hecho que se explica por el escaso interés que producía en las investigaciones académicas el continente americano. Aun así, se dieron vínculos muy fuertes, destacando casos como el de Ángel Ganivet, Américo Castro, Miguel de Unamuno, Emilio Castelar, Jacinto Benavente, Francisco Villaespesa, Fernando Giner de los Ríos o Juan Ramón Jiménez entre otros.

Telésforo García llegaba a México en la década de 1860. Desde el primer momento destacaron sus dotes comerciales y empresariales, comenzando como dependiente en una tienda de abarrotes y forjando poco a poco una gran fortuna que lo convertiría en una de las personas más influyentes de México. Fundó el diario *La Colonia Española* en 1873 y publicaría el folleto *Por la raza, España y los españoles*, en el que alardeaba del papel civilizador de su patria, contribuyendo a la construcción del discurso hispanista. Después de 1879 fundaría *El centinela español*. Formó parte de la comisión para el IV Centenario del Descubrimiento de América, promoviendo la celebración e intensificando los trabajos del Casino Español en esta línea. En 1909 encabezaba la comisión que recibiría a otro español, Rafael Altamira, acogió a Adolfo Llanos Alcaraz y a Ramón del Valle- Inclán.

Enrique de Olavarría y Ferrari se trasladó a México en 1865, colaborando con *El Renacimiento*, *El Siglo Diez y Nueve*, *El Constitucional*, *La Iberia*, *El Globo*, *El Correo de México*. Fundó la *Revista Universal*, *El Federalista* y fue director de la publicación *La Niñez Ilustrada*. En 1874 viajó a Europa, publican-

do en España *El arte literario en México* y *Poesías líricas mexicanas*. En 1895 representó a España en el Congreso Internacional de Americanistas celebrado en la Ciudad de México. Fue redactor de la mayor parte del tomo IV, "México independiente", de la enciclopedia *México a través de los siglos*, al sustituir a Juan de Dios Arias[12].

Defensor de los intereses de la colonia española también fue el periodista Adolfo Llanos y Alcaraz, aunque con una actitud mucho más desafiante. Fundó en México el bisemanal *La Colonia Española* junto a Telésforo García. En sus páginas defendería la política, papel económico y tradiciones españolas. Esto hizo saltar las alarmas de los más patrióticos, a lo que se sumaba su autoría del polémico libro *No vayáis a América*, lo que llevó a su expulsión del país en aplicación del artículo 33 de la Constitución.

Benito Pérez Galdós nunca llegó a visitar tierras mexicanas, pero su importancia en México alcanzó cotas antes no vistas, convirtiéndose en el autor extranjero más publicado y leído en México. *Trafalgar*, el primer capítulo de *Episodios Nacionales*, lo lanzó al éxito en México. Entre 1892 y 1909 ocho de sus obras teatrales se estrenaron en México. En total, entre 1874 y 1899 se editaron más de 35 obras de Galdós en México.

Labor interesante fue la de Marcelino Menéndez Pelayo, quien entre 1893 y 1905 publicaba *Antología de poetas hispano- americanos* en cuatro volúmenes. Esta publicación acarrearía la crítica de mexicanos como Francisco A. Icaza, quién acusó al español de haber cometido notables errores en su obra, especialmente en la parte dedicada a México, dejándose llevar más por presentimientos que por un conocimiento real de la materia. Sin restar acierto a las aportaciones de Icaza, el valor de su obra residió en el esfuerzo serio que se hizo por estudiar la poesía en América, sirviendo de base para futuras investigaciones.

Concepción Gimeno y Emilia Serrano marcaron un antes y un después en el panorama intelectual de la mujer mexicana. Iniciadoras del feminismo en México y estudiadas por L. Romero Chumacero[13], la primera fundó en México *El Álbum de la mujer: Ilustración Hispano- americana*. Emilia Serrano publicaba *El Continente Americano*, *De Barcelona a México* (1891) o *América en fin de siglo* (1897). Ambas influyeron en escritoras mexicanas de la época como Refugio Barragán, Rosa Carreto, Soledad Manero, Dolores Correa, Esther Tapia, Laureana Wright o María Regio Argumedo.

2.2. **Siglo XX. La inestabilidad política refuerza los contactos culturales**

El comienzo del siglo XX abría aún más la puerta al intercambio político, intelectual y cultural entre España y México. Precisamente la inestabilidad política que se vivía en ambos países llevará a una mayor apertura exterior en un intento de mostrar tranquilidad y normalidad en las relaciones diplomáticas.

Con motivo del III Centenario de la Universidad de Oviedo se decidió afianzar la presencia en la vida cultural americana a través de un viaje que contribuyese a estrechar lazos entre España y el continente americano, coincidiendo con los festejos por el centenario de la independencia de las distintas repúblicas. Rafael Altamira resultó elegido para llevar a cabo dicho cometido viajando por Argentina, Chile, Perú, Uruguay, Cuba, Estados Unidos y México. En estos meses impartió más de 300 conferencias en universidades y centros culturales. En *Mi viaje a América. Libro de documentos* en autor daba buena cuenta de su experiencia.

Así, surgirían instituciones como la Junta para la Ampliación de Estudios, el Museo Pedagógico Nacional, el Centro de Estudios Históricos, la Residencia de Estudiantes o el Instituto Nacional de Ciencias Físicas y Naturales, junto al fomento del intercambio de profesores, envío de pensionados para estudiar la realidad americana, becas a los estudiantes para asistencia de congresos, mejora del Archivo de Indias, proyectos para la creación de institutos históricos americanos, etc.[14].

Con igual entusiasmo se vivió la llegada de Ramón María del Valle Inclán a México. Interrumpió sus estudios para viajar a México, donde trabajó en *El Correo Español*, *El Universal*, y *La Crónica Mercantil*. Tras una primera visita en1892, regresó a México en 1921, invitado de manera oficial por el gobierno mexicano de Álvaro Obregón que usó como intermediario a Alfonso Reyes, para participar en la celebración el Primer Centenario de la Independencia de México tal como indica Luis Mario Schneider[15]. Durante su estancia fue presidente de honor de la Federación de Intelectuales Latinoamericanos, a cuya sesión constitutiva asistieron entre otros José Vasconcelos, Jaime Torres Bodet, Federico Gamboa, Félix F. Palavicini, Gabriel Alfaro, Diego Rivera, Carlos Pellicer o Isidro Fabela.

La vinculación de Enrique Díez- Canedo a México también tuvo como resultado una serie de con-

tactos que influirían notablemente en la elección de México como lugar de exilio. En Madrid conoció a los pintores Ángel Zárraga y Diego Rivera desde 1905 y entabló amistad con Alfonso Reyes. En 1932 visitaría por primera vez México, invitado por el Instituto Hispanoamericano de Intercambio Universitario y dictando conferencias sobre pintura española en instituciones como la Universidad Nacional, la Escuela Nacional de Preparatoria o el Casino Español. Esta visita le permite establecer nuevos contactos, destacando su acercamiento a Xavier Villaurrutia, Julio Jiménez y Julio Torri[16].

3. Conclusiones

La situación política del momento en cada país actuó como regulador de las relaciones tanto diplomáticas como culturales. Políticas de acercamiento intensificaron los contactos, aunque en ningún momento estuvieron exentos de polémica. Para México suponía una forma de contacto directo con Europa. Para España el mantenimiento de su presencia en América tras la pérdida de Cuba en 1898. Ambos países conciben estos contactos como una fortaleza frente a la ambición expansionista de Estados Unidos.

Con el cambio de siglo se observa un cambio de pensamiento en lo que respecta a fobias y filias entre ambas naciones, entendiéndose esta realidad como una consecuencia directa de las buenas relaciones que se entablan. Aun así, es cierto que en el imaginario español y mexicano pervivirán ambos sentimientos, encontrados en muchas ocasiones, lo que dará lugar a no pocos altercados.

La multidisciplinariedad en estas relaciones lleva a tratar al mismo tiempo diferentes disciplinas como la literatura, pintura, música, diplomacia, comercio, empresa, etc., entendidas como puntos de unión, lo que lejos de suponer un inconveniente, se convirtió en un potencial que nos permite hablar de auténticas redes de contactos en toda la amplitud de la palabra "cultura".

En definitiva, lo verdaderamente destacable no sería el número de contactos, sino la calidad de los que se produjeron, sentando las bases para poder comprender el posterior exilio español durante la Guerra Civil, que encontró en México las puertas abiertas a raíz de las redes que habían sido previamente forjadas.

Notas

1. Rama, Carlos Manuel. "Las relaciones culturales diplomáticas entre España y América Latina en el siglo XIX". *Revista de Estudios Internacionales* (Madrid), 4 (1981), págs. 893- 926.

2. Sepúlveda Muñoz, Isidoro. *Comunidad cultural e hispano- americanismo, 1885- 1936*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1994, pág. 37.

3. Sánchez Andrés, Agustín y Pérez Herrero, Pedro. "Las relaciones entre España y México. Una interpretación desde la larga duración histórica". *Historia de las relaciones entre España y México, 1821- 2014*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2015, págs. 15- 29.

4. Rosenzweig, Gabriel. *Autores mexicanos publicados en España, 1879- 1936. Notas de bibliografía*

mexicana. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1992.

5. PEREA, Héctor. *La rueda del tiempo. Mexicanos en España*. México: Ediciones Cal y Arena, 1996.

6. PEZA, Juan de Dios. *Recuerdos de España*. México: Editorial Gómez de la Fuente, 1922, pág. 92.

7. RIVA PALACIO, Vicente. *México a través de los siglos*. Barcelona: Ballescá/Espasa y Compañía, 1890.

8. BALDERAS, Esperanza. *Roberto Montenegro: la sensualidad renovada*. México: CENIDIAP, 2001.

9. ROSENZWEIG, Gabriel. "Diplomáticos mexicanos durante la Revolución: entre el desempleo y el exilio". *Historia mexicana* (Ciudad de México), 4 (2012), pág. 1500.

10. REYES, Alfonso. *Obras Completas.* México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 188.

11. NERVO, Amado. *Obras completas. Prosas.* Madrid: Editorial Aguilar, 1962, págs. 1339- 1342.

12. PADILLA GUZMÁN, Cuahtémoc. "Enrique de Olavarría y Ferrari entre el viejo y el nuevo periodismo". En: MORA, Pablo y MIQUEL, Ángel. *Españoles en el periodismo mexicano. Siglo XIX y XX*. México: Universidad Nacional Autónoma, 2008, págs. 137- 149.

13. ROMERO CHUMACERO, Leticia. "Concepción Gimeno, Emilia Serrano y las escritoras mexicanas durante el siglo XIX". *Mitologías hoy* (Barcelona), 13 (2016), págs. 9- 24.

14. DOMINGO ACEBRÓN, María Dolores. "Rafael Altamira y Crevea. Mi viaje a América (Libro de Documentos)". *Mélanges de la Casa de Velázquez* (Oviedo), 39-2 (2009), págs. 293- 295.

15. SCHNEIDER, Luis Mario. *Todo Valle- Inclán en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

16. DÍEZ-CANEDO, Aurora. *Enrique Díez- Canedo/ Alfonso Reyes. Correspondencia 1915- 1943*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Editorial de Nuevo León, 2010, págs. 17- 58.

Volver al sumario

La difusión del amor por la Ilustración: el Mercurio Peruano y La Sociedad Académica de Amantes del País

IVÁN PANDURO SÁEZ
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada
ipandurosaez@gmail.com

En la última década del siglo XVIII, la Ciudad de los Reyes se encontraba en un continuo y pleno cambio. Si bien las reformas urbanas, sanitarias y estructurales habían servido para renovar la Capital del virreinato, pronto, el virrey Francisco Gil de Taboada se percató que era necesario, sin duda, renovar también la educación y los caracteres. Para ello utilizaría el medio que en la última década del siglo XVIII hacía *"más fácil la comunicación de ideas"*[1]: la prensa.

Pero los prestigios de la Ilustración, que han envuelto a sus políticas, enmascaran en ocasiones las verdaderas intenciones de sus gobernantes. Lejos de hacer un ejercicio *musical*, el propio virrey en su *Relación de Gobierno* revela las posibilidades que el sistema podía encontrar en los periódicos, los cuales se encontraban en una enérgica primavera en Europa.

> "El Govierno es el primero que saca partido de ellos, pues que por su medio puede insensiblemente hacer propagar todas las máximas que estime oportunas, y que al abrigo del deleyte y novedad con que se lee este género de escrituras, se arraigan con mucha mas fuerza" [2].

Gil de Taboada añadiría así a la máxima, *quien tiene la información tiene el poder*, el provecho de difundirla, claro está, *insensiblemente y cuando se estime oportuno*. Hay ahí un argumento de importancia por el que el *alter ego* participara en la fundación y edición de los diarios peruanos que agitarían en primera medida la vida de los limeños y en consecuencia la de todo el virreinato.

Otro argumento, menos malévolo, lo encontramos en el vigor por combatir la ignorancia y la ociosidad de sociedad diluida en la miseria cultural, que por otra parte no era mayor que en la metrópoli[3] Este último empeño era compartido, casi en forma de anhelo, por los personajes más despiertos de Lima que con un optimismo algo exagerado renunciaron a su época y decidieron cambiarla. Así se iniciaba el verdadero renacimiento al que se refería el médico y humanista, Hipólito Unanue en su célebre discurso *Medicina, Decadencia y Restauración del Perú*, pronunciado en la Oración inaugural del Anfiteatro Anatómico, en la Real Universidad de San Marcos el día 21 de Noviembre de 1792.

> "Al mismo tiempo las ideas que ve producirse en ellos le comunican unas luces que acaso no podrían lograr de otro modo, porque los autores de estos papeles suelen ser por lo regular los mas expertos de un pueblo" [4].

En la práctica, y según el genial estudio de Jean-Pierre Clément sobre la prensa de la época, en tiempos del virrey Agustín de Jáuregui 1780-1784, los hombres más expertos de Lima ya habían intentado sin éxito constituir un ateneo que *difundiera el amor de la Ilustración*[5]. Bajo esa premisa común, los eruditos se reunían en asambleas a las que Gil de Taboada frecuentaba y de las que debía surgir la seducción de los espíritus.

La reunión más fértil, con la perspectiva del tiempo, tendría lugar a principios de 1790 cuando Aristio, Hesperiófilo y Homótimo acudieron a la casa de Hermágoras y dieron a su congreso el nombre de *Sociedad Académica de Amantes del País*. Utilizar seudónimos que al menos sonasen a hombres de letras atenienses, fingiendo una ficción que pretendía superar la realidad, fue una constante entre

los intelectuales limeños. Pero Lima no era Atenas ni Gil de Taboada y Lemos su Pericles.

En realidad, el virrey impulsaría las asambleas de José Rossi y Rubí (Hesperiófilo), —consejero del Real Tribunal de Minería—, Demetrio Guasque (Homónimo), —el archivero de la Secretaría de Cámara y Virreinato—, José María Egaña (Hermágoras), —Teniente de Policía—, y a su Catedrático de Medicina, Unanue (Aristio). Rápidamente se unirían a la *Sociedad Académica* otros miembros de calidad como Jacinto Calero y Moreira, (Crisipo), fray Diego Cisneros, (Arquídamo) y José de Baquíjano y Carrillo, (Cefalio), aportando nuevas ideas y, cómo no con sus melosos seudónimos.

Todos ellos encontrarían en Gil de Taboada un benefactor que les permitiría formar una estructura societaria al igual que las *Sociedades Económicas de Amigos del País*, encargadas de difundir las Luces en la Península, la *Royal Society* de Londres o la *Académie Royale des Sciences* en París.

Tanto orgullo mostraba el virrey hacia esta *Sociedad* que le concedió la oficialidad el 1 de marzo de 1792, de *forma interina,* como revela en su *Relación*, ya que no fue hasta agosto de ese mismo año cuando Carlos IV aprobaría todos sus estatutos y los frutos que de ella se derivaban. Sin embargo, tendrían que esperar hasta la Real Orden del 11 de junio de 1793 para lucir el nombre de *Real Sociedad de Amantes del País Limano*[6]. Además, fuera del protocolo burocrático, Gil de Taboada les facilitaría la entrada a los archivos oficiales para sus investigaciones y se les acomodó un lugar en la Biblioteca de la Real Universidad para la celebración bisemanal de sus reuniones.

A la vez que sus reflexiones agitaban sus elitistas asambleas, se dieron cuenta de que éstas disputas filosóficas y sociales podían ser difundidas a través de un periódico. La estructura, los autores y las ideas ya las tenían, ahora les faltaba un título que lógicamente para no desentonar en su aura clásica lo encontraron en *El Mercurio*, esta vez, *Peruano*.

> "Esta preciosa obra ha sido el objeto de las celebraciones de los hombres eruditos de la América y Europa; el brillante aspecto con que empezó á lucir, la elevaron hasta los pies del Trono, de donde emanó espontáneamente la Real orden de 9 de Junio de 1792, en que me encarga S. M. le remita por principal y duplicado los exemplares que se fuesen imprimiendo"[7].

Tras un prospecto a modo de introducción y una portada en la que Gil de Taboada aparecía como principal suscriptor, de entre los 220 suscriptores solamente en el primer mes, *El Mercurio Peruano* estuvo en las calles de Lima el 2 de enero de 1791 con un el primer capítulo *Idea General del Perú* que hacía un balance casi eufórico del virreinato, como si los *mercuristas* hubieran visto algún avance en una sociedad somnoliente de conocimiento hasta entonces. "*¡Ojalá esta luz filosófica sea tan constante y tan eficaz, que baste para alumbrarnos sobre el sistema de educación común y sobre los medios de mejorarla!*"[8].

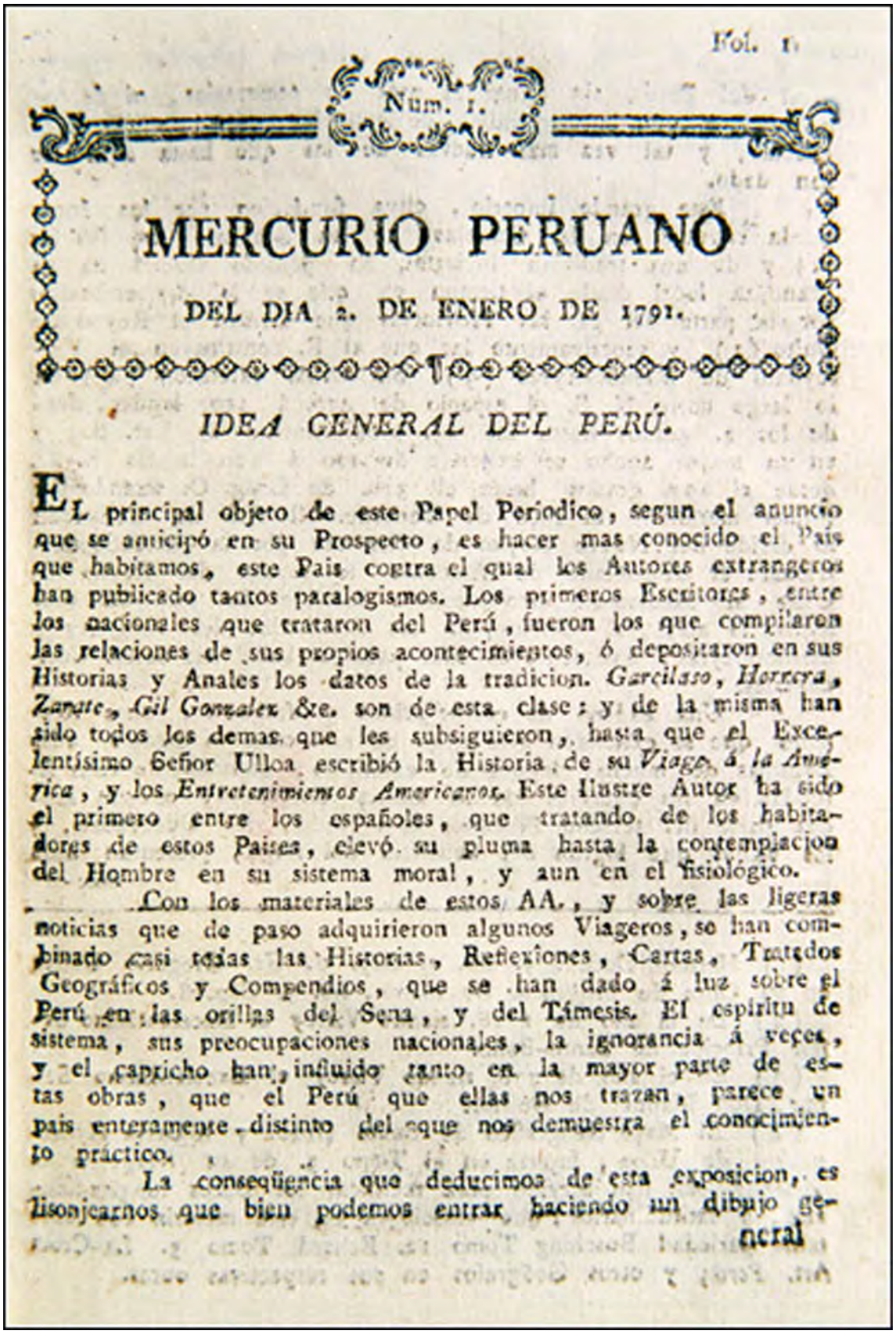
El primer ejemplar marcaría un tono de entusiasmo que se mantendría en toda su colección. Al parecer el éxito del *Mercurio* fue, en primera medida, inmediato y sólido. Casi testimoniando la euforia de la que hablábamos de los *mercuristas*, de su lectura surgieron los debates, democratizados esta vez, en los cafés[9], los cuales vivirían una época dorada según el estudio firmado por Rossi y Rubí en el propio Mercurio del 13 de enero de 1791.

> "Los cafés no han servido en Lima más que para almorzar y ocupar la siesta; las discusiones literarias empiezan ya a tener lugar en ellos. […] ¡Dichosos nuestros papeles, si por medio de la crítica misma que sufran, conservan los cafés libres de las cábalas y murmuraciones, que en otras partes abrigan y por ventura no se han deslizado en los nuestros!"[10].

Pero al despertar las curiosidades y el conocimiento de la población también despertaban su crítica. La protección desde palacio fue, en cierta manera, el principal argumento para aquellos que denunciaban al *Mercurio*, no sin algunas razones, como un medio de propaganda. El propio Hesperiófilo tuvo que contestar a los críticos en un nuevo artículo sobre los cafés limeños, los cuales estaban más efervescentes que nunca.

> "¿Pero qué dirán de aquellos genios descontentadizos y vulgares, de que hablamos en la introducción de este rasgo, observando que tratamos de una cosa que ellos han visto nacer y están viendo todos los días? ¿Qué dirán los críticos que desean que el Mercurio solo sea el vehículo de la adulación o un publicador de sentimientos privados. Digan lo que quieran; no perderemos el tiempo en contestarles.
>
> Responderemos desde luego, y de una vez para siempre, que nosotros no escribimos sólo para el recinto de esta capital ni para el año de 1791. Trabajamos (dure lo que dure este papel periódico) para la noticia de todo el mundo y para la posteridad. En estos términos puede que llegue algún día, en este o en el otro hemisferio, en que más se aprecie la noticia de los cafés de Lima que las relaciones, tantas veces impresas y repetidas, de sus guerras, de su conquista y de su fundación"[11].

La amistad con los *mercuristas* y el patrocinio de nuestro virrey justifican el enaltecimiento de sus políticas y la visión del "Estado intelectual" al que había conducido al Perú. Esta buena relación había facilitado también la entrada de literatura clásica que esperaba su estudio y traducción, claro estaba,



Vol. I.

Num. I.

MERCURIO PERUANO

DEL DIA 2. DE ENERO DE 1791.

IDEA GENERAL DEL PERÚ.

EL principal objeto de este Papel Periodico, segun el anuncio que se anticipó en su Prospecto, es hacer mas conocido el Pais que habitamos, este Pais contra el qual los Autores extrangeros han publicado tantos paralogismos. Los primeros Escritores, entre los nacionales que trataron del Perú, fueron los que compilaron las relaciones de sus propios acontecimientos, ó depositaron en sus Historias y Anales los datos de la tradicion. *Garcilaso*, *Herrera*, *Zarate*, *Gil Gonzalez* &c. son de esta clase: y de la misma han sido todos los demas que les subsiguieron, hasta que el Excelentísimo Señor Ulloa escribió la Historia de su *Viage á la America*, y los *Entretenimientos Americanos*. Este Ilustre Autor ha sido el primero entre los españoles, que tratando de los habitadores de estos Paises, elevó su pluma hasta la contemplacion del Hombre en su sistema moral, y aun en el fisiológico.

Con los materiales de estos AA., y sobre las ligeras noticias que de paso adquirieron algunos Viageros, se han combinado casi todas las Historias, Reflexiones, Cartas, Tratados Geográficos y Compendios, que se han dado á luz sobre el Perú en las orillas del Sena, y del Támesis. El espíritu de sistema, sus preocupaciones nacionales, la ignorancia á veces, y el capricho han influido tanto en la mayor parte de estas obras, que el Perú que ellas nos trazan, parece un pais enteramente distinto del que nos demuestra el conocimiento práctico.

La conseqüencia que deducimos de esta exposicion, es lisonjearnos que bien podemos entrar haciendo un dibujo general

1. Primera página del *Mercurio Peruano* que abría con el artículo *Idea General del Perú*, 2 de enero de 1791.

siempre que no perjudicara al poder establecido ni a la religión. Dejando esta anécdota lo cierto es que el mensaje del *Mercurio* era el resultado del trasvase virrey-administración-ilustrados peruanos, visible, a forma de ejemplo, en la línea editorial que se sigue con los sucesos de la Revolución Francesa.

Desde una Europa en ebullición, incluso todavía más que los cafés limeños, las noticias revolucionarias empezaban a llegar a una América que las aguardaba con curiosidad y miedo. El recuerdo de las sublevaciones indígenas lideradas por Juan Santos Atahuallpa (1742), Túpac Amaru II (1780) y Túpac Catari (1781), podrían ser la explicación a los temores, sin embargo, estas reminiscencias no tendrían tanto protagonismo en el rechazo a los nuevos vientos revolucionarios como el carácter ateo o irreligioso, —permítanme la licencia—, de la Revolución.

El *Mercurio* publicaría en 1794

> "para el común interés de todos los más Felices Vasallos de la Denominación Española, justamente irritada contra la ceguera, orgullo, fanatismo y alevosía de los Revolucionarios; la oportuna parte que debe tomar la Sociedad Académica, así en los sentimientos generales de las Naciones leales y despreocupadas; como en la propagación sensata de las mas sanas máximas según su adhesión íntima e incontestable a la Religión Sacrosanta"[12].

El visible carácter religioso de los *mercuristas* de la *Sociedad Académica,* más inquietos por agitar las mentes que en encenderlas, se hizo visible marcando numerosos artículos contra los franceses que llevan por estandarte *"la guillotina en lugar de la Cruz"*[13]. Una ideología compartida por Gil de Taboada en su condición de virrey y eclesiástico[14].

> "En las críticas circunstancias en que se halla la Europa por causa de las perjudiciales máximas que bajo el oscuro velo de la Libertad ha suscitado la Francia, las cuales como que pueden trascender a estos remotos países se hace preciso e indispensable tomar cuantos medios y arbitrios se consideren conducentes a impedirlo y evitar en tiempo unos males tan enormes"[15].

Precisamente uno de los medios a los que se refiere Gil de Taboada o, quizá el más eficaz, era el *Mercurio* al que recordemos, el virrey había patrocinado por la utilidad de propagar todo aquello que era oportuno[16]. El orden tradicional, religioso y monárquico estaba garantizado, los debates en los cafés, también.

2 y 3. Viñetas repetidas periódicamente en el *Mercurio Peruano*. En opinión de Jean-Pierre Clément la primera de ellas muestra el criollismo. Por una parte, se representa lo americano, —que los españoles americanos reivindican como suyo— con la naturaleza y el cóndor simbolizando el pasado incaico tan admirado por ellos y por otra parte muestra lo español con el perro, que representa al conquistador, y las ruinas antiguas de tipo grecorromanas que ilustran la obra civilizadora europea.

Notas

1. Relación de Gobierno, fol 54 vtº.
2. *Ibídem*, fol 54 vtº.
3. Los estudios de Richard Konetzke, precisan que el nivel de analfabetismo entre la población blanca hispanoamericana no superaba al de la metrópoli. Concluye además que los indios y mestizos que vivían lejos de las ciudades coloniales no recibieron casi formación escolar alguna. KONETZKE, Richard. *América latina II. Época colonial.* Madrid: Ed. Siglo XXI, 1972.
4. Relación de Gobierno, fol 55.
5. CLÉMENT, Jean-Pierre. *El Mercurio Peruano. 1790-1795*. Madrid: Iberoamérica, 1997, págs. 22-23.
6. *Ibídem*, pág. 26.
7. Relación de Gobierno, fol 56 vtº.
8. M.P. Nº1, 2 de enero de 1791.
9. La cuestión del florecimiento de los cafés de Lima no es una cuestión baladí, pues los viajeros de la época repitieron este aspecto en sus descripciones de las costumbres de la sociedad limeña.
10. M.P. Nº4, 13 de enero de 1791.
11. M.P. Nº 12, 10 de febrero de 1791.
12. M.P. Nº. 320, 26 de enero de 1794.
13. M.P. Nº. 605, 1795.
14. En la bibliografía se muestran distantes en este aspecto, mientras Iago Gil Aguado suaviza la férrea censura del Mercurio hacia la Revolución justificando el carácter reformista y moderno de Gil de Taboada y los *mercuristas*, Jean-Pierre Clément no escatima en reflejar el aspecto religioso y tradicional de la élite limeña. Las fuentes tanto en las misivas del Virrey como en las líneas del *Mercurio* quizá se acerquen más a la posición de éste último.
15. GIL AGUADO, Iago. *Francisco Gil y Lemos. Una vida al servicio de la Monarquía Española*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2014. A su vez recoge de ROSAS LAURO, Claudia. *Del trono a la guillotina. El impacto de la Revolución Francesa en el Perú (1789-1808)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, pág. 194. Citando un decreto de Francisco Gil y Lemos. Lima, 19 de mayo de 1794.
16. ROSAS LAURO, Claudia. *Del trono a la guillotina…* Op. cit. La autora muestra la postura intervencionista del Virrey respecto a la reacción contra la Revolución Francesa, sin embargo, también apunta que en otros temas puntuales es posible que la línea editorial del *Mercurio* no conciliara con las ideas de Palacio, abriendo una vía

Volver al sumario

Mercado escultórico e intercambio cultural entre Sevilla y Nueva España durante 1600-1650

ESTER PRIETO USTIO
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla
esterprieto@hotmail.com

1. INTRODUCCIÓN Y BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

El comercio fue una de las actividades más fructíferas y rentables desarrolladas entre Sevilla y América durante la Edad Moderna.

Desde fechas muy tempranas del asentamiento español en el Nuevo Mundo, el arte formó parte de esta actividad mercantil organizada a través de la Carrera de Indias, cuyo organismo central lo constituía la Casa de la Contratación[1], ya que la presencia de obras artísticas en estos territorios respondían a dos importantes necesidades del momento: la expansión y difusión de la religión católica y la representación del poder real, aunque ya en el siglo XVII, las causas del mercado artístico se centraban en la demanda de ornamento y decoración de todos los edificios religiosos que habían comenzado a proliferar en los Virreinatos tras el periodo de evangelización y los nuevos espacios que estaban siendo construidos, como conventos, monasterios, iglesias, catedrales, capillas…, de igual manera que a la devoción particular en espacios privados o cofradías.

El mercado artístico es un área de investigación muy sugerente dentro de la Historia del Arte, ya que nos permite comprender de una manera más directa la relación de la sociedad con el arte, y plantearnos interrogantes como los mecanismos de funcionamiento de este mercado, los modos de trabajo de los artistas, la relación de éstos con sus clientes, cuáles eran las temáticas más demandadas, qué finalidad poseía la obra de arte… Y si vinculamos esta línea hacia los territorios americanos durante los siglos centrales de la Edad Moderna, surgen nuevas cuestiones, como cuál era la organización de este mercado, quiénes eran los artistas y clientes que en él participaban, cómo discurrían las obras de arte hasta llegar a su destino, qué supuso su llegada al arte que se estaba vinculando al otro lado del Atlántico…

Los estudios en torno al mercado artístico entre Europa y América comenzaron a desarrollarse a partir de los años 30 del pasado siglo, pero comienzan a tener fuerza en la década de los 80, siendo muy revitalizados desde comienzos del siglo XXI hasta la actualidad. Por destacar a alguno de los investigadores que han trabajado en esta línea, citamos a María del Carmen Heredia, José Torre Revello, Enrique Otte, Duncan Kinkead, Fernando Quiles, Jesús Palomero o José María Sánchez[2].

2. FUENTES DOCUMENTALES EN TORNO AL MERCADO ESCULTÓRICO ENTRE SEVILLA Y NUEVA ESPAÑA (1600-1650)

Debemos tener en cuenta al abordar el mercado escultórico entre Europa y América desde las fuentes documentales, que generalmente este tipo de piezas eran tratadas como meras mercaderías, por lo que en muchos de los legajos que forman parte del *Registro de Ida Nueva España* (custodiado en el Archivo General de Indias) sólo se hace referencia al material en el que estaban realizadas las esculturas, sin aportar datos sobre su autor o su iconografía, lo que dificulta su estudio.

También en el caso de la movilidad de los bienes artísticos de arzobispos, virreyes y funcionarios hay

escasez de referencias, ya que muchas veces las obras de arte no se registraban ni en las *Licencias de Pasaje a Indias* ni en los *Libros de Asiento*, debido a que se declaraban como valija diplomática[3].

Se añade a esta ardua tarea que las piezas escultóricas enviadas desde Sevilla hacia territorios novohispanos, como ya apuntó en su momento Diego Angulo[4], no están tan bien documentadas como sí ocurre en otros puntos americanos, como en el Virreinato del Perú (como el Crucificado de la sala capitular de la antigua Universidad de San Marcos de Lima)[5] o en el de Nueva Granada, en el que se conserva una valiosa información sobre un retablo de la iglesia de Santo Domingo de Tunja, realizado por Francisco Ocampo. La pieza, encargada personalmente por el indiano Juan Rodríguez de Castro en 1608 en la ciudad hispalense, fue realizada por Ocampo y su fiel colaborador Blas Martín Silvestre. Este retablo, con un tamaño de 3,5 x 4,5 varas, estaba formado por un cuerpo central flanqueado por columnas pareadas, rematándose con un frontón triangular con la imagen de Dios Padre y fue concebido para el altar del comitente en la capilla del Rosario de la citada iglesia. Su precio se estipuló en 190 ducados, y ambos autores, plasmaron su firma en uno de los lados del banco[6].

Diego Angulo da noticia sobre dos envíos, como es ejemplo el del escultor Diego de Daza, que en 1609 ejecutó nueve esculturas del Niño Jesús con cabelleras dorados, las cuales fueron entregadas a Diego de los Reyes para su venta en Nueva España[7] o el de Leonardo Jorge, que también realizó dos esculturas representando al Niño Jesús, con una medida de tres cuartas, doradas y encarnadas por Juan Mejías de Torres, pintor que se encargó de su venta en territorio novohispano en 1637[8].

En nuestras investigaciones realizadas en el Archivo General de Indias, hemos encontrado un testimonio muy interesante, el pleito presentado ante la Casa de la Contratación sevillana en 1622 entre el licenciado Jaime Solier y el capitán Juan de Miranda. Solier había entregado al capitán un cajón de vara y media de largo, en el que se encontraban 160 piezas escultóricas de tamaño pequeño, ejecutadas en barro cocido y con temática hagiográfica. Estas esculturas, que contaban con policromía en diversos colores, fueron realizadas en Alemania y portaban ropajes y coronas, tenían como finalidad ser intercambiadas por esclavos negros en Angola, ya que aunque la ruta de viaje más común hacia Nueva España discurría a través de las Islas Canarias, algunas veces las escalas se realizaban en Cabo Verde, zona de gran importancia comercial.

Finalmente, el licenciado Solier no recibió nada del negocio encargado al capitán Miranda, ni los esclavos solicitados, ni un beneficio económico, ni las piezas de vuelta, por lo que decidió emprender acciones legales en la Casa de la Contratación[9].

3. Esculturas andaluzas en Nueva España durante la primera mitad del siglo XVII

La gran mayoría de obras escultóricas de procedencia andaluza que arribaron a la Nueva España durante la primera mitad del siglo XVII eran de temática religiosa (al igual que en el comercio pictórico) y relacionadas con la imaginería, como las piezas de bulto redondo, destinadas a la devoción particular o procesional, relieves o retablos.

Debido a la gran demanda de estas imágenes durante los siglos XVI y XVII y lo costoso que resultaba su envío a América (tanto económicamente como por los riesgos que entrañaban), muchos artistas y talleres instauraron una producción seriada y casi industrializada para estas esculturas, realizándolas en materiales más manejables y económicos, y es que con moldes de cola orgánica o yeso, se podían realizar vaciados en pasta de papel, barro cocido o plomo, los cuales después eran policromados o encarnados.

3.1. Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa y las imágenes del *Niño Jesús*

Una de las figuras más populares y demandadas a ambas orillas del Atlántico durante el siglo XVII, fue la representación del Niño Jesús. El gran cultivador de esta temática fue el escultor jienense, Juan Martínez Montañés, el cual entre 1606-1607 consolidó las bases de esta representación con el *Niño Jesús* ejecutado para la cofradía Sacramental del Sagrario de Sevilla (hoy situado en la iglesia del Sagrario, la cual tenía como sede esta cofradía) como un niño dulce, pero con el peso de su papel como redentor latente, aparece victorioso, ya que ha logrado la resurrección y ha acabado con el pecado y la maldad. Existen testimonios artísticos de esta iconografía desde la Edad Media, ya que eran una gran ayuda a la meditación personal, *"la tradición del Jesús Infante se encuadra en*

la explosión devocional de los siglos XIV y XV y de los monasterios alemanes, en los que destaca el papel de las monjas, como patronas, artistas y usuarias de imágenes sacras. Por ejemplo, en el llamado "Libro de las Hermanas", las dominicas describen las imágenes trabajadas por las monjas como figuras celestiales pintadas o esculpidas destinadas a ejercicios piadosos"[10], aunque en España esta tradición se desarrollará a partir de las últimas décadas del siglo XVI, con la escultura de Jerónimo Hernández, que en 1582 concibió un *Niño Jesús* para la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús, y tendrá repercusión también en la pintura, como podemos ver en el sagrario del retablo mayor de la iglesia sevillana de la Anunciación, Casa Profesa jesuita, en la que Juan de Roelas, en 1604, pinta a este niño vencedor, portando incluso la bandera de la resurrección, en una tabla cargada de sentimiento y con un colorido muy dependiente de la escuela veneciana.

Estos niños montañesinos gozarán de un increíble difusión, como vemos en la multitud de reproducciones que el propio escultor realizó por diferentes puntos de Andalucía los vaciados en plomo de estas figuras que llevó a cabo el flamenco Diego de Oliver[11], los modelos inspirados en el jienense que desarrolla su discípulo Juan de Mesa[12] o el influjo que tuvieron incluso en la zona castellana, ya que desde la segunda década del XVII, Gregorio Fernández asimiló perfectamente esta temática, viéndose esto en ejemplos como el *Niño Jesús* conservado en el Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos).

En América, pronto fue demandada esta iconografía, ya que "*esta imagen escaló la cumbre de la representación del tema, al mostrar la deífica hondura teológica con la singular teodicea, ofreciendo una estatua de enorme ternura y profunda garra que imanta al contemplador. Su cabeza muestra la serenidad de su rostro envuelto en cabellera leonina*"[13] ejemplo de ello es el envío realizado en 1619 de veintiséis "simulacros" (en plomo o barro) del Niño Jesús en el navío del maestre Francisco López, realizados por el ya mencionado Diego de Oliver[14].

Uno de los ejemplos de excepcional importancia es el *Niño Cautivo*, realizado por Martínez Montañés en torno a 1620 y conservado en la Catedral Metropolitana de México. Esta obra fue adquirida por Francisco Sandoval de Zapata, que había sido nombrado Racionero de dicha catedral[15], y en 1622 se embarcó rumbo a Nueva España[16], con la desgracia de que su nave fue atacada por un grupo de piratas berberiscos y él acabó siendo apresado, únicamente con la compañía de la arquita en la que se guardó al Niño Jesús.

Enterados de su situación en tierras americanas y peninsulares, reunieron una importante suma de dinero para liberarle, pero con tan mala ventura que cuando esto sucedió, en 1629, Francisco ya había fallecido, por lo que sólo se pudo recuperar su cuerpo, al que se dio sepultura en la iglesia de San Agustín de Ciudad de México[17], y la escultura, que fue situada en el Altar de los Reyes del templo catedralicio, aunque más adelante se trasladó al Altar de San José, para finalizar en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua (donde pue puede contemplarse en la actualidad), cuya advocación y lienzo que la preside, también tienen procedencia sevillana.

Este *Niño Cautivo* presenta todavía rasgos del clasicismo con el que trabajaba aún por estas fechas (1620) Montañés, con un canon todavía algo alargado, un excelente estudio anatómico, acompañado de un blando y cálido modelado. Destaca el uso del contrapposto, que al ser tratado con tanto esmero y delicadeza, aporta una gran elegancia a la escultura.

El rostro sereno, aunque un poco serio, deja entrever el papel que en un futuro adquirirá Jesús, como redentor de la humanidad, acompañado por los típicos cabellos del escultor, ensortijados y en pequeños bucles, creando sensación de movimiento y realismo.

En sus manos porta unas cadenas, haciendo alusión al cautiverio que sufrió su portador, Francisco Sandoval de Zapata, cuya historia es narrada en la peana sobre la que se yergue la estatua. La imagen, hoy en día, suele ser vestida con los ropajes infantiles característicos de la época virreinal.

Es curioso que la relación con Martínez Montañés con América no sólo fuera artística, ya que en pago de la que llevó a cabo de Felipe IV, sirviendo de modelo para la célebre estatua ecuestre del monarca situada en la Plaza de Oriente y fundida en bronce por Pietro Tacca[18], el rey concedió a Montañés una visita de nao[19] (embarcación de 500 mercaderías) para alguna flota de Indias, aunque este derecho, por mucho que lo intentó no se hizo efectivo en vida del escultor[20], consiguiéndolo a su muerte su viuda y sus hijos[21].

Otro *Niño Jesús triunfante* es custodiado en la colección Mario Uvence de San Cristóbal de las Casas, en Chiapas, durante muchos años atribuido

también a Martínez Montañés, aunque recientes investigaciones han concluido que fue realizado por Juan de Mesa[22].

Por el momento, no se ha encontrado información acerca de la procedencia de la pieza, de hecho, es casi nula la que existe de este fondo cultural constituido en 2007, pero es bastante probable que la escultura viajara a tierras mexicanas en los albores del siglo XVII, debido al material en el que está realizada, ya que es un vaciado en plomo encarnado.

Al igual que Oliver, también Juan de Mesa realizó obras en plomo y barro para el maestre de la Carrera de Indias, Francisco López[23], ya que estas imágenes eran muy solicitadas, puesto que

> "el Niño Jesús se convirtió en un tema iconográfico idóneo en la expresión de la Contrarreforma y de la evangelización americana, con clara intención didáctica y moralizadora, con unas formas comunicativas y dialogantes, que ofrecían un magnífico recurso para conectar a los fieles con Cristo, y fomentar su relación con él"[24].

El *Niño Jesús* de Chiapas también procede de la tipología popularizada por Martínez Montañés (figura desarrollada en torno a un contrapposto, con juego de manos, una de ellas en actitud de bendecir, y rostro sereno), pero se observa la indiscutible huella de Juan de Mesa en él, ya que como afirma Bernales Ballesteros, *"la corpulencia anatómica, el volumen de la cabeza y el decidido movimiento de la efigie [...] suponen un avance estilístico respecto al citado modelo montañesino"*[25].

Mesa capta el naturalismo que posee la morfología infantil, dando importancia a las carnosidades y volúmenes típicos de un infante, como en las rodillas o el abdomen, pero no olvida la correcta ejecución de la anatomía humana.

El rostro es claramente de su factura, como podemos comprobar en la resolución de los ojos, muy similar a la del *Niño Jesús* conservado en la Universidad de Sevilla, aunque se observa la influencia de Montañés en el tratamiento de las orejas y del cabello, realizado con suaves ondulaciones.

3.2. **La Dolorosa y el Ecce Homo de Pedro de Mena**

También en la Ciudad de México nos encontramos con dos excelentes ejemplares de la escultura andaluza barroca. En el Oratorio de San Felipe Neri, antigua Casa Profesa de los jesuitas, Diego Angulo descubrió en uno de sus primeros viajes a México, la existencia de los bustos representado un *Ecce Homo* y una *Dolorosa,* a los que atribuyó a la factura del granadino Pedro de Mena[26].

Aunque estos ejemplos son algo posteriores en el tiempo, ya que Mena desarrolló dichas tipologías a partir de 1650, nos parece relevante hacerles mención.

Tampoco se tiene constancia del paso de estas esculturas a México, pero hay que resaltar la celebridad que tuvo tanto en la Península como en América la serie de estos episodios de la Pasión, representando a la Virgen como *Stabat Mater Dolorosa*, el reflejo del suplicio de la madre que contempla cómo su hijo es crucificado, y Jesús como Ecce Homo, escenificando el momento en el que después de ser azotado, portando la corona de espinas, el manto y la soga en el cuello, fue presentado al pueblo por Poncio Pilato, exclamando éste: "Ecce Homo", ("Aquí tenéis al hombre").

El trabajo de estas iconografías encumbraron a Mena, ya que eran tratadas con un marcado realismo, en los que el dolor es palpable, y numerosos son los ejemplos que hoy en día se conservan, como el grupo del Museo de Escultura de Valladolid, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, en la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla o en la de San Pedro de Lima[27].

El motivo por el que arribaron estas piezas a Nueva España, además de la fama de la gubia de Pedro y la iconografía de las esculturas, pudo ser por la estrecha relación que poseía con la Orden Jesuita, a la que pertenecía su hijo Alonso, y con la que colaboró en numeras ocasiones, como se pueden observar en sus templos de Madrid, Sevilla, Alcalá de Henares y Marchena.

La cronología tampoco es exacta, ya que Angulo no aportó una fecha concreta para los ejemplos mexicanos, en el caso del grupo vallisoletano del Museo de Escultura es situada entre 1651-1700, mientras que el del Convento del Corpus Christi (Madrid) se fija en 1673, pero en innegable que fue una de las series en las que más trabajó hasta su muerte[28].

La sencilla Dolorosa de la Profesa se representa en un busto corto, envuelta hasta la cabeza en un manto azulado y en una saya en tonalidades arena, que deja entrever una túnica en tonos similares a las de la saya. El alargado rostro, con nariz afilada, ojos entornados hacia Dios Padre y labios carnosos y entreabiertos, en una actitud espiritual que resplandece con fuerza[29].

El acusado tono realista se consigue añadiendo postizos, como los ojos de cristal, las lágrimas resbalando por las mejillas y las pestañas pintadas, potenciando así el dramatismo del momento, sabiendo interpretar el estado de ánimo de esta Dolorosa de la Contemplación.

El *Ecce Homo* conservado en México, también ejecutado en un busto y de mayor calidad que el conservado en el Convento de los Capuchinos de Málaga, muestra al Varón de Dolores con el rostro pesaroso, aceptando la muerte como su destino para redimir a la humanidad, fomentando la compasión de los fieles.

Posee el rostro alargado, rasgo muy característico de las esculturas del granadino, el pelo largo y la barba propios de un hombre de su edad, completándose con un manto de color rojo sobre sus hombros, simbolizando su sufrimiento[30]. El realismo y la esencia trágica se obtienen con el uso de ojos de cristal, como hemos visto en el caso anterior, y la multitud de gotas de sangre que salpican su faz y su torso.

A modo de conclusión, nos gustaría señalar la importancia de la que gozó el mercado del arte entre Sevilla y América durante la Edad Moderna, la gran consideración que poseían las esculturas de procedencia sevillana, y como éstas, sirvieron para potenciar el mensaje cristiano y difundir las tendencias escultóricas que se estaban desarrollando en la Península por los territorios novohispanos, alcanzando así lo que hoy designaríamos como globalización, y también posibilitando el desarrollo del excelente barroco virreinal.

NOTAS

1. Para más información al respecto, remitimos a GARCÍA FUENTES, Lutgardo. *El comercio español con América 1650-1700*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1982; GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio. *La Carrera de Indias: Suma de Contratación y Océano de Negocios*. Sevilla: Algaida, 1992 y GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio y MIGUEL BERNAL, Antonio. *Tres siglos del comercio sevillano, 1598-1860*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011.

2. Algunos de los trabajos donde se plasman las investigaciones acerca del mercado artístico entre Europa y América de estos autores son: HEREDIA MORENO, María del Carmen. "Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, artesanos y mercaderías en la Carrera de Indias". En: VV.AA. *El Arte Español fuera de España*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2003, págs. 193-206; TORRE REVELLO, José. "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (Buenos Aires), 1 (1948), págs. 132-146; OTTE, Enrique. "La flota de Diego Colón. Españoles y genoveses en el tráfico transatlántico de 1509". *Revista de Indias* (Madrid), 97 y 98 (1964), págs. 482-502; KINKEAD, Duncan**. "**Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century**".** *The Art Bulletin* (New York), 2 (1984), págs. 303-310; PALOMERO PÁRAMO, Jesús. "Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima en el año 1636".

En: VV.AA. *Extremadura en la Evangelización del Nuevo Mundo*. Madrid: Turner, 1990, págs. 313-330; QUILES, Fernando. "Sevilla, lugar de encuentro artístico de la vieja y la Nueva España (s .XVII y XVIII)". En: VV.AA. *Aportes humanos, culturales y artísticos en México, siglos XVI-XVIII*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006, págs. 193-247 y SÁNCHEZ, José María. "Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 103 (2013), págs. 177-196.

3. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. "Retablos y esculturas en América. Nuevas aportaciones". En: VV.AA. *Andalucía y América en el siglo XVI. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América.* Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983, pág. 431.

4. Diego Angulo expresaba la carencia de documentación relativa a estas cuestiones en la Nueva España, en comparación con el número de información conservada en América del Sur, cosa que en la actualidad esto sigue vigente. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. "Dos Menas en Méjico: esculturas sevillanas". *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), 18 (1935), pág.136.

5. PORRES BENAVIDES, Jesús: "El comercio de imágenes devocionales con América y la producción seriada de los talleres escultóricos sevillanos". *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* (Córdoba), 2 (2013), pág. 10 y págs. 14-15.

6. GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco J. "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)". En: VV.AA. *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica. 1580-1625*. Madrid: Arco Libros, 2010, págs. 528-529.

7. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. "Dos Menas en Méjico... Op. cit., pág.139.

8. *Ibídem*, pág. 139.

9. Documento conservado en el Archivo General de Indias (a continuación A.G.I) CONTRATACIÓN, 806, 1622. Inédito en PRIETO USTIO, Ester. *El mercado de arte y el intercambio cultural entre Sevilla y Nueva España en la primera mitad del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014 (Trabajo Fin de Máster inédito dirigido por Luis Rafael Méndez Rodríguez), presentado en el *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores: Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica y El coleccionismo en las cortes virreinales de la casa Austria en Hispanoamérica*.

10. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia: "La imagen del Niño Jesús: humilde sacramento de la cercanía de Dios". *Vida Nueva* (Madrid), 2594 (2007), págs. 22-30.

11. AMADOR MARRERO, Pablo y MORALES PÉREZ, José Carlos. "Un debate sempiterno. Las imágenes del Niño Dios de Montañés versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la colección Uvence de Chiapas, México". *Encrucijada. Revista del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 2 (2007), págs. 11-12.

12. Por citar algún ejemplo, en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla se conserva un Niño Jesús montañesino, al igual que en el Museo de Córdoba, en la colección Torres Ternero de Marchena o en el Convento de las Teresas de Sevilla, este último realizado por Mesa aún en el taller de Montañés.

13. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1987, págs. 123-124.

14. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. "El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII. Marchantes de la Carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México". En: VV.AA. *Escultura. Museo Nacional del Virreinato* México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007, pág. 111.

15. La información relativa al nombramiento de Francisco de Sandoval y Zapata como Racionero de la Catedral de México se puede consultar en A.G.I/ CONTRATACION, 5788, L.2, F.259-259V.

16. El *Expediente de información y licencia de pasajero a Indias* de Sandoval se encuentra en A.G.I/ CONTRATACION, 5380, N. 17.

17. En esta iglesia podía contemplarse el resultado del comercio pictórico y el intercambio cultural mantenido entre Sevilla y Nueva España, ya que en ella se encontraban *La Cena de Emaús* de Francisco de Zurbarán (1639), y *La Incredulidad de Santo Tomás* de Sebastián López de Arteaga (1643), pintor sevillano que se trasladó a trabajar a Ciudad de México.

18. Esta escultura es considerada una de las obras maestras de la estatuaria de la Edad Moderna. Fue concebida para situarse en el Jardín de la Reina del Palacio del Buen Retiro y realizada en Florencia por Pietro Tacca entre 1633 y 1640, por encargo del propio "Rey Planeta", inspirándose en la escultura también ecuestre de su progenitor, hoy visible en la Plaza Mayor de la capital española y ejecutada por Giambologna y el propio Tacca. El escultor se sirvió de la colaboración de Galileo Galilei para los cálculos físicos y matemáticos, creando una nueva tipología de escultura a caballo, en la que el equino se sitúa en corveta, sujetándose sólo en sus dos patas traseras; de los diseños ejecutados por Velázquez y del busto del rey de Martínez Montañés, para tener referencias sobre los rasgos faciales y la figura de Felipe IV. Este busto quedó inmortalizado en la pintura, ya que en el retrato que realizó Velázquez del escultor sevillano, éste aparece junto a un esbozo de la escultura de la testa del monarca.

19. *Carta acordada del Consejo a la Casa de la Contratación para que den las órdenes oportunas para que a*

Juan Martinez Montañés se le dé visita a una nave en una de las flotas de Indias en A.G.I/ INDIFERENTE, 434, L.7, F.271V.

20. *Autos de Juan Martínez Montañes, vecino de Sevilla, con Martín de Velasco, maestre, sobre entrega de un cajón de chocolate, y una permisión de 500 toneladas* en A.G.I/ /CONTRATACION, 829.

21. MONTOTO, Santiago. "Martínez Montañés en el Archivo de Indias: (dos pleitos del insigne artista)". *Boletín del Centro de Estudios Americanistas* (Sevilla), 48 y 49 (1921), págs. 73-75.

22. AMADOR MARRERO, Pablo y MORALES PÉREZ, José Carlos. "Un debate sempiterno…". Op. cit., págs. 11-12.

23. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. "El mercado escultórico entre Sevilla…Op. cit., págs. 110-111.

24. HENARES PAQUE, Vicente. "La iconografía de la imagen exenta del Niño Jesús en el arte colonial hispanoamericano. Apuntes para su clasificación". *Boletín de la Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica* (Labastide-Clermont), 35 (2008), págs. 1-2.

25. BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *Imagineros andaluces de los siglos de oro*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pág. 52.

26. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. "Dos Menas en Méjico... Op. cit., págs. 133-134.

27. GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena, escultor 1628 - 1688*. Madrid: Arco, 2007, págs.187-190.

28. LUNA MORENO, Luis. *Pedro de Mena y Castilla.* Madrid: Dirección de Bellas Artes y Archivos, Dirección de los Museos Estatales, 1989, págs. 44-45.

29. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *La escultura andaluza del siglo XVII*. Madrid: Summa Artis, XXVI, 1982. pág.182.

30. URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Museo Nacional de Escultura III: La realidad barroca.* Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2005, págs. 38-39.

Volver al sumario

De Granada al Río de la Plata. Manuel Gómez Moreno y el hispanismo en el contexto uruguayo (1920-1940)

WILLIAM REY ASHFIELD Y MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE
Instituto de Historia de la Arquitectura. Universidad de la República, Montevideo, Uruguay; Departamento de Geografía, Historia y Filosofía. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, e Instituto de Estudios Humanísticos Juan Ignacio Molina, Universidad de Talca, Chile
william@bmr.uy; maferval@upo.es

En el mes de Julio de 1922 llegó a Uruguay el arqueólogo e historiador español Manuel Gómez Moreno[1]. Por iniciativa de la Institución Cultural Española[2], fueron realizadas gestiones ante la universidad para que este importante académico[3] desarrollara una serie de conferencias en Montevideo, asociadas a lo expuesto previamente en Buenos Aires. Aceptada la propuesta, este intelectual dictó en la Facultad de Arquitectura de Montevideo un conjunto de diez conferencias bajo el título general de "La vida española en el arte". El 1 de agosto del mismo año, el Consejo Directivo de dicha institución, en reconocimiento a su importancia académica y al valor de lo dictado, nombró a Gómez Moreno Catedrático Ad Honorem[4].

Distintos indicios —entre ellos el propio título otorgado por la institución uruguaya- hacen pensar que estas conferencias lograron un considerable impacto en el cuerpo académico y profesional local. Lo sugieren algunos testimonios epistolares registrados en el archivo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República de Montevideo[5], así como también el hecho de que sus conferencias fueran íntegramente publicadas[6] por la revista *Arquitectura*, órgano de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, entre los años de 1922 y 1924. Asimismo, en el archivo granadino de la Fundación Rodríguez Acosta, pudimos identificar nombres de importantes académicos uruguayos que asistieron a dichas conferencias[7], manifestándole a Gómez Moreno, a través de tarjetas personales y cartas, la importancia y trascendencia de lo expuesto.

1. Dibujo publicado en "Don Manuel Gómez Moreno. Figuras de la cultura española", *Arbor*, 34, 126, Jun, 1956, pág. 272.

No obstante, la llegada de Gómez Moreno cuenta con un ambiente local abierto a sus planteamientos, fenómeno que se identifica en algunos artículos de la revista *Arquitectura*, casi coincidentes con los números en que se transcribieron las con-

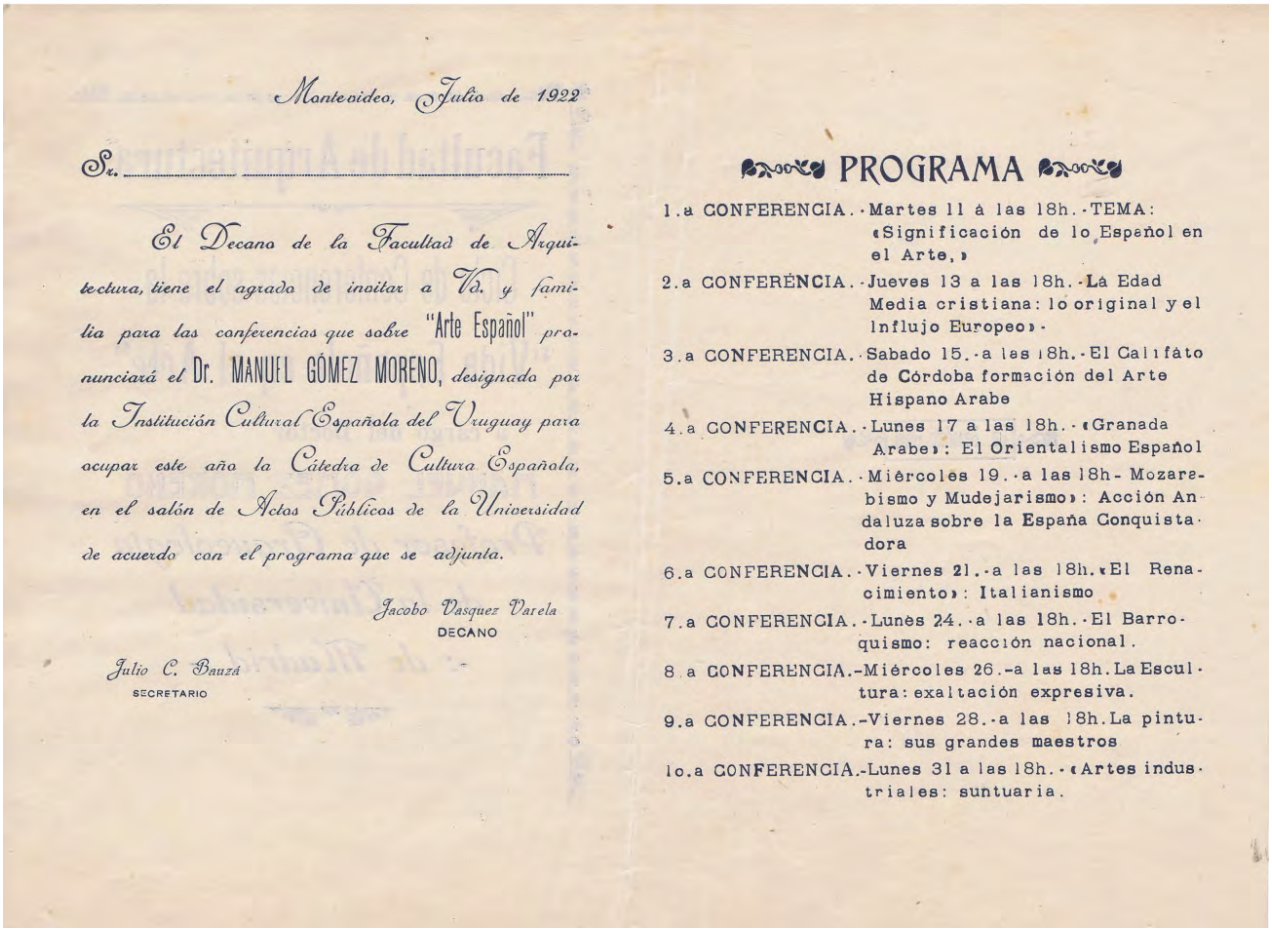
ferencias del español. El estudio o abordaje de los mismos exponen una sorprendente convergencia acerca de las miradas estéticas e históricas, lo cual potencia aun más la necesidad de su análisis. Sin embargo, llama la atención que el pasaje de Gómez Moreno por Montevideo no haya sido considerado por la historiografía arquitectónica local, así como tampoco por publicaciones relativas a la historia o la arqueología del país.

El presente trabajo intenta explorar y profundizar las convergencias entre las maneras de entender la arquitectura, sus alcances socio-culturales y el desarrollo de un sentido crítico local en relación con las ideas expuestas por el intelectual español. También interesa analizar el abordaje historiográfico desarrollado, con sus respaldos doctrinales y metodológicos, intentando establecer posibles enlaces con aquellos otros relatos que tienen lugar entonces —y también años más tarde— en Uruguay. Muy en particular, importa abordar el papel de la España histórica y su legado artístico en la construcción de nuevos ideas relacionadas con la identidad cultural, fenómeno también procesado y experimentado dentro del cuerpo doctrinario y formal de la arquitectura uruguaya e hispanoamericana durante las décadas de 1920 a 1940.

1. La vida española en el arte

Manuel Gómez Moreno dictó un total de diez conferencias en Montevideo; siete de ellas se centraron directamente en la materia arquitectónica, mientras las tres restantes trataron temas vinculantes con las artes visuales e industriales[8]. A través de las mismas es posible descubrir una suerte de glosario que expresa, con claridad, el marco ideológico en que se mueve, así como su mirada historiográfica y el papel de España en el concierto cultural europeo.

2. Programa de presentación de las conferencias dictadas por Manuel Gómez Moreno en Montevideo. Archivo de la Facultad de Arquitectura, UDELAR. Montevideo. 1922.



Montevideo, Julio de 1922

Sr. _____

El Decano de la Facultad de Arquitectura, tiene el agrado de invitar a Vd. y familia para las conferencias que sobre "Arte Español" pronunciará el Dr. MANUEL GÓMEZ MORENO, designado por la Institución Cultural Española del Uruguay para ocupar este año la Cátedra de Cultura Española, en el salón de Actos Públicos de la Universidad de acuerdo con el programa que se adjunta.

Jacobo Vasquez Varela
DECANO

Julio C. Bauzá
SECRETARIO

PROGRAMA

1.a CONFERENCIA.-Martes 11 á las 18h.-TEMA: «Significación de lo Español en el Arte,»

2.a CONFERENCIA.-Jueves 13 a las 18h.-La Edad Media cristiana: lo original y el influjo Europeo».

3.a CONFERENCIA.-Sabado 15.-a las 18h.-El Califato de Córdoba formación del Arte Hispano Arabe

4.a CONFERENCIA.-Lunes 17 a las 18h.-«Granada Arabe»: El Orientalismo Español

5.a CONFERENCIA.-Miércoles 19.-a las 18h-Mozarabismo y Mudejarismo»: Acción Andaluza sobre la España Conquistadora

6.a CONFERENCIA.-Viernes 21.-a las 18h.«El Renacimiento»: Italianismo

7.a CONFERENCIA.-Lunes 24.-a las 18h.-El Barroquismo: reacción nacional.

8.a CONFERENCIA.-Miércoles 26.-a las 18h.La Escultura: exaltación expresiva.

9.a CONFERENCIA.-Viernes 28.-a las 18h.La pintura: sus grandes maestros

10.a CONFERENCIA.-Lunes 31 a las 18h.-«Artes industriales: suntuaria.

3. Detalle del programa de las conferencias dictadas por Manuel Gómez Moreno en Montevideo. Archivo de la Facultad de Arquitectura, UDELAR. Montevideo. 1922.

Términos como "evolución artística", "influjos del medio", "personalidad del país", permiten ubicarlo en cercanía a ciertas corrientes que habían entrado con fuerza en el campo intelectual español: el positivismo y el krausismo[9], fundamentalmente. Su recorrido conceptual, bastante cartográfico —es importante tener en cuenta el valor del paisaje, de la visita a los sitios y del "excursionismo científico" que tendrá lugar con Gómez Moreno— expresa ciertos trasfondos de ideas como las que sostuviera Hipólito Taine, décadas antes, en sus conferencias universitarias[10], destacando el vínculo entre producción artística y contexto físico: clima, topografía y el propio paisaje como unidad cultural y física. Esta visión contextualista lo lleva a tratar de comprender la arquitectura como un fenómeno socio-cultural, bastante ajeno a la idea del producto propio de un artista autónomo o "genio artístico", destacando asimismo que si bien este fenómeno podría registrarse en la pintura o la escultura, debe minimizarse o más bien rechazarse como idea directriz en el relato histórico de la arquitectura.

Se verifican asimismo, ciertos ejes relacionales que van pautando un mensaje de carácter nacional, asociado a la construcción de una identidad cultural española, derivado del krausismo que se había instalado desde el siglo XIX en España. Algunas de esas relaciones se verifican en pares conceptuales como ser: paisaje/carácter social, instituciones/lenguaje común, producción artística/temperamento colectivo. En particular, y asociado con esto, resulta recurrente la citada idea de "personalidad del país", que se hace presente desde la primera de sus conferencias montevideanas[11].

El título asignado al conjunto de estas conferencias —el que coincide de manera literal con el

desarrollado en Buenos Aires—, es sugerente de los contenidos expuestos y, también, de la comprensión que Gómez Moreno tenía sobre el arte español como factor de identidad, claramente diferenciado del resto de la producción europea y mediterránea. Hay detrás de su discurso una preocupación por descubrir y definir un "ser nacional", que es un ser histórico, marcado por los sucesos del devenir y por la capacidad de producir cultura propia. Para el autor de *La Novela de España*, este país aporta al mundo mediterráneo una mirada fundada en el valor de la vida, así como una resistencia a todo orden abstracto y racionalista, de base clasicista. En este sentido afirma:

> Es la gloria que España ha tenido: romper con el clasicismo, buscar elementos del ideal en la vida, renovarse con dejación de toda regla, hasta obtener normas libres para el arte y la literatura; crear el arte moderno, la literatura moderna española, y con ello la guía principal que han tenido los demás pueblos para regenarse y emprender el mismo camino"[12].

Sobre esta visión algo confrontada entre un arte de pensamiento y razón, y un arte expresivo de la vida —reflejo directo de sentimientos y vivencias sensoriales—, girará una parte importante de su discurso montevideano. España surge casi como un opuesto a la antigua tradición greco-romana y su legado de continuidad en el mundo italiano renacentista; se trata de una opción nueva y, en cierta medida, fundacional para el mundo moderno: "*lo español no es clásico, es siempre rebelde, sin método*"[13]. Como vemos, diferencia a su país del resto del concierto europeo y mundial, ubicándolo en el lugar de un orden nuevo, alternativo. Bueno es recordar también, que esos son años de una gran apertura hacia otras experiencias estéticas, resultantes en parte de los aportes vanguardistas, pero también de las nuevas valoraciones que la historia del arte está procesando respecto de ciertos momentos anti-clásicos.

Lo español, aparece entonces como un *ethos*, un carácter colectivo que puede descubrirse desde la cerámica neolítica hasta el presente. Este *ethos* está marcado, según el conferencista, por algunos factores de identidad como el individualismo, el deseo por lo desconocido, el fatalismo, la despreocupación, el patetismo, el desentendimiento de los valores europeos acreditados. Y en este sentido el arte y la arquitectura española son para Gómez Moreno la vibración de afectos, más que razonamientos sostenidos que responden eficientemente a la lógica de culturas anteriores. Es sobre esta interpretación del "espíritu español" que el conferencista establece importantes críticas a determinados momentos históricos de la arquitectura de su país, como el que corresponde al reinado de Felipe II y, muy en particular, a El Escorial al que se lo entiende como edificio de carácter ajeno, propio de un orden disciplinante impuesto.

Gómez Moreno expresa siempre un profundo interés por todos aquellos tiempos de encuentro entre culturas diversas, como es el caso del período de conquistas, reconquistas e intercambios entre cristianos, judíos y musulmanes, que tuvieron lugar en España a partir del siglo VIII. Le interesan los fenómenos de integración y transculturación —aun cuando no utilice este término[14]—, donde el vínculo entre lo diverso le permite explicar el carácter y la razón de ciertos períodos como la Edad Media, la que no entiende como resultado de invasiones bárbaras al mundo romano sino más bien como "*unión del espíritu oriental con el espíritu occidental*"[15].

En la conformación histórica de ese carácter español Andalucía juega, para Gómez Moreno, un papel central, por razones diversas. En parte porque ve allí una significativa y excepcional alianza entre lo cristiano y lo musulmán, que posiciona a "lo meridional" como un área permanente de inspiración para toda la península ibérica. Andalucía es un gran laboratorio de integración, aun cuando otros territorios hispánicos también vivieron —como Toledo, en Castilla—, procesos análogos de inclusión. Pero es en el territorio andaluz donde se verifica la mayor continuidad de la experiencia artística resultante de la integración de estas culturas, es decir, donde ambas se afectan mutuamente y durante más largo tiempo.

Es interesante destacar, coincidentemente, como este espacio regional español es el que operará, preponderantemente y sobre cualquier otro, en aquellos proyectos de claro corte hispanista desarrollados por arquitectos locales —uruguayos y americanos—, salvo cuando medien expresos requerimientos del comitente. Andalucía será "leída" y "traducida" siempre, en el contexto americano, como el nexo fundamental con España, al tiempo que un tópico único de "lo español", en cierta correspondencia con las ya antiguas miradas románticas. En paralelo, se comprenderán los procesos de interacción entre culturas aborígenes en América y el aporte español, de manera análoga a las interacciones cristiano-árabes del mundo andalusí. Es entonces el comienzo para

el uso de términos como "mestizaje" —donde se invocan razones como las manifestadas por Gómez Moreno— en la historiografía del arte americano, a efectos de explicar los procesos de transculturación hispano-indígena, tanto en las artes visuales y decorativas como en la arquitectura colonial americana.

2. Mediterraneismo, hispanismo y contextualismo

El marco académico uruguayo, coetáneo a estas conferencias, era en términos ideológicos un tanto ecléctico y bastante abierto a los aportes provenientes de la intelectualidad europea, especialmente francesa. Sin embargo, hace ya tiempo que se había gestado un espacio para la valoración de lo hispánico, muy en relación con proyectos culturales y miradas continentales de alternativa. Este fenómeno encontró un particular punto de partida —tanto en Uruguay como en otros países latinoamericanos— en *Ariel*, el texto que José Enrique Rodó publicara en el año 1900.

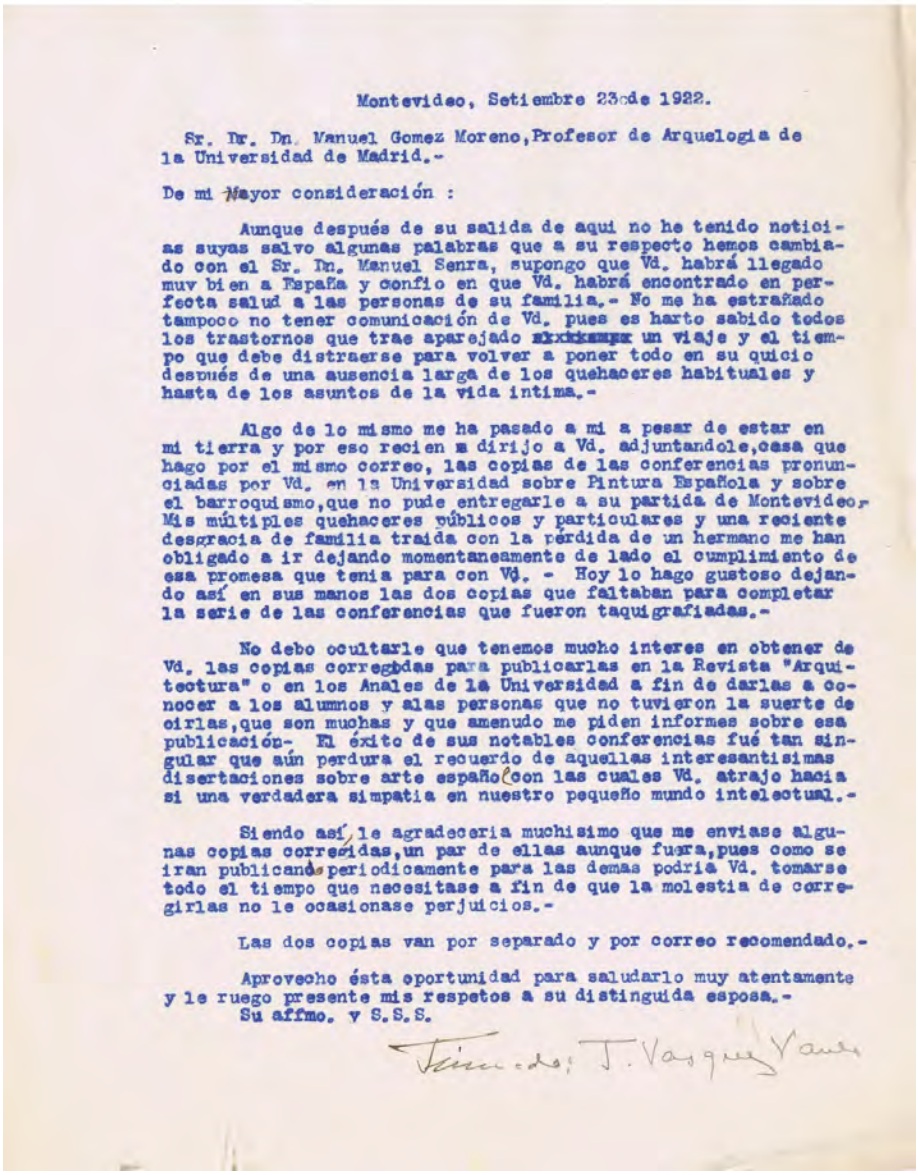
Iniciado el interés por la ensayística española, tanto literaria como filosófica, esta se incrementará hasta la tercera década por circunstancias especiales, como la llegada al Río de la Plata de distintos intelectuales españoles: Blasco Ibáñez en 1908, Rafael Altamira en 1910, Ramón Menéndez Pidal en 1914 y, ya en la década de 1920, lo harían también José Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu y Gregorio Marañón. A esto debemos agregar los viajes de intelectuales rioplatenses a España, como lo fue el caso de Enrique Larreta, Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Carlos Reyles. Pero, sin duda, es *Ariel* el verdadero punto de inflexión frente a la hispanofobia decimonónica. Rodó intenta ubicar a la cultura latinoamericana en el filum de la tradición clásica antigua, es decir mediterránea en un sentido amplio, y a España como nexo fundamental entre ambas. Desde aquí, podemos considerar extremadamente valioso su aporte, aun cuando su mirada estética esté mucho más arraigada en lo clásico, fenómeno que lo separa del discurso de Gómez Moreno.

Los años veinte —y en este sentido el aporte del catedrático español se alinea con esta nueva idea— exponen una España diferenciada dentro del mundo mediterráneo, con su propia identidad, con un *ethos* definido y singular, intentando liberarse de ciertos complejos como los que llevaron a entender —tanto a americanos como europeos— que "*Europa comenzaba en los Pirineos*". La nueva mirada, afincada en "lo español", afectará el campo artístico-literario y, algo más tarde también, a la cultura arquitectónica. No obstante, y a pesar de esa clara diferenciación, el *ethos* español es mediterráneo y constituye un aporte fundamental a esa parte de la cultura europea.

En Montevideo, el interés por lo hispánico encuentra un referente en Juan Zorrilla de San Martín, personaje intelectual vinculado a la literatura, pero también a la arquitectura. Tuvo a su cargo la docencia de Teoría del Arte dentro de la Facultad, al momento de arribar al país Manuel Gómez Moreno. Zorrilla fue figura clave en la decisión de invitar a Gómez Moreno[16], actuando como presentador oficial en la primera de sus conferencias. Este encuentro generará entre ambos una relación de amistad que se mantendrá en el tiempo, según consta en el archivo español de Gómez Moreno, a través del intercambio de publicaciones, producida hasta varios años después de la visita del intelectual español al Uruguay[17].

Hay en Zorrilla un hispanismo análogo al del académico visitante, que lo lleva a identificar una América derivada de la España profunda, que llega hasta el presente mediante distintas fuentes como la lengua, la religión y la historia en común. Esto deriva en su interés por el arte hispánico, que transmitirá en sus clases a distintas generaciones de arquitectos uruguayos. Su entorno docente —fundamentalmente los profesores vinculados a las cátedras de Teoría del Arte e Historia de la Arquitectura— sintieron su influjo hispanista tanto en el interés por la historia colonial como en el propio ejercicio de la arquitectura[18]. Su reconocimiento en el plano intelectual dentro del cuerpo de profesionales arquitectos es tal que la Sociedad de Arquitectos será una de las organizaciones uruguayas que impulse, para el año 1926, la candidatura al premio Nobel de Literatura de este poeta y ensayista[19].

Zorrilla será también el propulsor —junto a Vázquez Varela, decano de la Facultad— de publicar las conferencias de Gómez Moreno, así como de incorporar a la bibliografía de sus cursos los documentos aportados por este y que fueran destinados a la biblioteca de la Facultad de Arquitectura[20].



Montevideo, Setiembre 23de 1922.

Sr. Dr. Dn. Manuel Gomez Moreno, Profesor de Arquelogia de la Universidad de Madrid.-

De mi Mayor consideración :

Aunque después de su salida de aqui no he tenido noticias suyas salvo algunas palabras que a su respecto hemos cambiado con el Sr. Dn. Manuel Senra, supongo que Vd. habrá llegado muy bien a España y confio en que Vd. habrá encontrado en perfecta salud a las personas de su familia.- No me ha estrañado tampoco no tener comunicación de Vd. pues es harto sabido todos los trastornos que trae aparejado un viaje y el tiempo que debe distraerse para volver a poner todo en su quicio después de una ausencia larga de los quehaceres habituales y hasta de los asuntos de la vida intima.-

Algo de lo mismo me ha pasado a mi a pesar de estar en mi tierra y por eso recien m dirijo a Vd. adjuntandole, casa que hago por el mismo correo, las copias de las conferencias pronunciadas por Vd. en la Universidad sobre Pintura Española y sobre el barroquismo, que no pude entregarle a su partida de Montevideo. Mis múltiples quehaceres públicos y particulares y una reciente desgracia de familia traida con la pérdida de un hermano me han obligado a ir dejando momentaneamente de lado el cumplimiento de esa promesa que tenia para con Vd. - Hoy lo hago gustoso dejando así en sus manos las dos copias que faltaban para completar la serie de las conferencias que fueron taquigrafiadas.-

No debo ocultarle que tenemos mucho interes en obtener de Vd. las copias corregidas para publicarlas en la Revista "Arquitectura" o en los Anales de la Universidad a fin de darlas a conocer a los alumnos y alas personas que no tuvieron la suerte de oirlas, que son muchas y que amenudo me piden informes sobre esa publicación- El éxito de sus notables conferencias fué tan singular que aún perdura el recuerdo de aquellas interesantisimas disertaciones sobre arte español con las cuales Vd. atrajo hacia si una verdadera simpatia en nuestro pequeño mundo intelectual.-

Siendo así, le agradeceria muchisimo que me enviase algunas copias corregidas, un par de ellas aunque fuera, pues como se iran publicando periodicamente para las demas podria Vd. tomarse todo el tiempo que necesitase a fin de que la molestia de corregirlas no le ocasionase perjuicios.-

Las dos copias van por separado y por correo recomendado.-

Aprovecho ésta oportunidad para saludarlo muy atentamente y le ruego presente mis respetos a su distinguida esposa.-
Su affmo. y S.S.S.

Firmado: J. Vasquez Varela

4. Carta enviada por el Decano de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, Arq. Jacobo Vázquez Varela, a Manuel Gómez Moreno donde expresa la importancia de las conferencias dictadas por el catedrático español. Archivo de la Facultad de Arquitectura, UDELAR. Montevideo. 1922.

Otros intelectuales parecen también, establecer reflexiones teóricas y estéticas en consonancia con el enfoque desarrollado por Gómez Moreno: es el caso de Horacio Terra Arocena. Este arquitecto escribe, en el mismo año de 1922, una serie de artículos en la misma revista *Arquitectura*, donde sostiene, casi en paralelo: "*el arte se afirma al suelo que lo cobija, para hablar en idioma inteligible. Todo criterio absoluto para juzgar el valor del arte, en tal o cual manifestación regional o histórica, es injustificado y absurdo*"[21]. Terra intenta quebrar así con la vieja tradición académica de identificar el núcleo invariante de la belleza —lo clásico— y exigir, en cambio, un esfuerzo de entendimiento a partir del contexto y la realidad en que se produce el arte:

> "Por lo demás ¿qué objeto tiene por ejemplo, el juicio sobre el arte barroco hecho por un neoclásico?, ¿Qué más puede expresarnos, que un antagonismo fundamental entre dos fases estéticas diversas, hechas para dos épocas y dos ambientes distintos?"[22].

Siguiendo también a H. Taine sostiene: "*…sin aceptar ninguna filosofía relativista, el arte es para*

nosotros "expresión" y como tal, no puede menos que relacionarse estrechamente con el medio ambiente en que se produce"[23]. En una frase final sintetiza su idea: "La renovación está en el ambiente"[24]. Al igual que en Gómez Moreno, hay en Terra Arocena un fuerte aire positivista[25] —que se hace manifiesto en el manejo de un glosario común: dimensión sociológica, incidencia del medio, raza, evolución artística, etc.—pero atenuado por un racionalismo armónico.

Si Gómez Moreno intenta abrir espacios de interpretación y explicar los fenómenos contextuales en el arte español, libre de apriorismos académicos, Terra plantea, asimismo, una apertura y "gran tolerancia para todas las escuelas", exponiendo la lógica de un pensamiento abierto, que debe mucho al espiritualismo ecléctico de finales del siglo XIX. "Estamos ahora ensanchando nuestros horizontes; y así como podemos esperar que fundidas en una las diversas corrientes de sangre que la inmigración ha reunido en América, formando mañana una raza nueva y vigorosa, podemos esperar también que en el arte se produzca la misma evolución"[26] . Vemos como la síntesis de lo diverso cultural se entiende positiva, tal como el arqueólogo español lo expresa al referirse a los intercambios árabe-cristianos en la península. Pero si España ha procesado ya esa síntesis como resultado de un mayor espesor histórico, la cultura uruguaya y americana —la cultura arquitectónica— requiere aun de más tiempo para Terra:

> "No sólo la ciencia progresa y suma sus conocimientos; también lo hace el arte; y lo que no puede crear el genio de un hombre, aislado en una hora de la civilización, lo realizan los siglos sumando una tras otra las obras de los genios"[27].

Una convergencia importante, resultante de lo anterior, se establece en relación al campo formal de la arquitectura —entendido como campo artístico-creativo[28]—, pues ambos niegan su autonomía absoluta y lo entienden afectado —más que condicionado— por factores como el ambiente sociocultural —sobre todo en Gómez Moreno- o por la cultura contextual[29] y la técnica —más claramente en Terra Arocena—, es decir, elementos ajenos que inciden y estimulan cambios y "evoluciones" en el mundo de las formas. Así es como el español explica las diferencias ornamentales entre arquitecturas musulmanas producidas en la península y otros ejemplos materializados en Oriente[30]. Así también, el uruguayo analiza la posibilidad de renovación formal en la arquitectura moderna: *"Las formas artísticas, cuando son realmente renovadoras no preceden a las constructivas, ni aparecen simultáneamente con ellas*", preguntándose en el mismo artículo:

> "¿No entrarán mañana por ejemplo, las formas y las proporciones características del cemento armado en las combinaciones artísticas?, ¿no expresará por ellos la arquitectura sus creaciones nuevas? Difícil sería negarlo cuando ya estamos viendo los comienzos de esta evolución? "[31].

Otro factor concordante entre estos dos expositores se instala en lo atinente a la dimensión expresiva de las formas en el arte, la que opera por intuición más que por cualquier otro componente intelectual. Para Gómez Moreno, la expresión es un valor fundamental del arte, siendo esencial en la producción española: "*España amó el fondo expresivo, la vibración de afectos; lo imprevisto y genial antes que la pureza plástica*"[32]. En una línea análoga de valoración, Terra Arocena intenta su definición: "*porque expresivo es cabalmente eso: lo que por una serie de factores de apariencia concordantes entre sí, nos permite intuir alguna cosa más oculta, una verdad más profunda que concuerda con nuestra mentalidad*"[33] y más adelante agrega: *"De todo lo dicho, podemos deducir que lo que da valor expresivo a los objetos, es un cúmulo de factores subjetivos (…) Pero este estado subjetivo es hijo de causas externas (…) surge precisamente de nuestra observación de la realidad exterior…*"[34]. Nuevamente aquí aparece en escena el valor del medio o contexto que rodea al artista-arquitecto.

En ambos expositores se registra también, un rechazo hacia la excesiva teorización o intelectualización de la producción artística, frente a la intuición. Gómez Moreno lo manifiesta de manera directa en su crítica al manierismo italiano, contrapuesto al español donde la manifestación de lo nuevo e imprevisto "fue su característica de siempre, lo que en este siglo XVI la preservó de lo que no se pudo librar Italia, del amaneramiento, de la receta, de la repetición mera y baladí de las formas"[35]. Terra, a su vez, lo hace explícito cuando reniega del excesivo control del intelecto sobre la intuición artística:

> "la misión artística de la arquitectura, la misma técnica de la composición, que exigen una profunda penetración intuitiva, reclaman del arquitecto una característica psicológica radicalmente opuesta: el arquitecto ha de ser hombre de intuición y de síntesis; de sensibilidad, de imaginación viva…" [36].

3. Discurso histórico y nuevos proyectos

El pensamiento y la producción arquitectónica en Uruguay, con anterioridad a la visita de Gómez Moreno, estuvo marcada por un eclecticismo osci-

lante entre la apelación a un pasado clásico, la incorporación de incipientes elementos renovadores y la llegada de componentes pintoresquistas propio de las tradiciones regionales que traían consigo los sectores inmigrantes. Al comienzo de los años veinte, el interés de los jóvenes profesionales se ve muy abierto a diferentes influencias, aunque siempre bajo la impronta de "ser modernos". No obstante, es perceptible la construcción de una mirada que se hará cada vez más fuerte en la preocupación por lo local, el interés por la identidad cultural y la realidad ambiental: física, social y cultural.

Las búsquedas y exploraciones en este sentido siguen el parámetro contextualista y se manifiestan en cuestiones como el interés por el programa, el estudio de los materiales locales, las tecnologías y tipologías tradicionales[37], las respuestas espaciales o formales asociadas al clima, etc.[38]. La propia historia será un motor importante en este línea discursiva, siendo frecuente evocar las formas del pasado dentro de las nuevas experiencias proyectuales. En particular, el pasado colonial y la experiencia arquitectónica peninsular serán parte importante del menú de códigos formales propuestos para programas tan diversos como viviendas, pabellones de exposiciones, hoteles y edificios administrativos, tanto públicos como privados. Este recurso formal no obstaculiza el interés por nuevas plantas extrovertidas, tecnologías novedosas y usos alternativos del vidrio que se traducirá en fachada con nuevas relaciones lleno-vacío. Es decir que la opción formal —de clara referencia histórica- se presenta como búsqueda cultural e identitaria, pero no necesariamente como opción regresiva, o conservadora. Muy por el contrario, estas arquitecturas identificadas con términos como "neo-colonial" o "hispanizante" —en función estricta de su opción lingüística— son, en muchísimos casos, verdaderas experiencias modernas si el análisis aplicado no se limita a la dimensión formal. Este fenómeno se verifica también en otros campos de la producción cultural como, por ejemplo, la literatura y las artes visuales donde la historia o la tradición buscan su lugar, tal como sucede en la experiencia conocida bajo el nombre de "nativismo uruguayo", pero la renovación se expresa en el lenguaje poético.

En el marco específico de la arquitectura, el interés por lo hispánico en Uruguay es posible rastrearlo a través del órgano editorial de la Sociedad de Arquitectos, donde se identifica, contemporáneamente a la visita de Gómez Moreno, una serie de artículos en directa relación con el pasado colonial y la cultura hispánica. Pero, por sobre todo, es reconocible la presencia de proyectos y materializaciones edilicias vinculantes, las que manifiestan un alto interés por esta nueva mirada cultural. Entre los artículos de interés histórico se presentan dibujos y croquis sobre la ciudad histórica de Colonia de Sacramento, conferencias sobre la arquitectura colonial en Uruguay y múltiples ejemplos que ilustran acerca de la producción histórica de la península ibérica, contando para ello con el aporte de arquitectos y docentes uruguayos que operan como articulistas. También, se publican trabajos de relevamiento topográfico realizados en monumentos coloniales[39], lo que también denota una creciente preocupación patrimonial por dichos bienes[40].

En términos doctrinarios, se destacan algunos artículos como los escritos por Román Berro y Rodolfo Amargós, que anteceden a la llegada de Gómez Moreno a Montevideo[41]. El primero de ellos titula el mismo con una pregunta "¿Es posible la formación de una Arquitectura Americana?", mientras el segundo refiere a sus apreciaciones sobre la ciudad de Santiago de Chile, donde destaca la producción colonial de la arquitectura en aquel país: "La Arquitectura Nacional de Chile". El artículo de Berro es conclusivo, en un acuerdo con la mirada contextualista y con lo expuesto en el Primer Congreso Panamericano de Arquitectos, celebrado en marzo de ese mismo año en Montevideo. Allí expresa:

> "formula un voto para que, por la fiel interpretación del programa local, por la lógica adaptación al medio ambiente, por la aplicación de una ornamentación regional, los arquitectos del continente propendan a la formación de una arquitectura americana que sea en cada localidad la traducción de su carácter, el complemento armonioso de la naturaleza, la expresión genuina del alma de la raza"[42].

Son ilustrativos de la proyección hispánica en nuevas arquitecturas, distintos ejemplos publicados en el órgano ya citado. En este sentido, se identifican proyectos y obras de los arquitectos Acosta y Lara, Herrera Mac Lean, Carlos Terra Urioste, Alberto Muñoz del Campo, entre otros. En todos ellos se verifican tipologías extrovertidas y un parcial uso de componentes de hormigón amado, pero siempre con claras referencias hispanistas en la resolución de su epidermis: tejas coloniales, azulejos sevillanos, diseño hispanistas en herrería, aberturas y balcones. También se percibe esta evocativa hispanizante en la

resolución volumétrica, más allá de ciertas dificultades escalares, propias de algunos casos[43].

Capítulo aparte lo constituirán algunas experiencias formales de clara adscripción moderna, que son capaces de incluir lógicas espaciales de fuerte vínculo con la tradición hispanista. Nos referimos a obras que obviando incluso la epidermis de un hispanismo literal, absorbiendo soluciones de clara filiación formal vanguardista —como ser ventanas continuas y apaisadas— y explorando en las nuevas formas del habitar moderno —demandas funcionales, de iluminación, etc.— buscan la tradición de un pasado hispánico en la propuesta espacial y de resolución volumétrica. En esta práctica constituye un verdadero hito la casa propia del arquitecto Julio Vilamajó[44], o incluso ciertos ejemplos más literales, aunque no menos modernos, de Alberto Muñoz del Campo[45].

4. Ideas finales

La presencia de Manuel Gómez Moreno en el Río de la Plata exige todavía una investigación mayor. Saber con mayor profundidad quiénes intercambiaron con él en Buenos Aires y Rosario —su presencia en esa ciudad hace sospechar de un eficaz encuentro con Ángel Guido— y cuanto de lo expuesto en sus conferencias —así como su proyección en el campo de la restauración— ha incidido en el Río de la Plata, son preguntas que obtendrían hoy respuestas apenas especulativas. Pero es verificable, en cambio, que el cuerpo de su discurso encontró una fuerte empatía local en Uruguay, en parte derivada de su mirada positivista y contextualista, que apostó a explicar la arquitectura de diferentes épocas históricas mediante las particulares condiciones del ambiente que la rodeaba. Sin duda esta mirada se conecta con su condición de arqueólogo, mucho más permeable a la necesidad de los datos precisos y los hechos con "corroboración científica". De hecho gran parte de sus escritos deben entenderse como textos derivados de un arqueólogo interesado por la historia del arte[46], que ha navegado en ella a partir de una interesante matriz contextualista, superando las historias biográficas o el puro análisis formalista. En este sentido, podemos decir que esa mirada valorativa de las condiciones ambientales, será un factor recurrente en la historiografía latinoamericana a lo largo del siglo XX, hasta llegar incluso —con ciertas transformaciones y adaptaciones—, hasta el discurso más contemporáneo.

A su vez, su fuerte interés por la identidad hispánica, su apertura a los procesos de transculturación, la importancia del factor cultural en la producción artística y arquitectónica, coinciden con preocupaciones que, en esos mismos años, tienen lugar en Hispanoamérica y particularmente en Uruguay, donde una parte importante de los arquitectos y académicos estarán explorando, antes y después, líneas muy análogas a lo expuesto en sus conferencias montevideanas.

Por lo anterior, la llegada de Gómez Moreno al contexto rioplatense debe leerse en términos de sinergia y complementación teórico-conceptual para el campo —en un sentido amplio— de nuestra arquitectura local.

Notas

1. Manuel Gómez Moreno llegó al Río de la Plata, proveniente desde España, para dictar diecisiete conferencias magistrales en la Facultad de Filosofía y Letras, en las de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires y en el Museo Nacional de Bellas Artes, a partir del 27 de mayo de 1922. También pronunció disertaciones en la Asociación Patriótica Española y en el Club Español de Buenos Aires. El título general de las lecciones impartidas fue "La Vida Española en el Arte". Después viajó a la ciudad de Rosario para dictar un breve ciclo de tres conferencias, tituladas "Las catedrales de España", "Casas y palacios españoles"

y "La Alhambra de Granada", actividad académica también patrocinada por la Institución Cultural Española. En los *Anales* de la entidad promotora se publicó una síntesis de las conferencias magistrales, con extractos de la presentación del Decano de la Facultad, Ricardo Rojas, y el Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Martín Noel. Fruto del éxito conseguido por las conferencias magistrales se le entregó a Manuel Gómez Moreno una medalla de oro rememorativa por los miembros del Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Véase *Anales de la Institución Cultural Española*. Tomo II. Primera Parte. 1921-1925. Buenos Aires: Institución Cultural Española, 1948, págs. 287- 337. Los contactos hechos en Argentina permitieron un acuerdo para que viajará después a Montevideo.

2. Carta del 5 de junio de 1922, donde la Institución Cultural Española con sede en Montevideo le propone al rector de la Universidad, Dr. Emilio Barbaroux, invitar a Gómez Moreno a Uruguay. Archivo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República, Uruguay. Apoyó esta labor de búsqueda de documentación en dicho archivo, el investigador Juan Salmentón.

3. En la carta de presentación se establece que Manuel Gómez Moreno es Profesor de Arqueología Arábiga de la Universidad de Madrid. También se hace referencia a que lo han nombrado por la Junta de Ampliación de Estudio de aquella capital para ocupar la "cátedra de cultura española que funciona en las universidades de Montevideo y Buenos Aires".

4. En la Crónica publicada en la revista *Arquitectura* se detalla este acto de homenaje a Gómez Moreno. Se hacen presentes distintas autoridades y el discurso le corresponde al Decano Jacobo Vázquez Varela, presidiendo el acto el subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, Manuel Machado e importantes nombres de la docencia de la arquitectura: Horacio Acosta y Lara, José Claudio Williman, Elzeario Boix, Juan Scasso, Julio Bauzá, Horacio Terra Arocena, Horacio Azzarini, Matías Alonso Criado y el presidente de la Institución Cultural Española Manuel Senra. Véase VÁZQUEZ VARELA, Jacobo. "Discurso del arquitecto Jacono Vázquez Varela". *Revista Arquitectura* (Montevideo), LVI (1922), pág. 112.

5. Las relaciones epistolares entre el Decano Jacobo Vázquez Varela y Manuel Gómez Moreno son indicativas de lo afirmado. En este sentido el académico uruguayo le transmite al arqueólogo español: *"El éxito de sus notables conferencias fue tan circular que aún perdura el recuerdo de aquellas interesantísimas disertaciones sobre arte español, con las cuales usted atrajo a hacia sí una verdadera simpatía en nuestro pequeño mundo intelectual."* Carta de Jacobo Vázquez Varela a Manuel Gómez Moreno, 23 de septiembre de 1922, Archivo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República, Uruguay.

6. A excepción de la primera conferencia que se publicó sintetizada, las demás contaron con versiones taquigráficas que fueron enviadas a Gómez Moreno para su corrección, previamente a su publicación, según consta en carta firmada por el Decano Jacobo Vázquez Varela dirigida a Manuel Gómez Moreno, fechada el 23 de setiembre de 1922. Archivo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República, Uruguay.

7. Algunos nombres registrados a través de sus tarjetas personales evidencian la presencia en sus conferencias: el historiador Daniel Castellanos, el arquitecto Carlos Pérez Montero, Matías Alonso Criado, Juan Zorrilla de San Martín y quien será más tarde arquitecto e historiador: Fernando Capurro.

8. El conjunto de conferencias se dictaron de acuerdo al siguiente orden: *Significación de lo Español en el Arte* (11/7/1922), *La Edad Media cristiana: lo original y el Influjo Europeo* (13/7/1922), *El Califato de Córdoba. Formación del Arte Hispano-Árabe* (15/7/1922), *Granada Árabe: El Orientalismo Español* (17/7/1922), *Mozarabismo y mudejarismo: Acción Andaluza sobre la España Conquistadora* (19/7/1922), *El Renacimiento: Italianismo* (21/7/1922), *El Barroquismo: reacción nacional* (24/7/1922), *La Escultura: exaltación expresiva* (26/7/1922), *La pintura: sus grandes maestros* (28/7/1922), *Artes industriales: suntuaria* (31/7/1922).

9. En cuanto al positivismo, importa tener en cuenta el antecedente del cuerpo institucional que tendrá lugar en España con el conde de Romanones, donde figuras como Giner de los Ríos y Ramón y Cajal, alentarán el cultivo de la ciencia, a partir de exigir datos corroborables y precisos, o sea, el rigor científico. En cuanto al krausismo y su influencia en el ámbito intelectual español, este iría debilitándose hacia el final del siglo XIX, pero sin embargo tendrá una consecuencia importante en la manera de ver y apreciar al país. Se trató de un interés por España, marcado por la apertura cultural a los aportes de otras naciones europeas, pero afirmando el valor del paisaje, el ser humano y el lugar de la identidad española en el contexto continental.

10. Estas conferencias fueron recogidas en su texto *La Filosofía del Arte*, el que contó desde temprano con traducciones españolas. TAINE, Hipólito. *La Filosofía del Arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1922.

11. GÓMEZ MORENO, Manuel. "Significación de lo español en el arte". I Conferencia. *Revista Arquitectura (Montevideo)* Año VIII, LVI (1922), págs. 100-101.

12. GÓMEZ MORENO, Manuel. "El Barroquismo". VII Conferencia. *Revista Arquitectura* (Montevideo), Año VII, 68 (1923), pág. 113.

13. GÓMEZ MORENO, Manuel. "Significación de lo español… Op. cit., pág. 101.

14. Como se sabe, se trata de un término desarrollado por Ángel Rama. En directa relación con el campo literario, Rama lo utilizó décadas más tarde, aunque por momentos parece surgir y adelantarse en el discurso del arqueólogo español.

15. GÓMEZ MORENO, Manuel. "La edad media Cristiana, lo original y el influjo europeo". II Conferencia. *Revista Arquitectura* (Montevideo) Año VIII, LVI (1922), pág. 101.

16. Carta de Manuel Senra fechada el 17 de julio de 1922. Carpeta nº 12295. Archivo-Biblioteca del Instituto Gómez Moreno, Fundación Rodríguez Acosta. Granada, España.

17. Hemos comprobado en el archivo español la presencia de *El Libro De Ruth*, enviado en 1928 a Gómez Moreno en agradecimiento por el previo envío de este último de su obra *La Novela de España*. Archivo-Biblioteca del Instituto Gómez Moreno, Fundación Rodríguez Acosta. Granada, España.

18. Entre estos nombres se identifican los arquitectos Román Berro, Elzeario Boix y Lerena Acevedo.

19. Véase "Homenaje al Dr. Zorrilla de San Martín". *Revista Arquitectura* (Montevideo) Año XI, LXXXXI (1925), págs. 166-167.

20. Se hace referencia a la donación de "folletos" en carta de Jacobo Vázquez Varela a Gómez Moreno, de fecha 20 de Junio de 1923, a casi un año de dictadas las conferencias del español. Archivo-Biblioteca del Instituto Gómez Moreno, Fundación Rodríguez Acosta. Granada, España.

21. TERRA AROCENA, Horacio. "Algunas reflexiones sobre la evolución posible de nuestra Arquitectura". *Revista Arquitectura* (Montevideo) Año VIII, LI (1922), pág. 17.

22. TERRA AROCENA, Horacio. "Diversas fases en la obra de arte". *Revista Arquitectura* (Montevideo) Año VIII, LIX (1922), pág. 146.

23. TERRA AROCENA, Horacio. "Algunas reflexiones…" Op. cit., pág. 17.

24. *Ibídem*, pág. 17.

25. Bueno es recordar que Horacio Terra Arocena era católico y por lo tanto de fuerte adscripción espiritualista. Pero esto no impide su aceptación de múltiples ideas acerca del arte, muchas de las cuales provienen, precisamente, del positivismo.

26. TERRA AROCENA, Horacio. "Algunas reflexiones… Op. cit., pág. 18.

27. *Ibídem*, pág. 18.

28. Lo llama "fase formal", la que tiene para este autor un valor expresivo: "*expresa leyes, ritmos, abstracciones de la naturaleza, orden inteligente creado por el artista*", afirma en un artículo publicado en la revista *Arquitectura*. Véase: TERRA AROCENA, Horacio. "Diversas fases… Op. cit, pág. 145.

29. Al respecto, Terra Arocena también afirma: "*La proporción, tomada pues en este sentido amplio, es un valor relativo, rebelde a todos los cánones y a todas las fórmulas; hijo pura y exclusivamente del medio cultural en que la Arquitectura se desarrolla y de las diversas finalidades expresivas que puede realizar la intuición del artista". Véase* TERRA AROCENA, Horacio. "La Arquitectura como Arte". *Revista Arquitectura* (Montevideo) Año X, LXXXI (1924) pág. 165.

30. "*En todo lo oriental no hay un organismo tan complicado, no hay ornamentación tan profusa, tan espléndida como la de Córdoba*", afirma Gómez Moreno en clara alusión a los cambios de contexto. Véase GÓMEZ MORENO, Manuel. "El califato de Córdoba. Formación del arte hispano-árabe". III Conferencia. *Revista Arquitectura* (Montevideo) Año VIII, LX (1922), pág. 169.

31. TERRA AROCENA, Horacio. "Algunas reflexiones… Op. cit., pág. 18.

32. GÓMEZ MORENO, Manuel. "El Renacimiento: italianismo". VI Conferencia. *Revista Arquitectura* (Montevideo) Año VII, 67 (1923), pág. 91.

33. TERRA AROCENA, Horacio. "La Arquitectura como Arte…Op. cit., pág. 164.

34. *Ibídem,* pág. 164.

35. GÓMEZ MORENO, Manuel. "El Renacimiento… Op. cit., pág. 91.

36. TERRA AROCENA, Horacio. "La Arquitectura como Arte…Op. cit., pág. 168.

37. Estos intereses se habían expresado ya en el Primer Congreso Panamericano de Arquitectos, realizado en Montevideo en marzo de 1920. Entre estas preocupaciones se destacan: creación de centros de arte americanos para la instrucción de arquitectos, laboratorios para el estudio de materiales de fabricación apropiados para los respectivos países del continente, fomentar la cultura artística y la comprensión de la arquitectura americana.

38. Son múltiples los ejemplos donde se manifiestan estas preocupaciones: desde ciertas premisas que comienzan a estar presente en el espacio académico, concursos y congresos.

39. Se destacan entre ellos los relevamientos topográficos de la Aduana Vieja de Montevideo y de la Casa de Ejercicios. Véase *Revista Arquitectura*, setiembre de 1924 y octubre-noviembre de 1921.

40. Particular interés se manifiesta en monumentos militares y religiosos, como es el caso de la Fortaleza de Santa Teresa. Véase CAMPOS, Alfredo. "Por nuestra arquitectura colonial. La fortaleza de Santa Teresa". *Revista Arquitectura* (Montevideo) Año VII, XLI (1921), págs. 17-18.

41. Se trata de artículos publicados en 1921, un año antes de dictadas las conferencias de Gómez Moreno.

Véase *Revista Arquitectura* (Montevideo) Año VII, XLIX (1921).

42. BERRO, Román. "¿Es posible la formación de una Arquitectura Americana?". *Revista Arquitectura* (Montevideo) Año VII, XLIX (1921), pág. 149.

43. Este es el caso de la obra de Carlos Terra Urioste, una vivienda que en función de las demandas alcanza una cierta desproporción volumétrica. Tal fenómeno es también verificable en ciertas arquitecturas domésticas sevillanas, materializadas en forma contemporánea a ésta.

44. El arquitecto Julio Vilamajó no estuvo presente cuando las conferencias que dictara Gómez Moreno en Montevideo, ya que estaba en Europa usufructuando de una beca. Pero su viaje por España y su contacto con el mundo mediterráneo será esencial en su maduración profesional.

45. Nos referimos a la vivienda proyectada por este arquitecto en la calle Tomás Diago.

46. En este sentido se expresa José Manuel Gómez-Moreno Calera cuando afirma: "[Manuel] *Gómez Moreno llegó a la historia del arte desde la arqueología, pero avanzando en sus valores estéticos y dotando a la obra de arte de más vida, más sangre y más sentimiento de lo que se solía hacer entonces*". Véase GÓMEZ–MORENO CALERA, José Manuel. *Manuel Gómez…* Op. cit., pág. 89.

Volver al sumario

Andalucía en el corazón. Correspondencias poéticas de vanguardia

DAVID F. RICHTER
Department of Languages, Philosophy & Communication Studies.
Utah State University. Logan, Utah, United States
david.richter@usu.edu

1. INTRODUCCIÓN

Andalucía ha sido considerada un lugar fundamental en el desarrollo de la poesía hispánica de vanguardia, no sólo por los poetas que produjo sino también por la manera en que ha sido trasfondo temático para dichos escritores y otros. Los poetas vanguardistas que provienen de allí, como Federico García Lorca, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre establecen un diálogo importante con varios escritores hispanoamericanos que llegaron a España en los años 30 (o antes en algunos casos), entre ellos los chilenos Pablo Neruda (1934) y Vicente Huidobro (1916), el peruano César Vallejo (1930) y el argentino Ricardo Molinari (1933)[1]. Los intercambios estéticos de estos escritores se manifiestan primero en las innovaciones poéticas de tono vanguardista, y luego en actos poéticos de solidaridad durante la época de la Guerra Civil española. Al examinar la obra poética de los escritores españoles e hispanoamericanos que se enfocan en España (y en Andalucía en particular), el lector se encuentra con dos vertientes principales de la poesía inspirada por el periodo de la Segunda República, la Guerra Civil española y la época resultante de exilio: inicialmente de protesta y solidaridad, y después, de recuerdo lírico y nostalgia de un país ya perdido por la guerra.

Este artículo examina la variedad de las voces de esta correspondencia poética entre la Andalucía y la Hispanoamérica de vanguardia. Tomando como textos ejemplares de esta confluencia estética "Almería" de Neruda de *España en el corazón*, "Batallas" de Vallejo de *España, aparta de mí este cáliz*, "Díptico español" de Cernuda de *Desolación de la Quimera* y "Canción 8" de Alberti de sus *Baladas y canciones del Paraná*, este estudio rastrea cómo los poetas de vanguardia usaban su poesía como acto de solidaridad para levantar su voz contra las fuerzas opresoras de la época. Más aún, los escritores andaluces, años después, recordaban tanto las miserias de la Guerra Civil como su infancia en Andalucía. Ésta, entonces, viene a ser para ellos un lugar de protesta, lucha y solidaridad, así como un lugar de hermoso paisaje y recuerdos de la juventud, lo que Cernuda llamaría "*la nostalgia / de la patria imposible*"[2].

2. NERUDA Y LA SANGRE DE ALMERÍA

El poeta chileno Pablo Neruda llega a Madrid en 1934, donde se incorpora de inmediato a la Generación del 27, creando amistades fuertes con Lorca, Cernuda, Aleixandre, Salinas, Alberti, Bergamín, Altolaguirre y María Teresa León. Es en esta época de creación artística que Neruda dirige la revista *Caballo Verde para la Poesía*, donde se publican poemas de los poetas mencionados aquí, además de Robert Desnos, Miguel Hernández, Ricardo Molinari, Jorge Guillén, José Moreno Villa y Rosa Chacel entre otros. Esta publicación, que entre octubre de 1935 y enero de 1936 sólo sacó cuarto números, da voz a un conjunto notable de poetas y subraya el fuerte componente internacional de la vanguardia. En los años 1936 y 1937 Neruda escribe *España en el corazón*, una colección de poemas que expone los horrores de la Guerra Civil española. Publicada por primera vez

en 1937, en Chile, *España en el corazón* demuestra no sólo una solidaridad particular con los españoles por parte de Neruda, a quien afectó profundamente el asesinato de su gran amigo Lorca, sino también una crítica fuerte de Franco, los militares, la iglesia y la clase alta[3]. Enrico Mario Santí reconoce que en *España en el corazón* el enfoque poético de Neruda experimenta un cambio radical, desde una preocupación por el tiempo hacia una preocupación por la historia. Tal "*conversión*", según Santí, sugiere otra manera en que la poesía de Neruda cumple un papel profético[4].

Los recuerdos de estos años, tanto las delicias de antes de la guerra como las brutalidades de lo que sigue, se retratan fuertemente en el poema "Explico algunas cosas", donde Neruda yuxtapone su "*casa de la flores*", los "*geranios*" y los "*perros y chiquillos*" de antes de la guerra, con el "*fuego*", "*pólvora*" y "*sangre*" que se provocó por parte de los "*bandidos*", "*chacales*", "*víboras*" y "*traidores*" asociados con la causa nacionalista (14–16, 43–60)[5]. En su poema "Almería", Neruda enfoca sus observaciones sobre la España destruida en Andalucía. Este poema canta el desastre de Almería, donde cientos de civiles que huyeron de Málaga en febrero de 1937 fueron bombardeados por aviones y tanques nacionalistas. Emplea una serie de metonimias y anáforas para comunicar la idea de que las tropas, el gobierno, la iglesia y los ricos se aprovechan y se nutren por la pérdida y podredumbre de los caídos. El poema de cinco estrofas comienza con la repetición anafórica de "*Un plato*", una frase que se repite cuatro veces en la primera estrofa y luego en el primer verso de las estrofas dos, cuatro y cinco. La repetición de "*Un plato*" subraya la insistencia metonímica en la nutrición y la sustancia. Sin embargo, lo que se presenta en plato al obispo (1), al banquero (6), al Coronel, a los ricos (23) y a los "*embajadores, ministros, comensales atroces*" (24), no es lo que uno esperaría. Al contrario, Neruda comunica con imágenes de la destrucción al escribir:

Un plato para el obispo, un plato triturado y
[amargo,
un plato con restos de hierro, con cenizas, con
[lágrimas,
un plato sumergido, con sollozos y paredes caídas,
un plato para el obispo, un plato de sangre de
[Almería. (1-4)

Los platos en que se nutre el obispo, y por asociación, los "religiosos" de la iglesia, se componen por la fragmentación, los llantos y los restos de los caídos. Tal como en el último verso de las estrofas dos y cinco, el último verso aquí también menciona "*un plato de sangre*" (4), llamando atención al hecho de que la destrucción no sólo se evidencia de manera arquitectónica, sino también en la pérdida humana.

"*El plato para el banquero*", de la estrofa dos, se llena de las "*mejillas / de niños*", "*con detonaciones, con aguas locas y ruinas y espanto, / un plato con ejes partidos y cabezas pisadas*" (7–9). De nuevo Neruda llama la atención a la podredumbre corporal y aumenta la violencia y barbaridad de la guerra al señalar la pérdida de la vida de los niños inocentes. Las últimas dos estrofas hacen hincapié en las fuerzas armadas ("*el Coronel y la esposa del Coronel*", 19), además de la clase alta. Los versos finales del poema reiteran estas asociaciones:

Sí, un plato para todos vosotros, ricos de aquí y de
[allá,
embajadores, ministros, comensales atroces,
señoras de confortable té y asiento:
un plato destrozado, desbordado, sucio de sangre
[pobre,
para cada mañana, para cada semana, para
[siempre jamás,
un plato de sangre de Almería, ante vosotros,
[siempre. (23-28)

Al leer este texto uno tiene la sensación de que la guerra no afecta tanto a los de la clase más privilegiada, las "*señoras de confortable té y asiento*" (25). En estos últimos versos de su poema dedicado a Almería, Neruda establece este contraste por medio de la antítesis creada entre los "*ricos*" del verso 23 y la "*sangre pobre*" del verso 26. Es más, la culpabilidad que Neruda asocia con los ricos aquí durará "*para siempre jamás*" (27).

El su poema "Almería", Neruda retrata la pérdida de sangre inocente del pueblo andaluz, el cual permanece como testigo de la fuerzas destructoras de la Guerra Civil. Las anáforas y las metonimias del texto crean una fuerte asociación de crítica dirigida hacia los que Neruda veía como los responsables de los desastres de la guerra: la iglesia, el ejército, los comerciantes, los ricos y los ignorantes. Neruda arremete contra la decadencia de éstos por su traición a los inocentes, por haberse nutrido en la san-

gre de los caídos y por haberse aprovechado de los que carecían de voz. La estancia de Neruda en España le afectó de forma inmensa por el resto de su vida y "*la memoria de España recorre su obra, sobre todo en lamentos nostálgicos*"[6]. Con este poema, como con los otros de *España en el corazón*, Neruda lanza una voz solidaria que llama atención sobre la pérdida de vida e insta una crítica de las fuerzas opresoras, y así se presenta como voz de resistencia y llanto.

3. Vallejo y la masacre malagueña

Igualmente críticos con la violenta guerra en España son los poemas del escritor peruano César Vallejo. Exiliado de su propio país, Vallejo se encontraba en los años 20 y 30 en Francia, España y la Unión Soviética. Vallejo viajó a España varias veces entre 1930 y 1937, el año antes de su muerte en París. A lo largo de sólo tres meses en 1937, Vallejo, muy afectado por la Guerra Civil española, escribe el poemario *España, aparta de mí este cáliz*, que es, según Francisco Martínez García, "*una plegaria, en ruego y desesperación, a España misma, como símbolo de la supervivencia del Perú, de la humanidad entera y, sobre todo, de su propia supervivencia en la supervivencia de la palabra*"[7]. La colección, que se publica póstumamente en 1939, presenta las reacciones y perspectivas de un visitante al país ibérico, tal como el poemario de Neruda[8]. *España, aparta de mí este cáliz* demuestra las crudas realidades de la guerra y toma conciencia de la resistencia y espíritu de los proletarios, obreros, campesinos y voluntarios que luchaban por la causa republicana. Como acierta Américo Ferrari, "*[l]a guerra de España fue ciertamente para Vallejo un catalizador que, a nivel de su poesía, tuvo por efecto decantar, universalizar y esencializar ciertos grandes temas recurrentes, como la nostalgia del hogar perdido*"[9]. Al final del primer poema de la colección, "Himno por los voluntarios de la república", Vallejo hace una llamada apasionante con estas palabras:

> *¡Voluntarios,*
> *por la vida, por los buenos, matad*
> *a la muerte, matad a los malos!*
> *¡Hacedlo por la libertad de todos,*
> *del explotado y del explotador[!]* (154-58)

Se nota la urgencia y ansiedad de estos versos, además del tono de solidaridad que infunde toda la colección. El poema, visto como una serie de apóstrofes —no sólo en la invocación de los voluntarios aquí, sino también en el uso de las formas verbales de mandato— sirve como una llamada a la resistencia, un aviso de la destrucción y una declaración de la esperanza por medio de la unidad.

En el poema "Batallas", Vallejo lamenta la destrucción de varias localidades españolas (Madrid, Bilbao, Santander y Guernica entre ellos) y levanta su voz contra las realidades brutales y crudas de un país en guerra. En la última mitad del poema, Vallejo llena su discurso de protesta y angustia, y llama atención a la destrucción hecha en Andalucía, en Málaga en particular, en los primeros meses de 1937:

> *¡Málaga sin padre ni madre,*
> *ni piedrecilla, ni horno, ni perro blanco!*
> *¡Málaga sin defensa, donde nació mi muerte*
> *[dando pasos*
> *y murió de pasión mi nacimiento*
> *¡Málaga caminando tras de tus pies, en éxodo,*
> *bajo el mal, bajo la cobardía, bajo la historia*
> *[cóncava, indecible,*
> *con la yema en tu mano: tierra orgánica!*
> *y la clara en la punta del cabello: todo el caos.*
> (94-101)

Aquí Vallejo retrata Málaga como si fuera huérfana metafórica, sola, sin defensa, inocente y sin casa. Estos versos personifican Málaga también, y ésta se ve "*caminando*" bajo las bombas. Vallejo hace referencia a la masacre de la carretera entre Málaga y Almería, cuando decenas de miles huyeron de Málaga hacia Almería. Los siguientes versos recalcan la idea de la huida en conjunto con el aspecto familiar de una guerra civil:

> *¡Málaga huyendo*
> *de padre a padre, familiar, de tu hijo a tu hijo,*
> *a lo largo del mar que huye del mar,*
> *a través del metal que huye del plomo,*
> *al ras del suelo que huye de la tierra* (102-06)

El aspecto circular o encerrado de estos versos —"*de padre a padre*", "*del mar que huye del mar*" y "*del metal que huye del plomo*"— crea un tono de desesperación para el refugiado que no puede salir de los "*infiernazos*" que le persiguen (109).

En las últimas partes del poema, la voz de Vallejo busca la solidaridad con el pueblo español, y se identifica con los malagueños: "*¡Málaga de mi sangre diminuta / y mi coloración a gran distancia, / la vida sigue con tambor a tus honores alazanes*" (116–18). La voz lírica del poema se apropia de la sangre y piel española como reconocimiento de la sangre y etnicidad semejante de todos los que luchan contra la opresión. Guillermo de Torre diría que en los poemas de esta colección, Vallejo "*dejó un testimonio estremecido, inolvidable, de su pura solidaridad humana*"[10]. Esto se le presenta al lector con más fuerza y como clímax del poema en los versos finales cuando se declara:

¡Málaga en virtud
del camino, en atención al lobo que te sigue
y en razón del lobezno que te espera!
¡Málaga, que estoy llorando!
¡Málaga, que lloro y lloro! (139-43)

De nuevo, la estructura circular vista en estos versos, o el hecho de que los lobos acechan en frente y por detrás al refugiado, señala lo fatal de la situación histórica de los andaluces que huyeron de las fuerzas sublevadas. El llanto íntimo de los últimos dos versos subraya finalmente la solidaridad que sentía Vallejo con los españoles, junto con la angustia y desesperación evidente en su crítica y condenación de los lobos metafóricos y violentos.

4. Andaluces al exilio

Andalucía viene a ser no sólo el lugar donde se realiza el acto de solidaridad por parte de los escritores que estuvieron en España en los años 20 y 30, sino que también llega a tener suma importancia para los poetas e intelectuales de las primeras décadas del siglo XX nacidos en el sur de España, entre ellos Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, Emilio Prados y María Zambrano. A partir del período de la Guerra Civil todos ellos se exiliaron y continuaron su producción creativa fuera de España, a excepción de Lorca que fue fusilado en 1936, y Machado, que murió al cruzar la frontera francesa como refugiado en 1939[11]. Años después, y como exiliados, la guerra, el paisaje, las amistades y los recuerdos de la juventud persisten en los poemas de estos escritores andaluces, ya que todos ellos se encontraban fuera de su país natal y en distintos lugares de Hispanoamérica.

5. Cernuda y la crítica desde el exilio

El caso de Luis Cernuda revela mucho sobre la experiencia de los poetas españoles que fueron al exilio. El poeta sevillano salió de España en 1938 y pasó por Francia, el Reino Unido y los Estados Unidos antes de finalmente trasladarse a México a partir de 1952. Escribió dos colecciones de poemas que se enfocan principalmente en los temas de la guerra y el exilio, tanto críticas de la guerra y el régimen que la sigue como recuerdos idealizados del país de su infancia ya perdido por la guerra. Comenzado en Valencia en 1937 y terminado en Glasgow en 1939, *Las nubes* es un poemario de reflexiones sobre la guerra y el destierro donde uno encuentra, entre otros textos, una oda a Lorca, en "A un poeta muerto (F.G.L.)", "Lamento y esperanza", "Niño muerto" y dos versiones de "Elegía española", poemas todos sobre la España que muere durante la Guerra Civil. En *Desolación de la Quimera*, el último libro de poemas de Cernuda, el poeta vuelve a temas que consideran, de nuevo, la vida como exiliado y la conflictiva historia de España. Esta colección se escribe entre 1956 y 1961, mayormente en México, pero también en California donde Cernuda pasa tiempo como profesor visitante. En el conocido poema "Peregrino", Cernuda contempla el viaje existencial del cual no hay vuelta ni llegada posibles como un perpetuo camino en el que uno aprende a seguir adelante y no echar de menos "*un destino más fácil*" (13)[12].

En el poema en dos partes "Díptico español", Cernuda llama la atención sobre la destrucción y corrupción de España del siglo XX en la primera sección, "Es lástima que fuera mi tierra"; y sobre la pureza, inocencia y memorias de aprendizaje de su niñez en la segunda sección, "Bien está que fuera tu tierra". Las críticas se hacen patentes en "Es lástima que fuera mi tierra" cuando Cernuda nombra su país "*la tierra de los muertos, / Adonde ahora todo nace muerto, Vive muerto y muere muerto*" (19–21). La España de los años de la dictadura de Franco se describe así como lugar donde predomina la muerte y, con el uso de las paradojas, Cernuda señala que el destino de todos es una muerte persistente. Esa España se representa como lugar de "*pertinaz pesadilla*", "*silencio*", "*desorden*" y "*temor*" (22, 25–27),

un "*pueblo sin razón*" donde "*muere la inteligencia*" y donde la gente vive "*en cadenas, / Sin alegría, libertad ni pensamiento*" (36, 39, 42–43). Esta denuncia llega a su clímax en los versos donde el poeta escribe:

> *La historia de mi tierra fue actuada*
> *Por enemigos enconados de la vida.*
> *El daño no es de ayer, ni tampoco de ahora,*
> *Sino de siempre. Por eso es hoy*
> *La existencia española, llegada al paroxismo,*
> *Estúpida y cruel como su fiesta de los toros.* (30-35)

Desde el exilio el poeta ve las crisis de la historia y la realidad con otros ojos, y aquí fulmina a los que han provocado los daños eternos de su país natal. Compara la violencia y la crueldad de la situación española con los sangrientos sacrificios de los toros en las corridas. Cernuda aun llega a cuestionar su propia identidad como español ("*Soy español sin ganas*", 67) ya que no se identifica con la orientación agresiva que había adoptado el gobierno español del régimen. La voz poética declara, como afirma en "Peregrino", que "*prefier[e] / no volver a una tierra cuya fe, si una tiene, dejó de ser la [suya]*" (71–72). Con un tono crítico y resuelto pero a la vez contemplativo, la primera parte de "Díptico español" ilustra no sólo el enojo que sentía Cernuda hacia España sino su auto-afirmación como poeta que da voz a "*las bocas mudas*" (57), siendo fiel siempre a su propia conciencia.

En la segunda parte del poema, "Bien está que fuera tu tierra", Cernuda demuestra una voz lírica mucho más sensible y así medita sobre las memorias de su juventud andaluza en el "*mundo mágico*" de la "*otra realidad*" y "*otra España*" del pasado que se contrapone a la España actual (95, 96, 101). Derek Harris resume las preocupaciones poéticas de Cernuda de esta época de esta manera:

> Son esta preocupación existencial, y la visión ética que provoca, las que conciertan las distintas partes del "ser disperso" del poeta: el Cernuda místico, buscador de un edén perdido que podrá localizarse en la infancia, o en una Andalucía o un México idealizados; el Cernuda contemplativo, metafísico y filosófico que consigue plasmar de su experiencia de la vida una verdad objetivada y crítica.[13]

La sección del poema que habla sobre la niñez idealizada en Andalucía se enfoca en las lecturas del joven Cernuda, las lecturas venidas del "*estante de libros paternos*" (90) en que los amores se despertaron y en que los héroes fueron conocidos por primera vez.

Pero estos libros para Cernuda no sólo le abrieron los ojos sobre el amor, el deseo, el heroísmo y los secretos del pasado, sino que le mostraron también "*El encanto de España*", el cual le provocaba "*la nostalgia / de la patria imposible, que no es de este mundo*" (143, 147–48). Esta España del pasado se ofrece como antítesis a la España actual ya en plena corrupción y decaimiento: la España de Cervantes y Galdós, "*viva y siempre noble*", en contraste con "*esa España obscena y deprimente*" (169, 167). Este poema en dos partes es una buena muestra de las tensiones de la realidad y el deseo experimentados por Cernuda a lo largo de su vida en exilio y antes. Para Luis Antonio de Villena,

> En los dos poemas de "Díptico español" queda todo claro. En el primero de ellos, "Es lástima que fuera mi tierra", Cernuda se duele de esa España intolerante y muerta, de "hábitos y uniformes", donde todo muere y se agosta en la sequía. […] Y además frente a la España que le lastima está la España que le agrada y bendice ("Bien está que fuera tu tierra")[14].

El exilio de Cernuda constituye el evento más impactante en su vida y obra, pero el poeta muestra cierta ambivalencia hacia su país el resto de su vida. Estos poemas señalan una política del olvido, como indica Michael Ugarte, donde una cantidad de preguntas y problemas no tienen respuestas debido a las auto-contradicciones del poeta mismo[15]. Se ve en los poemas de *Las nubes* y *Desolación de la Quimera* un tono de angustia y fuerte crítica, pero también de resolución y reflexión, aun un elemento de nostalgia por la Andalucía de su infancia ya perdida.

6. ALBERTI Y LA MEMORIA NOSTÁLGICA

El poeta gaditano Rafael Alberti también recuerda su país natal tanto en *Retornos de lo vivo lejano* y *Ora maritima* como en *Baladas y canciones del Paraná,* poemarios escritos en el exilio de Buenos Aires. Habiendo dejado Europa en 1940, Alberti y su mujer María Teresa León pasan los próximos 24 años en Argentina, con estancias en Uruguay y luego en Roma. No regresa a España hasta 1977, después de la muerte de Franco. No obstante lo muy activo políticamente que había sido Alberti en Europa, en sus poemas escritos como desterrado la realidad del exilio se mitiga por la presencia del amor y la nostalgia[16]. Publicado por primera vez en Buenos Aires en 1952, *Retornos de lo vivo lejano* ofrece al lector una serie de 45 poemas que se consideran "*como un memorial versificado*" sobre "*diversas circunstancias, hechos concretos, experien-*

cias intensamente vividas […] que, no sólo aportan el placer de su recuerdo, sino que las reviven"[17]. En *Ora maritima*, una colección de doce poemas publicada en 1953, también en Argentina, Alberti se aprovecha del mito y de la historia para hacer homenaje al pueblo de su infancia, Cádiz. Con un tono de nostalgia y simplicidad, Alberti escribe lo siguiente en "Canción de los pescadores pobres de Cádiz":

Hijos de la mar de Cádiz,
nuestras casas son las olas.
Somos los pobres del mar,
de ayer y ahora. (1-4)[18]

En otra colección de poemas de su tiempo de exilio en Argentina, *Baladas y canciones del Paraná*, Alberti escribe sobre los paisajes argentinos de su entorno y también reflexiona sobre el ambiente natural de su infancia. En este poemario publicado en 1954, tal como en los otros textos discutidos aquí, se ve la constante tensión entre el pasado y el presente. Se nota, como afirma Kurt Spang, que "*[e]l retorno al pasado, el recuerdo del paraíso perdido es una constante en el pensamiento y en la obra de Alberti*"[19]. Las memorias de Alberti —recuerdos de la guerra, de sus amigos y de su querida Andalucía— demuestran la nostalgia del pasado siempre mezclada con los crímenes de la realidad histórica.

En "Canción 8" de *Baladas y canciones del Paraná*, por ejemplo, Alberti recuerda con afecto la Andalucía de su juventud, donde corría el agua viva de la fuente del patio de su casa, y donde podía contemplar en paz el paisaje andaluz. Los recuerdos de este poema de sólo tres estrofas surgen por medio de una imagen visual que le aparece en el momento de "*hoy*", presumiblemente en la Argentina de su actualidad de entonces:

Hoy las nubes me trajeron,
volando, el mapa de España.
¡Qué pequeño sobre el río,
y qué grande sobre el pasto
la sombra que proyectaba! (1-5)[20]

Las nubes que le aparecen le recuerdan visualmente del mapa (o el paisaje) de España. Esta imagen de la nube se refleja en el río, probablemente el río Paraná del título del libro. Mientras el reflejo es pequeño, la sombra que proyecta sobre el campo antitéticamente es grande, así implicando que algo pequeño y común podrá abrir la conciencia a algo abarcador y profundo.

Esta imagen poética luego se puebla de caballos, y el yo lírico cuenta que se veía a sí mismo y que "*a caballo, por su sombra / busqué mi pueblo y mi casa*" (8–9). La última estrofa emplea una serie de paradojas para señalar la permanencia del recuerdo no obstante la pérdida de la infancia y los artefactos del pasado. En el viaje mental del sujeto poético, se entra en el patio de la casa de su infancia que antes tenía una fuente de agua, pero ahora

Aunque no estaba la fuente,
la fuente siempre sonaba.
Y el agua que no corría
volvió para darme agua. (12-15)

La paradoja de encontrar en las profundidades del recuerdo lo que no se encuentra en la realidad presente sugiere que lo que haya transcurrido en el pasado de uno podrá permanecer como parte esencial de su identidad para siempre. Es importante que las reflexiones de este poema se basan en las evocaciones naturales —las nubes, el río, la sombra, el caballo y el agua—, vinculando así el presente de Alberti en Argentina con su conexión íntima con la naturaleza de su juventud al lado de la mar. Luego de varios años de producción poética políticamente comprometida, en estas obras los poemas de Alberti "*se sitúan al margen de la inquietud, en las que la búsqueda del 'paraíso perdido' parece haber sido afortunado*"[21]. Para Alberti, el pasado siempre vuelve, *retorna*, y en estas colecciones se nota que las memorias gratas de Andalucía permanecen.

7. **Conclusión**

Los textos de los poetas examinados aquí subrayan la importancia que ha tenido Andalucía en la poesía y poética de escritores hispánicos del siglo XX. Ya sea de forma de protesta o de acto de solidaridad, como los casos de los poetas hispanoamericanos Neruda y Vallejo, ya sea de expresión de crítica, recuerdo, o nostalgia, como los casos de los andaluces Cernuda y Alberti, la obra poética vista aquí demuestra una continua preocupación por España y por Andalucía en particular: Andalucía como sitio de resistencia, solidaridad y muerte; como edén abusado y perdido; como lugar de infancia, nostalgia y memoria; Andalucía siempre en el corazón.

NOTAS

1. En su excelente estudio, *La llamada de España*, Niall Binns examina los varios grupos de intelectuales que fueron a España durante la Guerra Civil para dar su apoyo: los que fueron para combatir, los que fueron para dar apoyo intelectual antifascista, los que estuvieron en España y vieron los desastres de la guerra de forma "involuntaria", y los que fueron a España para documentar los acontecimientos y "*escribir sobre los participantes negros de la guerra*". BINNS, Niall. *La llamada de España: Escritores extranjeros en la Guerra Civil*. Mataró, Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2004, págs. 31-34.

2. A continuación, las referencias a todas las citas poéticas aparecerán dentro del texto, entre paréntesis, e indicarán el número del verso citado. Aquí, el poema "Díptico español" (como todos los poemas citados de Cernuda) viene de CERNUDA, Luis. *Poesía completa. Volumen 1*. Ed.: HARRIS, Derek y MARISTANY, Luis. Madrid: Siruela, 2002, pág. 506, vv. 147-48.

3. Para más datos sobre las primeras publicaciones de *España en el corazón*, el lector interesado podrá referirse a lo que indica Neruda en *Confieso que he vivido*, donde explica que realmente la primera publicación se efectuó por soldados del frente que fabricaron su propio papel en un viejo molino. NERUDA, Pablo. *Obras completas*. Ed.: LOYOLA, Hernán. 5 vols. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1999-2002, vol. 5, págs. 532-33.

4. SANTÍ, Enrico Mario. *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1982, pág. 97.

5. Los poemas de *España en el corazón* de Neruda citados en este apartado vienen de NERUDA, Pablo. *Obras completas*… Op. cit., vol. 1, págs. 366-392.

6. BINNS, Niall. *La llamada de España*… Op. cit., pág. 267.

7. MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco. "Introducción". En: VALLEJO, César. *Poemas humanos / España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Castalia, 1987, pág. 19.

8. Los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* se citan de VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Intro.: FERRARI, Américo. Madrid: Alianza, 2006, págs. 279-304.

9. FERRARI, Américo. "Introducción". En: VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza, 2006, pág. 51.

10. TORRE, Guillermo de. "La exaltación de Vallejo". *Ínsula*, 156 (1959), pág. 5.

11. Al ver la caída de la Segunda República, muchos otros españoles aliados con la causa republicana —pero no andaluces— también salieron al exilio, como Juan Larrea, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Juan José Domenchina, Ernestina de Champourcín, León Felipe, Ramón Sender, Max Aub, y Luis Buñuel. Casos curiosos son los de Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, poetas de esta generación que no fueron al exilio...

12. Los poemas de Cernuda citados aquí de *Desolación de la Quimera* vienen de CERNUDA, Luis. *Poesía completa*… Op. cit., págs. 487-548.

13. HARRIS, Derek. "La poesía de Luis Cernuda". En: CERNUDA, Luis. *Poesía completa. Volumen 1*. Ed.: HARRIS, Derek y MARISTANY, Luis. Madrid: Siruela, 2002, pág. 95.

14. VILLENA, Luis Antonio de. "Introducción". En: CERNUDA, Luis. *Las nubes / Desolación de la Quimera*. Madrid: Cátedra, 1999, págs. 44-45.

15. UGARTE, Michael. *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature*. Durham, NC: Duke UP, 1989, pág. 182.

16. KAMEN, Henry. *The Disinherited: Exile and the Making of Spanish Culture (1492-1975)*. New York: HarperCollins, 2007, pág. 313.

17. TORRES NEBRERA, Gregorio. "Introducción". En: ALBERTI, Rafael. *Retornos de lo vivo lejano / Ora maritima*. Madrid: Cátedra, 1999, pág. 75.

18. Los poemas de Alberti de *Ora marítima* citados aquí vienen de ALBERTI, Rafael. *Retornos de lo vivo lejano / Ora maritima*. Ed.: TORRES NEBRERA, Gregorio. Madrid: Cátedra, 1999.

19. SPANG, Kurt. *Inquietud y nostalgia: La poesía de Rafael Alberti*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1973, pág. 153.

20. Los poemas de Alberti de *Baladas y canciones del Paraná* citados aquí vienen de ALBERTI, Rafael. *Baladas y canciones del Paraná (1953-1954)*. Buenos Aires: Losada, 1954.

21. SPANG, Kurt. *Inquietud y nostalgia*… Op. cit., pág. 166.

Volver al sumario

El mecenazgo peruano de los Gárate en La Rambla (Córdoba)[1]

María del Amor Rodríguez Miranda
Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música. Universidad de Córdoba
mdarmiranda@gmail.com

1. Los Gárate: una familia vasca en La Rambla (Córdoba)

La familia Gárate, procedente del País Vasco, se asentará en la localidad de la campiña cordobesa, La Rambla (Córdoba), en las últimas décadas del siglo XVI. El primer Gárate, de nombre, Iñigo, llega a este pueblo llamado por un tío suyo, de apellido Zurriaga, para que trabajara en la industria textil que había montado allí, donde aprendió el oficio de tundidor de paños. Era hijo de Juan de Gárate y María Ochoa de Albiresquieta, ambos de Bilbao. Este tipo de industria tenía mucho arraigo en Córdoba, donde existía una importante infraestructura en torno a la seda. Gracias a lo cual, en pueblos como Espejo, Bujalance, Rute, Montoro y La Rambla, hubo un gran y creciente florecimiento de comerciantes[2].

En La Rambla, Iñigo contrae matrimonio con María Rodríguez, hija de Pedro Fernández Capaverde, mercader de profesión, y de Ana Fernández. Probablemente el hecho de que su suegro fuera comerciante, pudiera ser uno de los motivos por los que su carrera en el mundo de la industria textil sufriera un fuerte despegue económico con el tiempo, llegando a mantener negocios e intereses con diversas poblaciones. Tuvo cuatro hijos: Ana, Pedro, Lorenzo y Juan.

Hacia 1625, Iñigo se trasladará a vivir por unos años a la capital hispalense. Las causas de su mudanza se debieron principalmente a que las crisis de comienzos de siglo habían hecho mella en el comercio textil en provincias y, como Sevilla, seguía siendo el principal puerto de Indias, se había convertido en foco de atención para comerciantes venidos a menos. Una vez establecido el matrimonio en Sevilla, muere María Rodríguez. A ello se sumó que la suerte no le venía y por eso, volvió al pueblo cordobés, donde había podido mantener algunas propiedades y ciertos vínculos mercantiles.

Al crecer Ana, la hija mayor, se desposará con otro vasco, Martín de Mugaburu, que era el descendiente a su vez de Juan de Mugaburu y de Catalina de Gueldo, ambos de Bilbao; tendrá un hijo, llamado Ignacio de Mugaburu[3]. Su marido también se dedicaba al comercio y estaba domiciliado en Sevilla, por lo que Ana se trasladará allí tras sus desposorios. En la vida de Ana se suceden una serie de contradicciones en la historiografía local, que se van a proceder ahora a poner en orden. Según esta bibliografía, Ana habría quedado pronto viuda y, junto a su primogénito, Ignacio de Mugaburu y Gárate, y a su hermano Pedro, marcharán a Perú[4]. Pero, según los documentos consultados en el Archivo de Indias, no consta que en el viaje que Pedro realizara a América fueran su hermana y su sobrino con él, al contrario, se le menciona sólo y acompañado de dos hermanos comerciantes, como a continuación se comentará y se citará. Gracias al registro de otro de esos viajes, se corroborará además que Martín no había muerto, sino que vivía aún en 1626 y que seguía trabajando como comerciante, ya que en ese desplazamiento se llevaban mercancías destinadas a su tienda de paños, lo que se constata también con el documento pertinente. De esto se deduce, que el matrimonio Mugarubu mantuvo su negocio en

Sevilla, mientras que Pedro marcha a Perú a aumentar los negocios, convirtiendo el establecimiento de Juan de Mugaburu en el destino de los artículos peruanos remitidos por Pedro. Y además, que fue Pedro, el primero de esta estirpe familiar el que se mudará a Iberoamérica y, que Ana y su hijo nunca cruzaron el océano. Es más, posteriormente, se verá como Ignacio será instituido por su tío como el responsable de su obra en Sevilla y el correo del mismo con su pueblo natal, La Rambla.

En cuanto a la figura de Pedro de Gárate, habría que comenzar contando cómo y con quién se marcha a Perú. Como se acaba de mencionar, lo hará junto a dos hermanos y comerciantes de origen vascuence, llamados Lope y Pedro de Munibe, que ya residían en ese país, pero que habían visitado Sevilla por motivos comerciales en 1604. Es muy significativo que en esa primera tan sólo contaba con 20 años. Dicho viaje está fechado el 1 de febrero de 1605 y en los documentos aparece como criado de Pedro de Munibe:

> "…En Sevilla la casa de las indias de esta ciudad a 31 de marzo de 1605 los susodichos presentes jueces oficiales de la dicha casa dieron que ganar y apruebe a Pedro de Gárate que va pasar al mar por obrero criado de Pedro de Munibe en virtud de la misma se firma…"[5].

Hay registrados dos viajes más, uno el 31 de marzo de 1605, esta vez será de regreso a Sevilla; y otro traslado también a dicha capital, el 30 de abril de 1618, en cuyo expediente de información y licencia de pasajero ya aparece como mercader y no como criado[6]. En este segundo documento en el que figura ya como comerciante, se enumeran además todas las mercancías que traía desde Perú y también es dónde queda constatado que los portes que transportaba a tierra firme eran para Martín de Mugaburu, que vivía en la collación de Santa María[7]. En la bibliografía local se apunta la posibilidad de que uno de los motivos de este desplazamiento pudiera haber sido llevar a La Rambla una custodia de plata, pero aún no se ha encontrado referencia alguna en ninguno de los legajos consultados y conservados relacionados con los viajes realizados por los Gárate, ni de Pedro ni de Ignacio[8]. Durante toda su vida, mantendrá una gran actividad comercial, lo que se demuestra en el hecho de que llegara a poseer tres barcos, que gradualmente realizaron viajes entre Lima y Tierra Firme hasta la década de los años 60[9].

En Lima también llegó a ser una persona destacada dentro de su comunidad y, más concretamente, entre el numeroso grupo de vascos allí residentes. Los cuales se habían organizado alrededor de un convento local de franciscanos y en 1612 ya tenían una cofradía en torno a una capilla, siendo conocidos como la "Hermandad de Aránzazu"[10]. En el año 1636 figuraba Pedro de Gárate como vecino de Lima y mayordomo de esta hermandad de Nuestra Señora de Aránzazu, para la que habría realizado tareas de mantenimiento y adecentamiento de ciertos altares que pertenecían a una capilla, así como la construcción del retablo del altar central[11].

La carrera profesional y social de Pedro será ascendente y continuada. Se vinculará al Santo Oficio de la Inquisición, tras solicitarlo mediante el oportuno expediente en 1631 como oficial[12]. Ese mismo año, además, realizará las pruebas oportunas para que le fuera concedido el hábito de Caballero de la Orden de Santiago[13]. Y, por último, fue alguacil mayor y presidente del Consulado[14]. Redactaría su testamento en la ciudad de Lima el 16 de febrero de 1670 y fallecería dos días después, dejando como albacea universal de su fortuna a su sobrino, Ignacio de Mugaburu y Gárate, así como también de la constitución y fundación "Obra pía López de Gárate[15].

El tercero de los hijos, Lorenzo, también marchará a Perú, tras pasar primero por Sevilla y de allí, llegará a la zona del Potosí, donde conseguirá ser dueño de una mina de plata[16]. Fue el 22 de marzo de 1622 cuando Lorenzo pedirá licencia de pasajero a Indias como mercader y tratante, llevando a Perú una serie de mercancías que vienen enumeradas en el documento de embarque[17]: "*Lorenzo de Gárate, digo que soy mercader, tratante en todo género de mercadurías, como tal tengo una cargazón de mercaduría con los contenidos en las copias…".* Posteriormente, regresará a Sevilla el 23 de abril de 1626, según consta en los registros de información y licencias de pasajeros a Indias. También en esta ocasión, se puede consultar en el expediente una relación de las mercancías transportadas[18]. Está documentado que, al igual que su hermano Pedro, Lorenzo solicitaría en el año 1640 vincularse al Santo Oficio de la Inquisición[19].

De esta manera, los dos hijos mayores y varones del primer matrimonio de Iñigo quedaron residiendo en Perú y será especialmente destacable la vinculación emocional que Pedro mostrará siempre con la localidad cordobesa, manteniendo a lo largo de toda su vida una constante relación desde allí a través de

sus donaciones, de sus ayudas económicas para arreglos en los conventos y para el templo de la villa, así como a través de diversas obras sociales y piadosas. Entre esos auxilios aparecen unas donaciones que realizará al convento de Santo Domingo, después de que la madre superiora enviara una misiva rogándole socorro por el estado ruinoso en que se encontraban tanto la iglesia como el resto del edificio, a lo que respondió a través de su sobrino Iñigo[20].

Se cree que el último de los Gárate, Juan, también residió en Lima, ya que en el testamento de Pedro se le menciona como "el capitán Juan de Gárate, hermano"[21].

En cuanto al sobrino, Ignacio de Mugaburu y Gárate, se conoce que residirá en Sevilla en la collación de Santa María y que continuará la labor mercantil de su tío y de su padre, incrementando el patrimonio naval hasta conseguir registrar 11 barcos en América y 6 en Tierra Firme. Además de ampliar el tipo de negocio, ya que aparecerá como comerciante de oro y plata[22].

Reanudando la biografía de Iñigo, al cual se dejó viudo y de vuelta al pueblo campiñés, se sabe que volvió a casarse. Su segunda esposa fue una sevillana, Clemencia Gutiérrez de León, que igualmente era viuda, de Tomás de Mendiguren, y madre de dos hijos de ese anterior matrimonio, llamados Fray Pedro Félix de Mendiguren, que llegó a ser superior del convento trinitario de La Rambla y Fray Baltasar de San Francisco, que ingresó también como monje del mismo convento. Vivieron en la Plazuela de San Agustín y entre sus posesiones se encontraban unas casas en la calle Cazorla, que se hallaban dedicadas a establecimiento comercial.

2. La obra pía de "López de Gárate"

La "Obra pía de los Gárate" es un documento mediante el cual quedaba establecido una relación contractual entre varias personas con diferentes ubicaciones, una red de intercambio desde el origen del documento hasta su dirección final. Los personajes implicados en el convenio eran el licenciado cura de la parroquia principal de La Rambla y el director del convento trinitario de la misma localidad —que era fray Pedro Félix de Mendiguren—, ambos en La Rambla (Córdoba) como patronos y administradores de esta institución de beneficencia, y, por otro lado, Ignacio de Mugaburu —el sobrino de Pedro de Gárate—, como albacea de la misma, en Sevilla; y Pedro de Gárate, el promotor de dicho compromiso, en Lima (Perú). El lugar de partida fue Lima, donde hace testamento Pedro y dónde —al parecer— quedan estipulados sus deseos; Sevilla será el eje central del acuerdo y foco intermedio entre Lima y La Rambla; y, el pueblo cordobés, cuyas instituciones religiosas y sociales iban a resultar las beneficiadas del contrato, el punto final. Esta Obra Pía fue instaurada definitivamente en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción el 21 de diciembre de 1680, tras haber sido firmada años antes en Lima por Pedro y después de que Ignacio la recibiera en Sevilla, desde donde viajará hasta La Rambla para que fuera ratificada in situ. En dicha escritura quedaban constituidas la fundación de varios cultos, seis capellanías y ordenados varios aniversarios, que debían celebrarse en la capilla del Santo Cristo de la Expiración, donde estaba enterrado Iñigo de Gárate, su padre:

> "…Pedro López de Gárate, mi tío, hermano de dicha mi madre natural que fue de esta villa, caballero del hábito de Santiago, alguacil mayo del santo oficio de la inquisición de la ciudad de Lima en el reino del Perú, y presidente del consulado de ella, fue muy afecto a esta dicha villa como a su patria, y procuró sino aumento en cuanto le fue posible…, dejo y nombro por mis albaceas y tenedores de bienes a los capitanes Martín de Iturain, Fernando de Ávila y contador, Domingo de Basambio y a el contador don Ignacio de Mugaburu en España a el cual en particular le doy plena facultad para que pueda hacer con mis cosas todo aquello que le pareciere como si fuera propias…"[23].

Este patronato contó desde el principio con varios bienes inmuebles, situados en la Plazuela de San Agustín y con un censo de 10.000 ducados. Además gozaba de otros ingresos, procedentes de bienes del convento de monjas de San Jerónimo de Buena Vista en Sevilla, una hipoteca en el cortijo del Esparragal del citado convento, así como en Puebla de Campillos y en el convento de la Santísima Trinidad de La Rambla. Uno de los puntos que dejaba estipulado el convenio es que se diera una dote de 100 ducados a tres casaderas descendientes de la familia cada año. Y aquella temporada en que no hubiera soltera de la familia, se debía proveer a alguna otra huérfana de una donación de 50 ducados para tal fin y, por último, se destinaban 1.000 ducados para la que profesara como monja[24].

Como ya se ha explicado, fueron varios los escenarios en los que fueron realizándose diversas actuaciones de mejora y de adecentamiento gracias a la obra pía, concretamente: la capilla del Santo Cristo de la Expiración del citado convento trinitario del

Santísimo Sacramento, la capilla de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción y el convento femenino de Nuestra Señora de la Consolación.

2.1. La capilla del Santo Cristo de la Expiración del convento trinitario

La iglesia de la Santísima Trinidad pertenecía al convento de la Orden de Trinitarios Descalzos (Fig. 1). Está localizada en la Plaza del Convento de la localidad rambleña y fue declarada Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía el 6 de marzo del año 2007. Los trinitarios llegaron a La Rambla en 1527 y, tan sólo un año después, en 1528, quedarán instalados en el lugar que ocupa el templo en la actualidad[25]. Dicha fábrica es un edificio de una sola nave y que tiene capillas tan sólo en el lado del evangelio. La cuarta es la dedicada al Santísimo Cristo de la Expiración.

Esta capilla existía desde la construcción del edificio y estaba presidida por un altar pictórico, cuando era superior del convento, P. Fray Bartolomé de Galeote. El 25 de marzo de 1636, Iñigo y Clemencia formalizan su compra por la cifra de 2.000 reales ante el escribano local Francisco de Ribas, con la intención de convertirla en su panteón familiar[26]. Según fuentes locales, en el documento de la compra quedaba especificado que los bienes objeto de la transacción eran tan sólo "*la capilla con el altar, peana y cinco sepulturas que hay en ella, y con el hueco de la cimbre del arco por donde a ella se entra, asientos y entierros que le pertenecen, libre de todo cargo y gravamen*"[27]. En ningún momento se habla de la imagen que preside o no el altar, ni qué tipo de figura es, lo cual es importante

1. Convento trinitario de la Santísima Trinidad, portada principal. La Rambla. Córdoba. Foto: María del Amor Rodríguez Miranda.

reseñar en este punto, por motivos que se explicarán a continuación.

Al poco de realizarse esta venta, fallece Iñigo y Clemencia se volverá a su ciudad natal, a la collación de San Gil. Queda en este convento de La Rambla su hijo Fray Baltasar de San Francisco, a quién concederá su madre amplios poderes notariales para que gestionara los negocios de su difunto esposo, el 15 de diciembre de 1636, documentos firmados ante el escribano de Sevilla, Luis Álvarez[28]. A partir de ese momento, el mantenimiento de la capilla corrió a cargo de los Gárate, dependencia afianzada posteriormente con la firma de la Obra Pía de Pedro, lo que continuará hasta la desaparición de la línea sucesoria por falta de descendientes.

En origen, era la capilla más espaciosa del templo, estando situada al centro de la misma y disponía de dos espacios interiores, dispuestos a cada lado. En el siglo XVIII la capilla va a sufrir una gran remodelación, se amplía el fondo de la misma y la altura, así como se construye un camarín con su cúpula. Junto al altar, se abre una puerta que permitía el acceso a la cámara superior, a través de un pequeño vestíbulo con escalera. Debajo del altar y del camarín se abrió una cripta para los enterramientos de la cofradía recién constituida en torno a la imagen devota del Santísimo Cristo de la Expiración. El retablo que antecede a la abertura del camarín, fue construido en último lugar a lo largo del siglo XIX[29].

La disposición y formas adquiridas desde la compra de la capilla hasta bien entrado el siglo XIX y fruto de la Obra Pía, durarán poco tiempo, ya que tan sólo unos años después de las últimas reformas, se nombra un nuevo ministro en el convento y decide eliminar todas las capillas para añadir este espacio a un nuevo sagrario, reduciendo la capilla del Cristo de la Expiración a un pequeño reducto justo delante del retablo. La disposición del nuevo espacio es de planta ovalada, con muy poco espacio y rodeado todo él, salvo el frente, de columnas de mampostería, que confieren un aspecto muy ahogado al diminuto lugar. El camarín construido en el siglo XVIII quedará tapiado y oculto, así como su bella cúpula y pechinas decoradas con pinturas al fresco (Fig. 2)[30].

En torno a la imagen —que hoy día— es venerada en esta capilla bajo la advocación del Cristo de la Expiración, se formalizará una cofradía el 27 de enero de 1719[31]. Hermandad que actualmente sigue vigente y procesiona todos los jueves santos.

2. Cúpula del antiguo camarín del Cristo de la Expiración, convento de la Santísima Trinidad. Siglo XVIII. La Rambla. Córdoba. Foto: María del Amor Rodríguez Miranda.

2.2. **Vicisitudes sobre el Cristo de la Expiración y su posible relación con la familia Gárate**

El Cristo de la Expiración, que actualmente preside la capilla comprada por Iñigo de Gárate para convertirla en su panteón familiar, ha sido fruto de numerosísimos estudios y debates[32]. Esta imagen se ha relacionado desde hace años con el círculo de Juan de Mesa, gracias a estudios comparativos y analógicos con el Cristo de la Agonía de Vergara. Pero todo, por el momento, son suposiciones, como la que sitúa a Iñigo de Gárate en casa de Pérez de Irazábal, donde pudiera haber visto el citado Cristo de la Agonía y que tras ello, decidiera buscar un escultor de dicho círculo para encargarle uno parecido y ponerlo en la capilla del convento que acababa de adquirir[33]. Lo que sí es más probable que en el momento de la compra de la capilla, el Cristo ya estuviera allí y que dicha transacción fuera tan sólo del espacio y no de las imágenes que en su interior hubiera. Hay otros historiadores que sitúan esta fi-

gura en las manos del granadino Alonso de Mena[34], apoyan sus tesis en la evidencia de que el retablo y varias imágenes más del citado convento fueron encargadas en Granada.

Estudiando un poco la figura, se aprecia claramente que no es un cristo expirante. Insiste la historiografía local en que la advocación le fue adjudicada a su llegada y que sustituiría a una imagen anterior pictórica que sí estaba bajo dicha advocación. Los historiadores lo acercan a la tipología de una imagen de la Agonía o de la Sed, representando uno de los momentos en que Jesús dialoga en la cruz. La dulzura de su rostro ha hecho pensar que se estaba dirigiendo a su madre cuando le dice "Mujer ahí tienes a tu hijo". Fue restaurado por Rosa María Cabello y Enrique Ortega en el año 1992[35] y parece ser que hubo unos años en que estuvo presidiendo el altar mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, coincidiendo con los años en que el templo trinitario estuvo cerrado a causa de su mal estado de conservación y de unas profundas reformas de restauración a la que estuvo sometida.

Como se ha mencionado anteriormente, esta imagen fue la titular de su cofradía desde el año 1719 y desde mediados de la centuria, se celebraba en el Llano del Convento la salida de la procesión del Cristo junto con el sermón de las Siete Palabras[36]. Otros historiadores apoyan la tesis de que la advocación del cristo estaría más cerca de las Siete Palabras que de la Expiración.

2.3. La capilla de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción

El patronato de la Obra Pía fundaría una capilla dedicada a la advocación del Rosario, que —según la escritura— debía ocupar una parte o todo el espacio de la actual capilla de la Virgen del Carmen de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (Fig. 3)[37]. Este templo, que cuenta con varios siglos de antigüedad[38], tuvo que ser ampliamente reformado en los años 1780 al 1800 debido a los destrozos ocasionados en su estructura por el terremoto de Lisboa, siendo modificada incluso su planta, por lo que es muy difícil poder determinar cuáles fueron las verdaderas dimensiones de la capilla que para la Virgen del Rosario se construye en el siglo XVII, aun así se intentará especificar lo máximo posible cuál fue al menos su ubicación, aunque no se pueda precisar cuánto espacio ocupó y sí se corresponde o no con exactamente con el actual[39].

Esta capilla fue mandada construir por Pedro López de Gárate en el año 1664, según consta en el documento de la donación de la misma del archivo de protocolos notariales de La Rambla[40]. Para la fundación de la misma dejará ocho mil ducados, que debían ser empleados en la constitución de una serie de capellanías que —a su vez— servirían para su mantenimiento: *"…por el beneficio de la dicha iglesia y vecinos de esta villa esperan recibir con la fundación de las capellanías que dicho D. Pedro de Gárate pretende hacer para que se sirvan en dicha capilla pues les consta que para ello están de pronto ocho mil ducados…"*. El espacio en el templo ya estaba edificado y dedicado —según se analiza tras la lectura del documento— a Nuestra Señora del Rosario. Pedro lo que dejará determinado es que se modifique su estructura, se amplíe y se le haga una nueva puerta a la sacristía, ya que con dichas reformas iba a verse tapada. Esto indica que la figura mariana ya estaba en la primitiva capilla,

3. Portada principal, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. La Rambla. Córdoba. Foto: María del Amor Rodríguez Miranda.

es más, se deja escrito que pertenece a la iglesia, que no puede modificarse y que, además se debe esculpir un altar para una figura de San Juan Bautista, que también estaba en el espacio original:

> "…por esta presente carta que hacen gracia y donación pura, mera, perfecta e irrevocable de los que el derecho llama intervivos partes presente al dicho D. Pedro López de Gárate y a los suyos del altar que de presente tiene la dicha imagen de Nuestra Señora del Rosario con todo el sitio delineado en la planta hecha por el presente escribano que se refiere en el decreto de su Ilustrísima con más seis sepulturas que están delante de la peana de dicho altar por ser necesario tomarlas para alargar la dicha capilla, para que en el dicho D. Pedro López de Gárate pueda labrar y labre la dicha capilla dejando fuera de la puerta para la entrada de la sacristía a la cual ha de hacer puertas y cancel que se ponga por la parte de adentro, y además de ello es condición que en todo tiempo la dicha imagen de Nuestra Señora del Rosario ha de permanecer en dicha capilla sin adquirir dominio sobre ella alguno el dicho D. Pedro López de Gárate ni los suyos para poder sacarla de la dicha capilla y ponerla en otro ninguno altar y asimismo se ha de hacer con la hechura de San Juan Bautista que de presente está en dicho altar de Nuestra Señora porque ha de permanecer en dicha capilla haciendo para ello un nicho donde pueda estar con decencia por ser como son dichas imágenes de la iglesia y lo han de ser para siempre sin que el dicho D. Pedro López de Gárate pueda adquirir sobre ellas jurisdicción alguna…" [41].

La historiografía local venía afirmando, erróneamente, que la capilla que en la actualidad está dedicada a la Virgen del Rosario era la capilla de los Gárate. Pero esto no es posible por dos razones, la primera porque en el documento estudiado del Obispado de Córdoba, dice claramente que es la capilla situada a la cabecera de la iglesia, y la del Rosario se halla a los pies del evangelio:

> "…la obra pía que en la parroquia de ella fundó don Pedro López de Gárate, de la que son patronos, tiene o posee el patronazgo de la capilla dedicada a María Santísima con el título del Rosario, que es la colateral de la epístola del altar principal en dicha parroquia…"[42].

Y, en segundo lugar, porque el retablo que hay en dicha capilla no podría haberse realizado a mediados del siglo XVII, tanto su estructura como su decoración nos hablan de un claro lenguaje barroco, con el uso de los estípites y de la columna salomónica, propios del siglo XVIII. Con todas las reformas que la parroquia sufrió a finales siglo XVIII, es muy difícil determinar sí el retablo existió o no. Lo único cierto es que la parroquia no conserva ninguno que pueda ser originario del seiscientos, todos los que actualmente se han preservado son rococós, neoclásicos y algún altar más actual incluso.

Actualmente, en un lateral de la nave del evangelio se halla un retablo, que ha podido ser identificado como la última gran obra costeada a cargo de esta Obra Pía aquí estudiada. Fue elaborado en 1799 y su autor fue Antonio de Monroy[43]. Las mencionadas reformas repetidas en este texto que sufrió la iglesia pueden ser la causa de que esta obra se halle desubicada y dedicada a San José (Fig. 4).

2.4. **El desaparecido convento de Nuestra Señora de la Consolación y la custodia americana**

El convento femenino de dominicas de Nuestra Señora de la Consolación fue constituido en La Rambla en el siglo XV. Sufrió profundamente la desamortización de Mendizábal, las monjas fueron exclaustradas y el recinto abandonado[44]. De él tan sólo queda la conocida como "Torre de las monjas" (Fig. 5), un pequeño patio custodiado por una verja y un muro lateral.

La primera actuación llevada a cabo en este convento por Pedro de Gárate está documentada hacia 1662. La madre priora de la entidad se pone en contacto con el indiano para mostrarle su preocupación por el ruinoso estado del edificio, muy afectado por problemas de humedades. A lo que Pedro contestará

4. Antonio de Monroy. Retablo de San José. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. 1799. La Rambla. Córdoba. Foto: María del Amor Rodríguez Miranda.

5. La torre de las monjas. Antiguo convento de Nuestra Señora de la Consolación. La Rambla. Córdoba. Foto: María del Amor Rodríguez Miranda.

6. Anónimo. Ostensorio peruano. H. 1630. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. La Rambla. Córdoba. Foto: María del Amor Rodríguez Miranda.

enviando a su sobrino Ignacio de Mugaburu, para que socorriera a las monjas en aquello que fuera necesario[45].

En segundo lugar se encuentra la donación a dicho convento de una custodia, conocida popularmente como "la americana", que actualmente está en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, a donde llegará tras la desamortización del cenobio[46]. Se trata de una pieza elaborada en plata sobredorada, fundida y cincelada, con decoración de esmaltes, de una altura de unos 74 cm., que no cuenta con punzones identificativos, aunque sí de una inscripción, que reza: "Diome Pedro de Gárate[47]".

Posee basamento de planta cuadrangular (Fig. 6), elevado sobre cuatro patas en forma de bola, sobre el que se levanta un pie circular inscrito de dos pisos de desarrollo bastante plano. Del centro parte un astil, que se compone de un vástago torneado, con gollete alto y estilizado, nudo aovado y alto cuello, todo ello con gallones. El viril es circular, rodeado por cerco de rayos biselados, del estilo de los ostensorios peruanos realizados en ese momento. Se trata de una tipología muy característica del siglo XVII peruano, pero, a la vez, poco conocido; los ostensorios de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Fustiñana o el de la parroquia de Salvador de Ayamonte (Huelva) guardan muchos

parecidos con el rambleño, sobre todo en la crestería calada del sol con esas formas tan particulares y peculiares, así como la utilización de los esmaltes tan ricos y variados, asas pareadas en forma de ces. Será la profesora Heredia Moreno la primera que estudie este tipo de ejemplares y establezca cuáles son las similitudes y singularidades de ellas[48].

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Gracias a este estudio, se ha podido hacer una recopilación de todas aquellas referencias bibliográficas y documentales, en las que se hace mención a miembros de esta familia. Muchos de ellas se hallan publicadas en ediciones muy locales y de escasa proyección editorial, con difícil acceso a los mismos. Se dan a conocer, además, nuevos datos documentales de algunos de sus miembros. Con todo ese compendio de datos inconexos pero enlazados, se ha procedido a asegurar más fielmente una cronología específica de esa estirpe de una manera ordenada y, como no, también de la biografía de algunos de ellos. Esto ha permitido conocer desde el principio hasta el final, toda su historia, así como sus viajes, sus relaciones comerciales y sociales, tanto en Sevilla como en Perú, y, sobre todo, el legado artístico que dejaron en este pueblo cordobés. Se establece además una conexión desde el origen hasta el destino, con ese punto o eje central en la Sevilla del siglo XVII, puerto de Indias y núcleo en el ambiente comercial y trasatlántico.

NOTAS

1. Este trabajo se inscribe en el marco del Grupo de Investigación y Tecnología de Bienes Culturales (INTECBIC), HUM-428.

2. SERRANO RICO, Francisco. "Una familia vasca y aventurera en La Rambla en los siglos XVI y XVII". En: CRIADO COSTA, Joaquín (Coord.). *Crónica de Córdoba y sus pueblos, IV*, Córdoba: Asociación provincial cordobesa de cronistas oficiales y Diputación de Córdoba, 1997, pág. 269.

3. Este matrimonio aparece residiendo en la ciudad bilbaína, donde mantuvieron pleitos con unos vecinos a costa de unos arrendamientos y unas casas. Es significativo que se mencione en estos documentos también el hecho de que entre las casas hubiera una tienda, lo que demuestra la ascendencia ya en la familia de las labores de mercaderías. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de ejecutorias, caja 1717.0018, año 1578.

4. Muchas y muy contradictorias son las noticias que ofrecen las fuentes locales a lo largo de sus escritos. En otros se cita a Ana viuda, hacia 1630, en un documento que su padre habría firmado —al parecer— ante escribano público —que no ha podido ser localizado para esta investigación—, en el que permitía a su hija cobrar el dinero, las joyas, la plata y los demás enseres que Pedro enviaba desde Lima por medio de un vecino de Sevilla, Andrés de Madariaga. Citado en: SERRANO RICO, Francisco. "Una familia vasca… Op. cit., pág. 271.

5. Archivo General de Indias [AGI], Sección Contratación, legajo 5291, nº 20.

6. GARCÍA ABÁSOLO, Antonio. *La emigración andaluza a América, siglos XVII y XVIII*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1990, pág. 354.

7. AGI, Sección Contratación, legajo 5363, nº 29.

8. GARCÍA ABÁSOLO, Antonio. "Vida cotidiana y patrimonio". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coord.) *Patrimonio histórico: difusión e imbricación americana*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013, pág. 131.

9. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Fernando. *Comerciantes vascos en Sevilla, 1650-1700*. Sevilla: Diputación de Sevilla y Gobierno Vasco, 2000, pág. 324.

10. OTAZU, Alfonso de y DÍAZ DE DURANA, José Ramón. *El espíritu emprendedor de los vascos*. Madrid: Ed. Sílex, 2008, pág. 232.

11. *Ibídem.*

12. Archivo Histórico Nacional [AHN], Sección Inquisición, Exp. 621, 1575.

13. AHN, Órdenes Militares, Santiago, Exp. 4567.

14. SERRANO RICO, Francisco. "Sobre el origen del Cristo de la Expiración de la iglesia del antiguo convento de los trinitarios de La Rambla". *Arte, Arqueología e His-*

toria, Revista de la Asociación Arte, Arqueología e Historia de Córdoba (Córdoba), 13 (2006), pág. 88.

15. Este testamento aparece citado en: SERRANO RICO, Francisco. "Una familia vasca… Op. cit., págs. 274-275 y SERRANO RICO, Francisco. *La Rambla, historia de una ciudad cordobesa*. La Rambla: Ayuntamiento de La Rambla, 2016, pág. 374. En cuanto a los documentos relacionados con la citada "Obra pía de los Gárate", han podido ser consultados algunos de ellos, que serán citados a lo largo del texto.

16. SERRANO RICO, Francisco. *La Rambla…* Op. cit., pág. 372.

17. AGI, Sección Contratación, legajo 5382, nº 24.

18. AGI, Sección Contratación, legajo 5396, nº 14.

19. AHN, Sección Inquisición, 1304, Exp. 9.

20. SERRANO RICO, Francisco. *La Rambla…* Op. cit., pág. 373.

21. *Ibídem*, pág. 372.

22. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Fernando. *Comerciantes vascos…* Op. cit., págs. 223 y 328.

23. Archivo Obispado de Córdoba [AOC]. Despachos oficiales, año 1799, caja 7335.

24. SERRANO RICO, Francisco. *La Rambla…* Op. cit., págs. 376-377.

25. SERRANO RICO, Francisco. *La historia de la iglesia, sus cofradías y el antiguo convento de los PP. Trinitarios de La Rambla (Córdoba).* La Rambla: IV Colección Estudios Rambleños. Ayuntamiento de La Rambla, 2010, pág. 11.

26. *Ibídem*, pág. 25.

27. SERRANO RICO, Francisco. "Una familia vasca… Op. cit., pág. 271.

28. *Ibídem*, pág. 272.

29. SERRANO RICO, Francisco. La historia de la iglesia… Op. cit., págs. 32-33 y 37.

30. *Ibídem*.

31. *Ibíd*., pág. 58.

32. Entre los más importantes, se pueden consultar: HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Juan de Mesa, escultor de la imaginería (1583-1627)". *Arte Hispalense* (Sevilla), 1 (1972), pág. 82; VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "Juan de Mesa y Alonso de Mena". *Apotheca* (Córdoba), 3 (1983), pág. 115; AROCA LARA, Ángel. "La escultura cordobesa del seiscientos". En: VALVERDE MADRID, José (Coord.) *Antonio del Castillo y su época. Catálogo Exposición*. Córdoba: Diputación Provincial Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, págs. 156-158; SERRANO RICO, Francisco. "Sobre el origen… Op. cit., págs. 88-90; VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "Homónimos de Juan de Mesa". *Apotheca* (Córdoba), 4 (1984), págs. 109-151.

33. Se insiste en que todo esto son suposiciones muy difíciles de comprobar, es más, el mismo autor en un párrafo inferior también dice que es una tesis dudosa. Está recogido en: SERRANO RICO, Francisco. "Sobre el origen… Op. cit., pág. 88.

34. CASTELLANO CUESTA, María Teresa. "Escultura barroca cordobesa". En: PÉREZ MORER, María Ángeles (Coord.). *Córdoba*. Córdoba: Ed. Gever, S.L., Tomo III, pág. 297. Lo único que aquí se menciona es que es la atribución más fidedigna.

35. http://www.juntadeandalucia.es/organismos/cultura/areas/bienes-culturales/actuaciones-conservacion/paginas/intervenciones/detalle/39795.html?1. [Fecha de acceso: 07/02/2017].

36. SERRANO RICO, Francisco. *La historia de la…* Op. cit., pág. 90.

37. Durante mucho tiempo se ha pensado erróneamente que la capilla de la Virgen del Rosario era la actual capilla dedicada a la Virgen de la Aurora, lo cual no puede ser debido a que en el documento oficial de la obra pía queda bien especificado cuál era su ubicación, como se verá a continuación.

38. RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor. "Platería del siglo XVIII en La Rambla". En: RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor y PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *El Barroco: universo de experiencias*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, pág. 781.

39. *Ibídem.*

40. Archivo de Protocolos Notariales de La Rambla [APNLR], escribano Pedro Jurado de Arjona, año de 1664, fol. 83 y ss.

41. *Ibídem*.

42. AOC, Despachos Oficiales, año 1799, caja 7335, s/f.

43. *Ibídem.*

44. SERRANO RICO, Francisco. "La religiosidad popular en La Rambla a través de los tiempos: iglesias, conventos, ermitas y cofradías". En: MORENA LÓPEZ, José Antonio y VENTURA GRACIA, Miguel. *Crónica de Córdoba y sus pueblos, XII*. Córdoba: Asociación provincial cordobesa de cronistas oficiales y Diputación provincial, 2006, pág. 107 y MONTAÑEZ LAMA, José. *Historia de La Rambla y apuntes históricos y geográficos de las poblaciones de su partido.* Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1985, pág. 138.

45. SERRANO RICO, Francisco. "Una familia vasca… Op. cit., pág. 274.

46. PEDRAZA SERRANO, José Ramón. "Orfebrería religiosa de La Rambla (Córdoba): su historia y su arte". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Córdoba* (Córdoba), 121 (1991), pág. 237.

47. ORTÍZ JUÁREZ, Dionisio. *Exposición de orfebrería cordobesa*. Córdoba: Monte de piedad y caja de ahorros, 1973, ficha 91, pág. 53.

48. HEREDIA MORENO, María del Carmen. "Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología". *Príncipe de Viana* (Madrid), 175 (1985), págs. 343 y ss.

Volver al sumario

Del Virreinato del Perú a la provincia de Huelva. Obras y encargos artísticos del mecenazgo indiano

JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla
rojasmarcos@us.es

El patrimonio histórico-artístico de Huelva y su provincia atesora, a pesar de las pérdidas, ventas y depredaciones, un interesante grupo de obras de origen iberoamericano. Obras que, a través del tiempo, constituyen el mejor y más grato recuerdo de los vínculos que existieron y existen entre estas tierras onubenses y el *Novo Orbis*. Especial atención merecen, desde un punto de vista cuantitativo y cualitativo, las piezas procedentes del Virreinato del Perú. Todas ellas, obviamente, son fruto de las generosas dádivas que los indianos destinaron para enriquecer los bienes muebles e inmuebles de los principales edificios religiosos y civiles de sus pueblos natales. Así, por ejemplo, en iglesias, conventos y ermitas sufragan retablos, esculturas, pinturas y objetos de arte suntuario. En algunas ocasiones llegan, incluso, a realizar nuevas fundaciones monásticas, capillas funerarias, capellanías, etc. De esta forma, emulando el ejemplo de la nobleza, obtenían entre sus paisanos, a través del mecenazgo artístico, el deseado prestigio social.

En el presente trabajo estudiamos estos ejemplos que, por su riqueza y diversidad, permiten conocer tan interesante parcela histórica-artística del *Sur* de América en el *Sur* de la Península Ibérica. A partir de ellos analizamos este sugestivo fenómeno. Conforme a lo dicho, establecemos un recorrido cronológico, desde el siglo XVI al XVIII, con los indianos onubenses hasta ahora documentados que, desde el Perú, beneficiaron a sus localidades natales. Dadas las lógicas limitaciones de este tipo de estudios, incluimos sólo aquéllos que con certeza realizaron sus legados desde el virreinato peruano y que revistan cierto interés para la Historia del Arte. Igualmente, recogemos las esculturas, pinturas y piezas de arte suntuario que, a juzgar por sus rasgos morfológicos y estilísticos, posean idéntico origen, pese a ignorar las personas que hicieron tales donaciones.

1. SIGLO XVI

Las noticias de este siglo sobre los indianos onubenses en el Perú están relacionadas, en su mayoría, con legados destinados a mandas pías de tipo devocional. Son, sobre todo, fundaciones de capellanías. Los fondos suelen destinarse a obras inmobiliarias y, en menor medida, a la ejecución de objetos litúrgicos y cultuales. La primera referencia de relevancia data de 1549. Ese año, Juan Toscano Rodríguez, natural de Trigueros, fue nombrado deán de la catedral de Lima. El 2 de septiembre fundó una capellanía en la iglesia parroquial de San Antonio Abad. Poco después, el 4 de junio de 1555, mandó abrir un arco y formar una capilla en la sacristía vieja del templo. En ella se instaló un retablo dedicado a San Juan Bautista, que fue dotado del ajuar necesario[1].

El 29 de junio de 1564, Pedro Marín otorgó testamento en Chuquito ante el escribano Francisco de Santander. Entre otros templos de varias localidades, dispuso para Gibraleón buena parte de sus fondos. A la iglesia del convento de las dominicas de Ntra. Sra. del Vado destinó 150 ducados para la adquisición de un ornamento y 50 para un cáliz y patena dorada; a las ermitas de Belén y San Cristóbal, 50 ducados para su obra de fábrica; y a la parroquial de San Juan Bautista, 100 para comprar un dosel de

brocado e hilo y colocarlo delante de la puerta del Sagrario y 20 para un cáliz y patena de plata dorada. En esta última iglesia se fundó una capellanía, a la que dedicó 4.000 ducados. A raíz de dicho beneficio se levantó una capilla próxima al Sagrario, con su puerta principal y, tras ella, una reja de madera para independizar el interior. En su frente se colocaría bajo dosel de terciopelo negro un crucifijo "de bulto de buena estatura". La capilla contaría con sacristía propia, a la que dio 600 ducados para ornamentos. Una vez concluida, acogería sus restos mortales y los de sus padres y hermanos. El testador solicitaría indulgencias especiales para quienes rezaren en la misma[2].

El 5 de enero de 1577, Pedro Muñoz Parrales, que había sido vecino de Aracena, testó en Trujillo del Perú. Dejó 2.000 pesos para la fundación de una capellanía en la iglesia mayor de Ntra. Sra. de la Asunción, donde estaban sepultados sus padres. Obligaba a oficiar tres misas semanales por su alma y la de sus progenitores[3]. Al año siguiente otorgó testamento el clérigo Rodrigo Prieto, personaje notable de Villalba del Alcor, que llegó a ser canónigo de la catedral de Lima. Dejó dispuesta la fundación de una capellanía en la iglesia parroquial de San Bartolomé de su pueblo natal[4].

El 26 de septiembre de 1584 entregó su testamento Martín González Bachiller al escribano Martín de Vergarese en la villa de Mataca, de la provincia de los Charcas. En él destinó 100 pesos a comprar una lámpara de plata para la Virgen de los Milagros del monasterio de la Rábida. Pero, lo más relevante, es la fundación de una capellanía en la parroquial de San Jorge de Palos. Para ello, 5.650 pesos de plata servirían para la construcción de una capilla y 500 ducados de a 11 reales, para adquirir una imagen de bulto de la Virgen de los Milagros, un San Martín, por ser su santo patrono; un juego de cáliz, patena y vinajeras de plata, y dos frontales de altar, uno de mayor calidad para los días de fiesta. Nombró por patronos a su hermano Cristóbal Quintero y a Diego Alonso Quintero. Y por albaceas, junto a estos dos, a Juan Jurado Prieto, en las Indias; y a su hermano Cristóbal Jurado Prieto, en España.[5] En efecto, en 1590, este último, por orden de su hermano Juan, fundó la capellanía y levantó la capilla que abre directamente al crucero por el lado del evangelio, llamada hoy de San Cereal y San Getulio. Es de planta cuadrangular, se cubre con bóveda semiesférica sobre pechinas y conserva la cripta. En ella estuvo, hasta 1973, la lauda sepulcral en mármol blanco del citado Cristóbal Jurado Prie-

1. Iglesia parroquial de San Jorge Mártir. Palos de la Frontera. Huelva. España. La capilla que abre al crucero fue construida, a partir de 1590, por Cristóbal Jurado Prieto gracias al indiano Martín González Bachiller. Foto: Jesús Rojas-Marcos González.

to, comisario del Santo Oficio. La losa, fechada en 1605, se coloca desde entonces en la actual capilla penitencial del templo palermo[6].

Cerramos la centuria con Baltasar Tercero que, aunque natural de Sevilla, dejó un importante legado en la actual provincia onubense. Este aventurero residió en Lima entre 1556 y 1594, año de su fallecimiento. Ejerció los oficios de cerrajero, armero, platero, relojero y negociante. El 11 de febrero de 1587, al otorgar testamento ante el escribano público Esteban Pérez, dispuso la fundación de una capellanía en la ermita de Ntra. Sra. del Rocío. Dejó para ello "*dos mill pesos ensayados y marcados y quinientos pessos ensayados para rreparos de la dicha ermita…e para en que viva el clérigo que sirviese la dicha capellanía e para hornamentos e para las demás cosas necessarias para servicio de la dicha capellanía*"[7]. Designó por patronos a la justicia y regimiento de Almonte, al cura o vicario del pueblo y al pariente más cercano. El capellán, que debía habitar en la ermita, cobraría las rentas de los dos mil pesos. D. Juan Pavón fue el primer encargado de la capellanía. La edificación de la casa del cura, adosada a la capilla, se demoró más de lo previsto. Así lo prueba, al menos, el acuerdo municipal de 24 de abril de 1613. Lo construido desapareció en el terremoto de Lisboa de 1755. En una de las cláusulas mandó oficiar una misa diaria y, si esto no fuera posible, cuatro a la semana y las fiestas principales del año cantadas. Dicha capellanía se extinguió durante el siglo XIX[8].

2. Siglo XVII

En los primeros cincuenta años de esta centuria se produjo un *boom emigratorio* hacia tierras americanas[9]. No es de extrañar, pues, que en este siglo, a diferencia del anterior, se identifique un buen número de inmuebles y objetos artísticos sufragados por los indianos. No obstante, hacemos mención en primer lugar a una manda piadosa para Ntra. Sra. de los Clarines de Beas. La devoción a esta efigie atrajo de manera especial a las gentes del mar. Por eso, muchos comarcanos que se lanzaban a la carrera de Indias le ofrecían gran parte de sus legados. Entre ellos, Alonso Esteban Picón, natural de Gibraleón, fallecido en Lima en 1613, dejó 10 patacones (6.400 maravedíes) a la referida imagen[10].

Notable es también el legado de Juan Martínez Uceda, natural de Hinojales, que marchó al Perú en 1594 como criado de Diego Segura. Prosperó de inmediato, pues el 25 de marzo de 1617 era ya familiar del Santo Oficio. Así consta en la inscripción de la lámpara de plata que donó a Ntra. Sra. del Rosario de la parroquia de Ntra. Sra. de Consolación de su localidad natal, donde aún se conserva. Desde 1625-1626 ejerció como tesorero mayordomo de la catedral de Lima. El 20 de marzo de 1627 se fecha la conocida arqueta eucarística en plata repujada, custodiada en la referida iglesia. A este mismo conjunto debe pertenecer el copón-ostensorio de idéntico material y técnica; y, con seguridad, otra lámpara lisa de plata con la inscripción "Vçeda". A tenor de lo descrito por los visitadores parroquiales, se sabe que envió muchas piezas más. Entre ellas, otra lámpara y un cáliz con piedras preciosas, robado en 1869. El 5 de octubre de 1653 otorgó testamento, falleciendo ese mismo mes. Cumplidas las mandas testamentarias, se enviaron 24.000 pesos de plata para la fundación de tres capellanías[11].

En 1618 se hizo realidad uno de los proyectos más importantes concebidos por un indiano en la actual provincia de Huelva. El 21 de diciembre de ese año se otorgó en Sevilla la escritura fundacional del convento de San Juan Bautista de Villalba del Alcor. Este cenobio de carmelitas descalzas fue fundado por el licenciado García Jiménez Franco, beneficiado de la Santa Iglesia Catedral de Cuenca, en la provincia de Quito, en el Reino del Perú. Tan ilustre villalbero levantó a su costa un nuevo conjunto monacal, que todavía cumple sus primitivas funciones. El complejo lo forman la iglesia, claustros, dormitorios, refectorios, enfermerías, casa de labor, capítulos, celdas, despensas y oficinas. Su construcción, que duró casi un lustro, tuvo un coste de 6.000 ducados. Además donó

> "tres ornamentos, y frontales para desir missa, cáliz, relicario para el Santísimo Sacramento, Sagrario, lámpara de plata, seis quadros grandes, de que se formarse el retablo de el altar mayor, campana, y otros muebles; y el acabar el retablo, quedó a su cuenta y costa el formarlo"[12].

Entre los bienes atesorados en el convento destaca una arqueta eucarística de plata de la época fundacional[13].

En 1620, el presbítero Baltasar García Mortigón, fallecido en Potosí, mandó en su testamento encargar un retablo para el altar mayor de la parroquial del Divino Salvador de Cortegana, su localidad natal. Otorgó 1.100 ducados para esta obra de nueva planta. Sin embargo, dicha suma se invirtió en ter-

2. Convento de San Juan Bautista de MM. Carmelitas. Villalba del Alcor. Huelva. España. Fundado en 1618 por el indiano García Jiménez Franco, que lo levantó a su costa de nueva planta. Foto: Jesús Rojas-Marcos González.

minar el retablo inacabado que, en 1586, se había contratado con Juan Bautista Vázquez "el Mozo" y Diego de Velasco[14]. El 1 de junio de 1624 testó, en la villa peruana de Ica, Antón Fernández Almonte, natural de Moguer. Estableció que para una de esas dos localidades se legaran 4.000 pesos para fundar una capellanía. Otro moguereño, Lope Vélez de Céspedes, en fecha indeterminada, otorgó testamento en Cumaná. Dejó 10 ducados para la obra de fábrica de la ermita de Montemayor. Lo mismo sucede con Bartolomé Sánchez, nacido en Palos, que en su carta de última voluntad, no datada, otorgada en el puerto de la Magdalena de Pisco, mandó entregar al guardián del monasterio de la Rábida 500 pesos de plata para adquirir una lámpara que ardiera delante del Stmo. Sacramento a perpetuidad[15].

En 1632 murió en Lima el licenciado Francisco Suárez Salgado, cura beneficiado de Santo Domingo de Olmos. En su testamento mandó dar 400 pesos como donativo a la Virgen de las Angustias de Ayamonte, donde vino al mundo. Interesante resulta constatar que, en 1646, dicha suma fue percibida, por poderes del presbítero Pedro Díaz Cordero, mayordomo de la obra de fábrica de la parroquial de las Angustias, por el maestro escultor y ensamblador de Sevilla, Matías Fernández Cardoso[16]. El 11 de octubre de 1644, dicho artista se había comprometido a realizar el primer cuerpo del retablo mayor que hoy puede contemplarse en el citado templo[17]. Siguiendo con nuestro recorrido cronológico, debemos aludir un envío del capitán García Fernández Caballero, nacido en 1586 en Valverde del Camino. Este indiano llegó a ser gobernador de Cajamarca la Grande. En gratitud por los favores recibidos, mandó de limosna una lámpara que iluminara a la Virgen de la Coronada en su ermita de Calañas. Dicha pieza, que pesaba trece marcos y dos onzas de plata, ya alumbraba tan venerada efigie en 1636[18].

A continuación presentamos una obra inédita de orfebrería peruana que, por suerte, nos permite dar a conocer también el nombre de un nuevo indiano. La pieza apareció, en 2015, en una casa particular de Castaño del Robledo. Hoy se custodia en la parroquial de Santiago el Mayor de esa localidad de

la Sierra onubense. Es un cáliz limeño realizado en plata dorada cincelada, datado en 1648. Fue enviado desde Lima al referido templo por Ignacio González Baranquero. Así se corrobora en la inscripción que recorre el interior del basamento:

"+ EMBIO DE LIMAS ESTE CALIX A ESTA S.TA IGLEC^{A} ĐL S^{R} STIAGO İ. GONSALES BARANQRO ĐL PİRO AÑO Đ 1648." (sic).

El cáliz, que carece de marcas, mide 23 cm de altura. Se estructura en tres partes bien diferenciadas. La base circular, amplia y plana, alcanza los 14 cm de diámetro. Está dividida, a su vez, en tres cuerpos escalonados: el inferior es un plinto con perfil recto, el intermedio tiene forma convexa y el superior es un anillo en resalte, también de perfil recto, con círculo interior cóncavo. El astil, de formas circulares, se compone de una moldura convexa, nudo acampanado con toro de coronamiento y cuello troncocónico. Por último, la subcopa presenta moldura de separación con la copa hacia la mitad de su altura. Su forma acampanada, de perfil ligeramente abierto, se abre hasta los 8,4 cm de diámetro. En definitiva, la estructura de este cáliz barroco, bien proporcionada y de rigor geométrico, logra un efecto unitario, armonioso y elegante. En cuanto a su decoración, impera en él la sobriedad de su lengua-

3. Anónimo limeño. Cáliz. Plata dorada. 1648. Iglesia parroquial de Santiago el Mayor. Castaño del Robledo. Huelva. España. Foto: Jesús Rojas-Marcos González.

je, al ser totalmente liso. Su austeridad ornamental, propia del estilo purista, es típica de la primera mitad del siglo XVII.

Precisamente, a mediados del Seiscientos se viene fechando el ostensorio peruano del templo parroquial del Espíritu Santo de Fuenteheridos. Esta pieza en plata dorada, de airosas proporciones, prescinde asimismo de elementos decorativos[19].

Traspasados los primeros cincuenta años de la centuria, es de obligada cita el Hospital de Niños Expósitos de Ayamonte. El capitán Benito de Galdames, como albacea testamentario de su sobrino Francisco de Galdames Cano, ambos ayamontinos residentes en Lima, comisionó a Juan Bautista de Zamora y Juan de Martos Lobo, por escritura de 4 de diciembre de 1664, para fundar un convento de franciscanos descalzos en la ermita de San Benito. Sin embargo, fallida esa primera intención, ambos estaban facultados para procurar licencia y adquirir una casa para hospital de niños huérfanos, con capilla aneja. En ella celebrarían a diario tres capellanes, encargados de enseñar a los infantes acogidos en el centro. La escritura fundacional se formalizó en Lima el 3 de octubre de 1666. Y las obras empezaron el 15 de octubre de 1668, finalizando en 1674. El conjunto se conserva hoy en su práctica totalidad. Las pinturas que lo adornaban se depositaron en la Casa Grande. La institución pasó a ser Casa Cuna y Hogar Infantil, a cargo de la Diputación Provincial. La capilla recibe el nombre de la Virgen del Socorro, por ser venerada en ella la imagen de su advocación[20].

Diez años después de la fundación de este hospital, en 1676, moría en el Perú el presbítero Fernando Martín de los Olivos. Este indiano, también ayamontino, mandó fundar una capellanía en su tierra natal[21]. Pero, a finales de siglo destaca en Ayamonte el capitán Domingo Romero Soriano, familiar del Santo Oficio, pues hizo importantes donaciones a las dos parroquias de dicha localidad. A la iglesia de Nuestro Señor y Salvador regaló seis varas de palio, un lábaro o guión, una campanilla de plata y un ostensorio. Cada vara estaba formada por once cañones lisos de a tercia (27,6 cm). El lábaro tenía cinco campanillas de plata y su vara contaba con siete cañones lisos de a tercia. Ambas piezas desaparecieron durante la invasión napoleónica. La campanilla de plata corrió la misma suerte, ya que se fundió para hacer unos blandones. De modo que sólo se salvó el ostensorio[22]. Tan monumental obra, por su calidad, merece una atención especial.

Se trata de un ejemplar labrado en plata y bronce dorados con decoración de esmaltes. Se alza sobre un basamento cuadrangular, apoyado en patas de garra y bolas. La peana está subdividida por cuatro lesenas con tornapuntas. Se decora con palmetas y querubes con cola vegetal, de marcado sabor manierista; y se eleva en pabellón, coronado por un amplio platillo. El astil lo conforma un cilindro en el arranque, un nudo ovoide de jarrón y un estilizado elemento troncopiramidal. El viril, en forma de sol, luce catorce rayos rectos, más el central sobre el que se yergue una cruz de fines del Quinientos, añadida en el siglo XVIII. Toda esta parte se ornamenta profusamente con tornapuntas caladas, que consiguen el apetecido efecto de crestería. Destacan los esmaltes polícromos incluidos en los espacios de fondo. Sus múltiples formas trapezoidales, ovales y rectangulares otorgan al conjunto un atinado sentido cromático. La ausencia de marcas no impide adscribir la pieza a los obradores limeños de finales del Seiscientos[23].

A la parroquia de las Angustias entregó el capitán, residiendo ya en Ayamonte, cuatro barretones de oro para terminar de dorar el retablo mayor. Fueron llevados a Sevilla por el presbítero Juan de Aroche Guevara para reducirlos a moneda, traduciéndose en unos 1.000 ducados. Con ellos contribuyó este indiano al pago del dorado, que se llevó a cabo en 1690. Ese año, tan generoso personaje dio de limosna un excelente ostensorio peruano[24]. Está realizado en plata dorada cincelada y repujada. Mide 90 cm de alto. Se alza sobre un pie cuadrilobulado, de 47,5 cm de lado. En los extremos de los lóbulos ostenta artísticos resaltes taladrados, para fijarlo a un soporte procesional. La base, circular, da paso a un astil moldurado, compuesto por cilindro inferior y nudo arquitectónico cúbico, a modo de templete, rematado por perinolas en las esquinas. En cada hornacina de sus cuatro frentes figura un evangelista, acompañado con su respectivo símbolo parlante. El viril, en forma de sol, alcanza los 35 cm de diámetro. Alterna treinta rayos agudos y flameantes de sección romboidal, enlazados en sus extremos, respectivamente, por motivos vegetales y querubines. El conjunto culmina en una cruz de brazos bulbosos y florenzada. La estructura de esta obra, aunque proporcionada, resulta arcaizante. En cambio, su abundante decoración es barroca. Además de hojas carnosas, flores, frutas y espejos ovales, noventa y tres querubes de distintas escalas exornan

todas las partes de la pieza, dinamizando su perfil y enriqueciendo así el efecto visual del total resultante.

A los mismos años corresponden otros dos ostensorios de la parroquial de San Bartolomé en Beas. Ambos, labrados en plata dorada, presentan ciertas similitudes formales y estéticas. Sendos ejemplares, de rasgos arcaizantes en la estructura del nudo y del astil, pertenecen al barroco temprano. La decoración, muy recargada, se basa en roleos punteados, flores y capullos carnosos entre tupido follaje. El de mayor tamaño tiene el viril en forma de sol y el otro, viril con crestería formada por motivos geométricos calados y radiantes, característicos de los talleres peruanos. En dicho templo se conservan otras piezas de orfebrería de acusados rasgos americanos. Entre ellas, se cree que una arqueta eucarística de plata pudiera ser obra de la región andina del Alto Perú de las postrimerías del siglo XVII o primera mitad del XVIII[25].

4. Anónimo peruano. Ostensorio. Plata dorada. 1690. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de las Angustias. Ayamonte. Huelva. España. Foto: Jesús Rojas-Marcos González.

3. Siglo XVIII

El reclamo de las Indias como tierra de oportunidades y riquezas extraordinarias se agota, en parte, durante esta centuria. Hay un considerable descenso de los desplazamientos a las tierras de Ultramar. En el caso de la provincia de Huelva, sólo a partir de 1726 repunta del llamado *bache emigratorio*, que duraba desde 1675[26]. Quizás, por esa razón, sólo conozcamos dos obras peruanas de comienzos de siglo. Ambas representan el modelo de la *Tota Pulchra*, precedente inmediato de la iconografía inmaculista. Su denominación está tomada del versículo del Cantar de los Cantares (Cant 4,7). Lo que más caracteriza esta tipología iconográfica es la orla de símbolos que aureolan a María, alusivos a su belleza inmaculada. El primer ejemplar es un óleo sobre lienzo de escuela cuzqueña (85 x 59 cm). Desde hace pocos años se expone en el refectorio del monasterio de Santa María de la Rábida, en Palos de la Frontera. Y el segundo es el magnífico relieve, en alabastro dorado y policromado, de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción de Aracena (27,5 x 20,5 x 3 cm). Fue donado por Miguel Sánchez-Dalp y Marañón, quien en 1968 encargó al orfebre sevillano Fernando Marmolejo un sagrario de plata en el que adaptarlo como puerta del mismo. Hoy se coloca en el altar mayor de dicho templo[27].

En 1727, el ayamontino Francisco Brioso Salguero donó a la parroquia de las Angustias de su localidad natal una lámpara circular de plata en su color, cincelada y repujada, de procedencia peruana. La pieza, custodiada en el tesoro, pendía del centro del arco toral de la iglesia[28]. Mide 23 cm de altura, 60 cm de diámetro y 35,5 cm de diámetro del sombrero. Está formada por ocho artísticos eslabones que enlazan el citado sombrero con la lámpara, propiamente dicha; y otros seis que unen el sombrero con el aro porta vidrio. Se decora con

hojarasca carnosa y flores. Al primer tercio del XVIII corresponden dos cálices en plata dorada que, procedentes de talleres del Cuzco, se conservan en el templo parroquial de San Bartolomé de Beas. Ambas piezas, de reducido tamaño e idéntica composición, lucen, como aditamentos, hojas lobuladas en plata y serafines del mismo material con aplicación de esmaltes[29].

Ponemos punto y final a nuestro cometido con el nimbo que corona la testa de San Antonio Abad, escultura manierista que preside el presbiterio de la parroquial triguereña de ese título. Esta aureola, de plata repujada en su color, fue ejecutada en 1789. Procede de la Real Audiencia de Charcas, en concreto, del Cerro Rico de Potosí. Y fue labrada ex profeso para el patrón de Trigueros, a devoción del indiano D. Sebastián García. Así consta en sendas inscripciones que recorren el borde exterior y el círculo central de la misma[30]. Por último, aunque pueda traspasar el límite cronológico propuesto en este trabajo, queremos cerrar el elenco de obras peruanas en tierras onubenses aludiendo al cáliz neoclásico de Higuera de la Sierra. Esa pieza, en plata dorada, fue labrada en los talleres de Arequipa hacia 1800[31].

5. Anónimo peruano. Lámpara. Plata en su color. 1727. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de las Angustias. Ayamonte. Huelva. España. Foto: Jesús Rojas-Marcos González.

NOTAS

1. Archivo Parroquial de Trigueros. Libro de Protocolo de Capellanías de 1757-1759, f. 131, n.º 26; ff. 134v-135. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2009 vol. II., pág. 209.

2. CANTERLA, Francisco. "Testamentos de onubenses fallecidos en la empresa de Indias". En: PÉREZ-EMBID WAMBA, Javier y RIVERO GALÁN, Encarnación (Eds. lit.). *Huelva en su Historia*. 3. Huelva: Caja Provincial de Ahorros, 1990, págs. 221-223.

3. MORENO ALONSO, Manuel. "Los hombres de la Sierra de Huelva en las Indias". En TORRES RAMÍREZ, Bibiano (Ed.). *Huelva y América. Actas de las XI Jornadas de Andalucía y América*. Huelva: Diputación Provincial, 1993, t. II, pág. 24. CANTERLA, Francisco. "Testamentos de onubenses…" Op. cit., pág. 214.

4. CANTERLA, Francisco. "Testamentos de onubenses…" Op. cit., págs. 231-232.

5. *Ibídem,* págs. 229-231.

6. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. "La Iglesia Parroquial de San Jorge Mártir de Palos: Patrimonio histórico-artístico y vinculación colombina". En: GARCÍA CRUZADO, Eduardo (Coord.). *Actas de las Jornadas de Historia sobre el Descubrimiento de América*. T. I. Huelva: Universidad Internacional de Andalucía y Excmo. Ayuntamiento de Palos de la Frontera, 2010, págs. 234-235.

7. INFANTE GALÁN, Juan. "Notas para la historia de la devoción a la Santísima Virgen del Rocío". *Rocío* (Sevilla), 1 (VI-1957), s.p.

8. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. *Simpecados del Rocío: Speculum Reginae Roris*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2012, t. I, págs. 36, 40 y 139-140.

9. GONZÁLVEZ ESCOBAR, José Luis. "Huelva y América. La emigración onubense en las fuentes locales. SS. XVI-XVIII". En: VV.AA. *Primeras Jornadas de Andalucía y América*. Huelva: Diputación Provincial e Instituto de Estudios Onubenses, 1981, vol. I, pág. 297.

10. CANTERLA, Francisco. "Hombres de Gibraleón en la América de los siglos XVI y XVII". *Diario Odiel* (Huelva), (22-VI-1982), pág. 28. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1999, vol. I, págs. 122-123.

11. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. "La iglesia parroquial de Ntra. Sra. de Consolación, de Hinojales. Bienes muebles". En: DELGADO UCEDA, Ángeles y RODRÍGUEZ DELGADO, Ana Isabel (Coords.). *Actas XXVI Jornadas del Patrimonio de la Comarca de la Sierra*. Hinojales (Huelva). Abril 2011. Huelva: Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones, 2013, págs. 103-146.

12. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. "El convento de San Juan Bautista de Villalba del Alcor, una fundación indiana de 1618". En: TORRES RAMÍREZ, Bibiano y HERNÁNDEZ PALOMO, José (Eds.). *Andalucía y América en el siglo XVII. Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1985, t. II, págs. 81-96.

13. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. *Catálogo Monumental*… Op. cit., pág. 307.

14. SÁNCHEZ, José María. *La Iglesia Parroquial del Divino Salvador de Cortegana: estudio histórico-artístico*. Sevilla: Fundación El Monte, 1995, págs. 57-58 y 152-153. MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús. "Caudales indianos como potenciadores de la producción artística. Algunos ejemplos en el campo de la orfebrería". En: PANIAGUA PÉREZ, Jesús y SALAZAR SIMARRO, Nuria (Coords.). *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. León: Vicerrectorado de Relaciones Institucionales de la Universidad; México: Instituto Nacional de Antropología, 2008, pág. 237.

15. CANTERLA, Francisco. "Testamentos de onubenses…" Op. cit., págs. 244-246 y 248-249.

16. CANTERLA, Francisco. "Hombres de Ayamonte en la América del XVII". En TORRES RAMÍREZ, Bibiano y HERNÁNDEZ PALOMO, José (Eds.). *Andalucía y América en el siglo XVII*… Op. cit., t. I, págs. 91-92.

17. VV.AA. *Guía artística de Huelva y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara y Diputación Provincial de Huelva, 2006, págs. 520-522.

18. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *Plata labrada de Indias. Los legados americanos a las iglesias de Huelva.* Monasterio de Santa Clara de Moguer. Septiembre-Octubre 1992. Huelva: Patronato Quinto Centenario, 1992, pág. 47.

19. HEREDIA MORENO, María del Carmen. *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva: Excma. Diputación Provincial, 1980, t. I, fig. 106; t. II, pág. 116, *ibídem*. "Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología". *Príncipe de Viana* (Pamplona), 175 (1985), pág. 352. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *Plata labrada*… Op. cit., n.º 36, págs. 136-137.

20. VV.AA. *Guía artística de Huelva y su provincia*… Op. cit., págs. 539-540.

21. CANTERLA, Francisco. "Hombres de Ayamonte…" Op. cit., pág. 71.

22. ARROYO BERRONES, Enrique. *La Parroquia de El Salvador de Ayamonte: Su Archivo*. Huelva: Excma. Diputación Provincial, 2014, pág. 121.

23. HEREDIA MORENO, María del Carmen. *La orfebrería*… Op. cit., t. I, pág. 290, figs. 105 y 326; t. II, págs. 70-71. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *Plata*

labrada… Op. cit., n.º 37, págs. 138-139. SANZ SERRANO, María Jesús. *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía occidental*. Sevilla: Fundación El Monte, 1995, págs. 118-119. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. "Ostensorio (h. 1690-1700). Anónimo peruano". En: VV. AA. *Ave Verum Corpus. Cristo Eucaristía en el arte onubense*. Museo Provincial de Huelva, 7 de octubre-7 de diciembre de 2004. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultura Cajasur, 2004, págs. 396-397.

24. (A)rchivo (P)arroquial de (N)uestra (S)eñora de las (A)ngustias de (A)yamonte. Sección 2ª: Libros de Fábrica y Gestión Administrativa, Serie 1: Libros de Visitas y Cuentas, Caja 111. Inventario del año 1675 con anotaciones posteriores. Año 1690: Ostensorio. "Inventario de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de las Angustias. Ayamonte". Hecho por Enrique R. Arroyo Berrones con fotografías de César Victoria Feu, siendo párroco el Rvdo. Juan De la Rosa Mendoza. Ayamonte, marzo de 2014. Apartado: Tesoro Parroquial, pág. 86.

25. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. *Catálogo Monumental*… Op. cit., págs. 120-121.

26. GONZÁLVEZ ESCOBAR, José Luis. "Huelva y América. La emigración onubense… Op. cit., pág. 297.

27. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. "Sine Labe Concepta: María Inmaculada, la gran devoción franciscana en el arte de Huelva y La Rábida". En: GARCÍA CRUZADO, Eduardo (Coord.). *Actas de las Jornadas de Historia sobre el Descubrimiento de América*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía y Excmo. Ayuntamiento de Palos de la Frontera, 2015, t. III, págs. 108-110.

28. A.P.N.S.A.A. Sección 2ª: Libros de Fábrica y Gestión Administrativa, Serie 1: Libros de Visitas y Cuentas, Caja 111. Inventario del año 1675 con anotaciones posteriores. "Inventario de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de las Angustias…" Op. cit., Apartado: Tesoro Parroquial, pág. 91.

29. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. *Catálogo Monumental*… Op. cit., pág. 120.

30. *Ibídem*, vol. II, pág. 232.

31. HEREDIA MORENO, María del Carmen. "Valoración de la platería hispanoamericana de la época colonial en la provincia de Huelva". En: TORRES RAMÍREZ, Bibiano (Ed.). *Huelva y América. Actas de las XI Jornadas Andalucía y América*. Huelva: Diputación Provincial, 1993, vol. II, págs. 297-299.

Volver al sumario

Salinas de la Región Central Chilena y Andalucía: transferencia cultural y creación del paisaje

EMILIA ROMÁN LÓPEZ
Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio (DUyOT). Universidad Politécnica de Madrid
emilia.roman@upm.es

1. INTRODUCCIÓN

La sal, junto con el agua y el aire es una de las sustancias fundamentales para la vida en el planeta. Ha sido consumida por el ser humano desde su aparición hace miles de años y su producción está asociada a unas condiciones muy específicas del territorio. De ahí el gran valor e importancia que ha tenido la sal en la historia, economía y cultura de nuestras civilizaciones, siendo un elemento cuya producción y comercialización está vinculada al desarrollo histórico de nuestra sociedad y al de los asentamientos urbanos y sus relaciones.

Los paisajes objeto de esta investigación son paisajes culturales, resultado de la huella del trabajo de los salineros sobre el territorio a lo largo de los siglos y, por tanto, elementos determinantes en la construcción de la cultura e identidad salinera. Son lugares de características únicas, tanto por sus valores naturales y medioambientales, como por los valores culturales, patrimoniales, históricos, sociales e identitarios.

En la Península Ibérica se encuentra la mayor concentración de estas explotaciones en Europa y, por consiguiente, de los singulares paisajes asociados y generados por ellas. Es, también, la única región europea donde existen salinas de interior que utilizan métodos de evaporación para la obtención de sal: las energías y circunstancias naturales aprovechadas en ellas, sol, viento, gravedad y humedad relativa, propician la evaporación del agua salada, una de las estrategias fundamentales para su funcionamiento. Además, Andalucía es la región donde existe la mayor concentración de salinas de la península e islas, tanto de interior como litorales, y, en consecuencia, de paisajes de la sal.

De las diversas tipologías de salinas que existen se han seleccionado las explotaciones que utilizan técnicas de explotación artesanal basadas en la evaporación. El interés de esta acotación tipológica se basa en las relaciones de dependencia que estas explotaciones de sal establecen con el entorno físico y climático donde se ubican para poder existir y funcionar.

Las salinas de producción artesanal en Andalucía no son simplemente explotaciones proto-industriales dispersas en la región, sino que forman parte de un conjunto de recursos culturales y naturales que se distribuyen y asientan de manera estratégica en el territorio. La diversidad de elementos, procesos y espacios que componen estos paisajes propician un fuerte componente de heterogeneidad, característica determinante del patrimonio territorial, esencialmente multifuncional:

> "La noción de Patrimonio territorial parte del conjunto de recursos culturales y naturales heredados en un espacio geográfico dado, que tienen un elevado grado de aceptación y reconocimiento social (Ortega,1999) y que asimismo han demostrado un notable equilibrio ambiental, en la medida en que han permitido el mantenimiento de procesos ecológicos y naturales en ámbitos históricamente antropizados" [1].

A pesar de su gran valor histórico y ambiental, desde mediados del s. XX los paisajes salineros en Andalucía están sufriendo un notorio proceso de olvido, deterioro y abandono, pues "*los vestigios de otros tiempos, la memoria colectiva, el patrimonio*

compartido y las tradiciones culturales que atesora una determinada comunidad desaparecen con el tiempo"[2]. Por tanto, uno de los objetivos perseguidos ha sido facilitar las actuaciones orientadas a la valoración y situación de estos desconocidos paisajes en el lugar que se merecen, pues *"el territorio, como en general el patrimonio, sea éste del tipo que sea, se constituye en recurso cultural en virtud de una valoración social"*[3].

Para ello ha sido preciso identificar, caracterizar y valorar sus principales características y su evolución en el tiempo, con el fin de poder actuar, a partir del conocimiento, a favor de la salvaguarda y pervivencia de los excepcionales valores culturales y naturales que definen su carácter e identidad:

> "el futuro del paisaje depende de las actuaciones que se llevan a cabo en el presente, en cada momento. Para obrar con coherencia y asegurar su sostenibilidad es necesario partir de un conocimiento exhaustivo del paisaje, que implica identificar sus elementos constitutivos, articulados en el Todo paisajístico y desentrañar los procesos históricos y actividades socioeconómicas que han incidido en su configuración"[4]

2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

La presente comunicación expone de forma sintética parte de la metodología y resultados obtenidos en la tesis doctoral *"Paisajes de la sal en Andalucía"*[5] desarrollada por la autora, a la que se han incorporado los resultados referentes a los paisajes de la sal de Chile, fruto de una *Estancia de Investigación Internacional* realizada durante los meses de junio, julio y agosto de 2016, a través de un *Convenio de Cooperación Académica* entre la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, de la Universidad Politécnica de Madrid y la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

2.1. Objetivos

El objetivo principal de la investigación ha sido conocer si existen tipologías análogas a las estudiadas en la Comunidad Autónoma Andaluza en otras regiones del mundo, especialmente en áreas con latitudes y culturas similares, puesto que la latitud es determinante respecto a la radiación solar recibida en una zona y, por tanto, del clima. La consideración de este factor es primordial, ya que las salinas estudiadas utilizan técnicas de producción artesanal, con gran dependencia de los ciclos estacionales y de su ubicación geográfica, al utilizar energías renovables (radiación solar y viento) como variables principales para producir la evaporación del agua salada. De ahí el gran interés por estudiar la Región Central de Chile donde, además, se concentra también el mayor número de salinas que utilizan los métodos de evaporación solar del país. De hecho, en otras regiones chilenas las explotaciones de sal utilizan técnicas similares a las de minería a cielo abierto para la extracción del producto, como es el caso de las Salinas de Lobos, ubicadas en el Salar Grande de Tarapacá, en la I Región-Tarapacá.

Otra cuestión a destacar es que la Región Central de Chile se encuentra en la única zona del continente sudamericano con Clima Mediterráneo, clima muy escaso en el planeta en el que también se encuentran las salinas andaluzas.

Para cumplir el objetico principal se plantean los siguientes objetivos específicos:

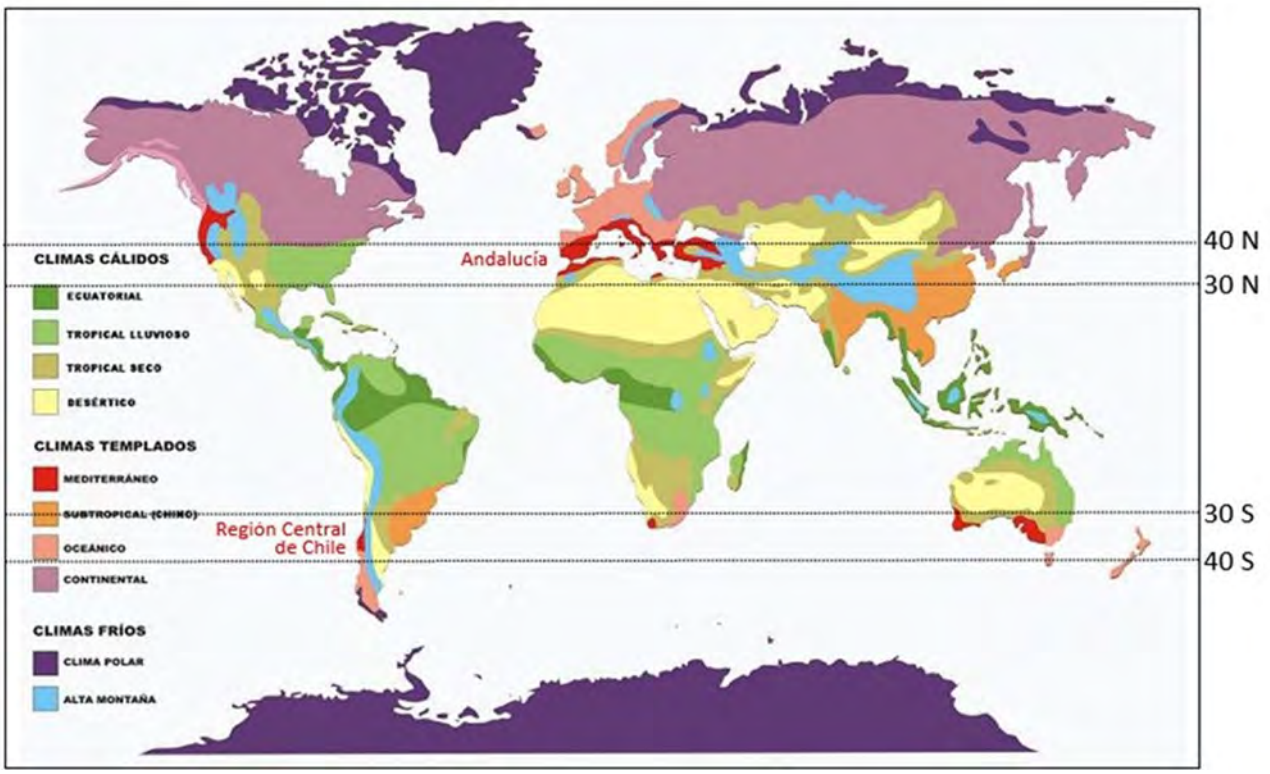
- Identificar y clasificar las distintas tipologías de salinas existentes en Chile.
- Analizar su estado de conservación y actividad en la actualidad.
- Comprobar que la metodología desarrollada en la tesis doctoral, para los paisajes de la sal en Andalucía, se puede implementar en otros contextos geográficos y culturales.
- Facilitar la identificación, categorización y descripción de las salinas y sus interrelaciones en el ámbito geográfico seleccionado, de cara a la aplicación de procedimientos de diagnóstico y evaluación, con el objeto de que, una vez caracterizados, se puedan aplicar iniciativas de gestión y puesta en valor.

2.2. Hipótesis

Tras lo anterior se plantea la siguiente hipótesis de investigación: "Debido a las condiciones climáticas derivadas de la situación geográfica de los paisajes de la sal en Chile, con latitud similar a la de Andalucía, y a las transferencias culturales entre ambos países, existen tipologías análogas y métodos de explotación similares a los ya estudiados para el sur de la Península Ibérica".

3. ESTRUCTURA METODOLÓGICA

Para realizar la investigación se ha elegido parte de la metodología desarrollada en la tesis doctoral



1. Clima Mediterráneo en el mundo. Fuente: Elaboración propia a partir del Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa.

"Paisajes de la sal en Andalucía". Concretamente a través del estudio de caso múltiple, método cualitativo que ha servido para observar, estudiar, describir y evaluar los paisajes salineros de la región chilena.

PARTE I. JUSTIFICACIÓN, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

En este apartado se ha justificado el interés y la oportunidad del tema elegido. Se describen los objetivos y alcance del estudio, así como la formulación de la hipótesis de partida y la metodología seguida.

PARTE II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Parte realizada mediante la recopilación de información previa y trabajo de gabinete, el análisis de bibliografía de referencia, documentos y cartografía histórica (Mapoteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile y Biblioteca Nacional de Chile), fotografía aérea, entrevistas a investigadores y profesionales relacionados con el tema de estudio, con el objetivo de caracterizar e identificar los territorios de la sal en la Región Central de Chile.

PARTE III. CASOS DE ESTUDIO

Se han identificado los paisajes de la sal de la Región Central de Chile, determinando su ubicación exacta a través de la comparación de los distintos inventarios escritos, encontrados durante la investigación.

Una vez completado y realizado el inventario de las salinas de evaporación solar se ha procedido a su localización geográfica a través de la información y las descripciones obtenidas. Para ello se ha utilizado cartografía de referencia (documentos muy básicos, con poca definición, que no contemplaban la totalidad de las salinas existentes) y ortofotografías actualizadas de la región estudiada.

Posteriormente se ha realizado la selección de los casos de estudio, la organización del trabajo de campo y el plan de visitas para el trabajo de campo.

PARTE IV. BASE DE DATOS GEORREFERENCIADA

Consiste en la integración de los datos obtenidos, analizados y elaborados en los puntos anteriores en una base de datos salinera georreferenciada, a

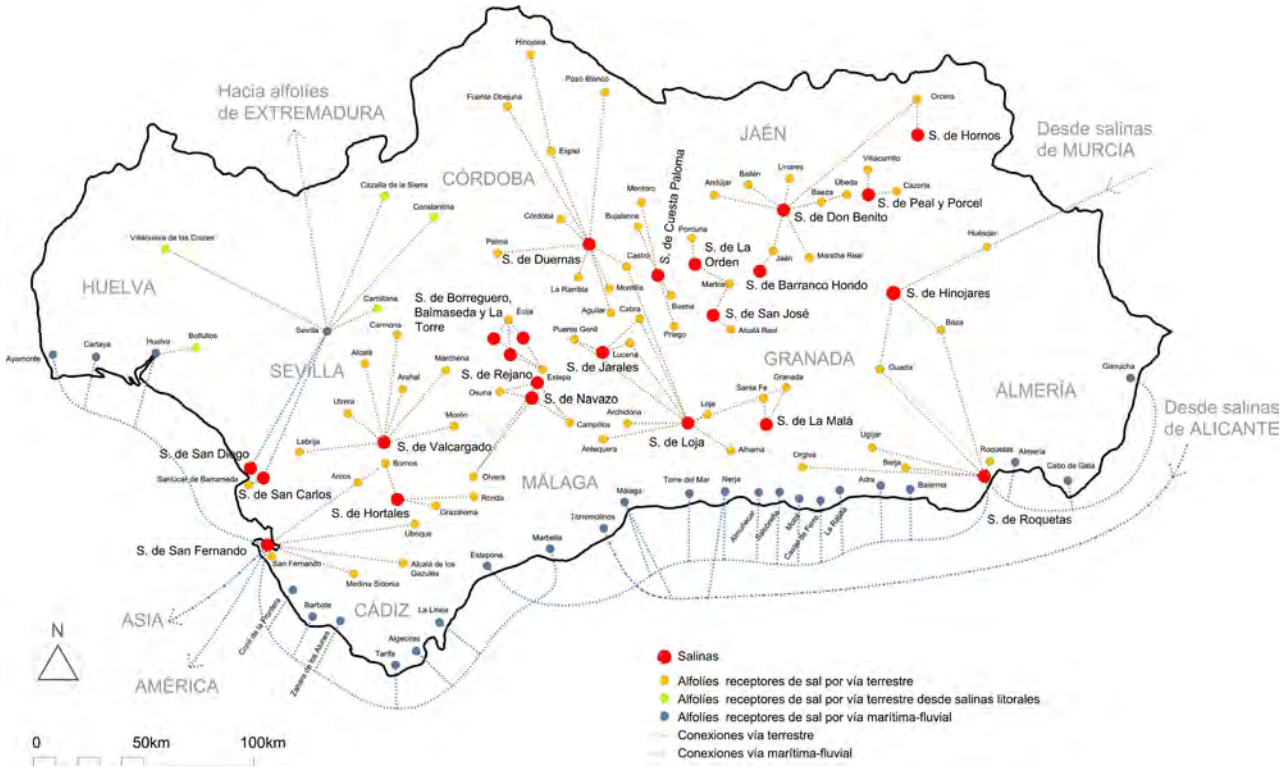
través de la aplicación de Sistemas de Información Geográfica (SIG).

4. Los paisajes de la sal en Andalucía

Como se ha comentado, los paisajes salineros son los resultantes de un proceso artesanal de producción y comercialización de sal que se articula a través de la construcción de una serie de instalaciones preindustriales diseminadas en puntos estratégicos del territorio, tanto en el interior como en el litoral. Estas técnicas de explotación de sal están presenten en Andalucía desde época fenicia (siglos XI-V a.C.), aunque existen vestigios arqueológicos que atestiguan su presencia en épocas anteriores.

Las salinas están concebidas para hacer llegar el agua salada desde el mar, río, arroyo, pozo, etc., hasta las balsas de evaporación a través de canalizaciones y conductos, donde se incrementa lentamente la salinidad del agua (salmuera). El producto final, la sal, se obtiene mediante la evaporación, y se almacena hasta su posterior distribución a los puntos de venta. Para realizar todo el proceso es fundamental la presencia de un importante patrimonio construido salinero: alfolíes (almacenes), oficinas, casas y poblados salineros, ermitas, eras de evaporación, canales y acequias, norias, pozos, etc.

Por tanto, para la comprensión integral de estos paisajes es necesario identificar y categorizar los aspectos fundamentales que componen la estructura territorial salinera y sus relaciones: los PROCESOS e infraestructuras para la obtención, distribución y comercialización de la sal, el TERRITORIO, como soporte físico, y el PATRIMONIO natural y cultural asociado a ellas. Con la interacción de estos factores a lo largo del tiempo se construye el paisaje cultural de la sal. De hecho, las salinas han sido símbolos de identidad y tradición de muchas ciudades y pueblos de Andalucía, protagonistas de su historia e, incluso, motivo de su fundación.



2. Estructura territorial de la sal en Andalucía, S. XIX. Fuente: Paisajes de la sal en Andalucía, 2014. Emilia Román López.

5. Las salinas de la Región Central de Chile

La sal que se consume en Chile, procede de minas de sal gema, salares o de salinas ubicadas cerca de las costas. Según las fuentes escritas, las salinas que utilizan técnicas de evaporación solar para la producción de sal se encuentran entre los ríos Maipo y Mataquito, es decir, en la Región Central del país, entre la V Región-Valparaíso y la VII Región del Maule. Este área fue colonizada desde el s. XVI principalmente por inmigrantes que procedían de Andalucía (además de vascos, extremeños y castellanos)

Existen documentos históricos que hacen referencia a las salinas desde esa época, como la descripción realizada en 1558 por J. de Bibar, en su "*Crónica y Relación Copiosa y Verdadera de las costas del Reino de Chile".* Este texto, comentado por Daniel Quiroz, antropólogo de la Universidad de Chile, cuenta lo siguiente:

> "hay muy buenas salinas de sal en la laguna que tengo dicha de Topocalma y en Quillota", y que además, "hay otras salinas y en otras muchas partes". Los "naturales" se proveían de sal en la laguna, durante los meses de verano, en "gran cantidad"[6].

Otra referencia importante data del s. XVII, en la *Histórica Relación del Reino de Chile*, escrita por A. de Ovalle y publicada en 1646. En ella se habla de las salinas de la llamada Laguna de Rapel. En esta laguna, cerrándose la boca por donde se continúa con el mar, por el mes de enero, cuando son más fuertes los soles, se cuaja el agua que queda dentro, de manera que se hace una costra de más de dos y tres palmos de grueso de sal blanca y de muy buen sabor [8].

Mediante la información recopilada se ha podido realizar un primer inventario de salinas de evaporación solar para la Región Central de Chile:

Tabla 1.
Salinas de evaporación solar en la Región Central de Chile.

NOMBRE	COMUNA	PROVINCIA	REGIÓN
Salinas de Pullally	Papudo	Petorca	V Región-Valparaíso
Salinas de Los Lobos o San Rafael	Puchuncaví	Valparaíso	
Salinas de El Tabo o Las Cruces	San Antonio	San Antonio	
Salinas de El Convento	Santo Domingo		
Salinas de Cáhuil	Pichilemu	Cardenal Caro	VI Región-Libertador Beranrdo O'Higgins
Salinas de Cabeceras	Paredones (Bucalemu)		
Salinas de Lo Valdivia	Paredones y Vichuquén	Cardenal Caro y Curicó	VI Región-Libertador Bernardo O'Higgins y VII Región del Maule
Salinas de Llico	Vichuquén	Curicó	VII Región del Maule

A pesar de su antigüedad e importancia en la historia y cultura chilena, estas salinas también se encuentran en la actualidad en un estado de deterioro y olvido social bastante avanzado. Una de las causas fundamentales es la falta de competitividad frente a las salinas de explotación de carácter más industrial.

6. Casos de estudio

Como se ha mencionado anteriormente, en la Región Central de Chile se concentra el mayor número de paisajes de sal obtenida por evaporación. A pesar de ello, el número de explotaciones saladas es muy reducido (8) en comparación a las de la Comunidad Autónoma Andaluza (186)[7]. Por ello, se han seleccionado prácticamente la totalidad de salinas existentes:

Tabla 2.
Selección de los casos de estudio en la Región Central de Chile.

NOMBRE	COMUNA	PROVINCIA	REGIÓN
Salinas de Pullally	Papudo	Petorca	V Región-Valparaíso
Salinas de Los Lobos o San Rafael	Puchuncaví	Valparaíso	
Salinas de Cáhuil	Pichilemu	Cardenal Caro	VI Región-Libertador Beranrdo O'Higgins
Salinas de Lo Valdivia	Paredones y Vichuquén	Cardenal Caro y Curicó	VI Región-Libertador Bernardo O'Higgins y VII Región del Maule

Algunos de los casos mencionados en la literatura no se han encontrado debido a su total desaparición, fruto de las grandes transformaciones territoriales y procesos de urbanización sucedidos a lo largo de los años. Este es el caso de las Salinas de El Tabo o Las Cruces, en la comuna de San Antonio o el de las Salinas de Llico, en la comuna de Vichuquén.

Siguiendo la metodología desarrollada en la tesis doctoral, una vez localizada y seleccionada la salina se completa la *Ficha de Viaje y Localización*, que contiene datos muy básicos destinados a facilitar el trabajo de campo.

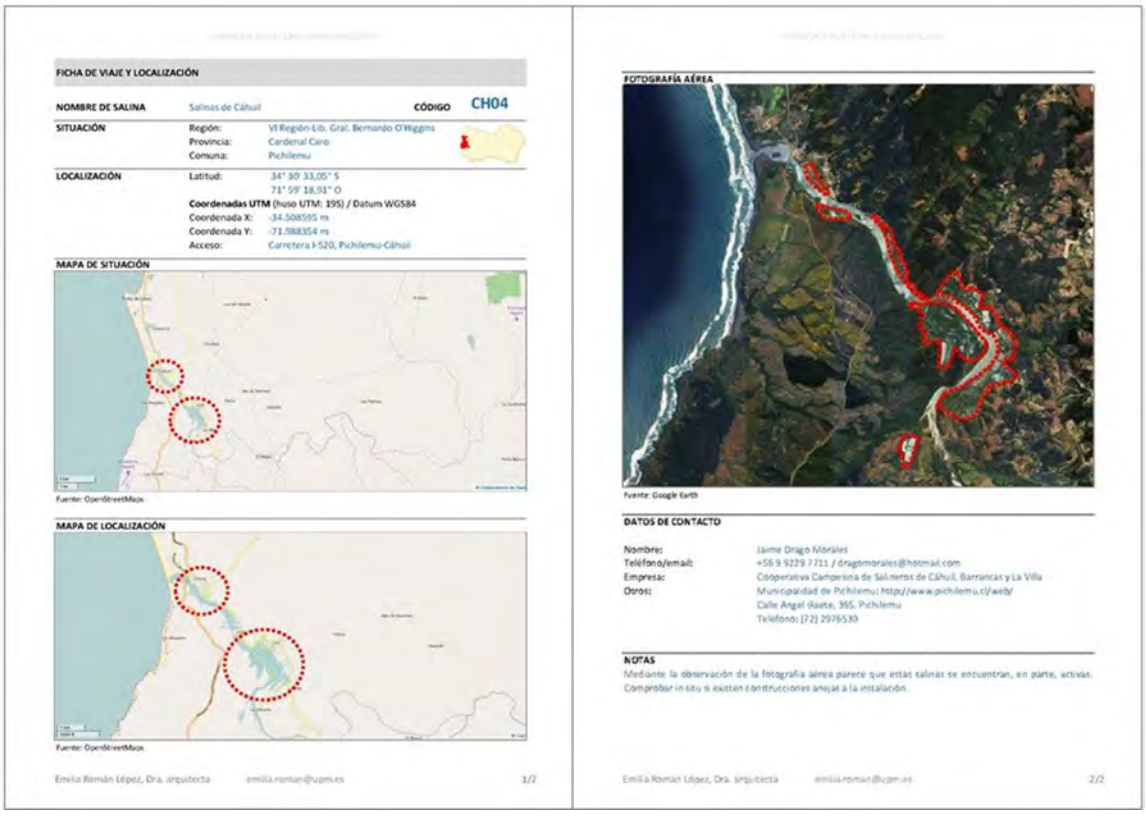
7. Base de datos georreferenciada para las salinas de La Región Central de Chile

Este apartado se centra en el empleo de los Sistemas de Información Geográfica (SIG) como instrumento indispensable para el análisis y gestión del patrimonio territorial. Esta metodología de análisis y gestión de información es muy adecuada cuando se trabaja en ámbitos de gran extensión, donde se maneja un volumen considerable de variables e información que, en la mayoría de casos, es diversa y heterogénea.

La información desarrollada ha sido almacenada en una base de datos georreferenciada, mediante el programa ArcGis-versión 10.3. Con ella se han creado los primeros mapas temáticos sobre salinas de la Región Central de Chile, donde se puede obtener información respecto al número total de explotaciones, identificación, ubicación geográfica, estado de la instalación, etc.

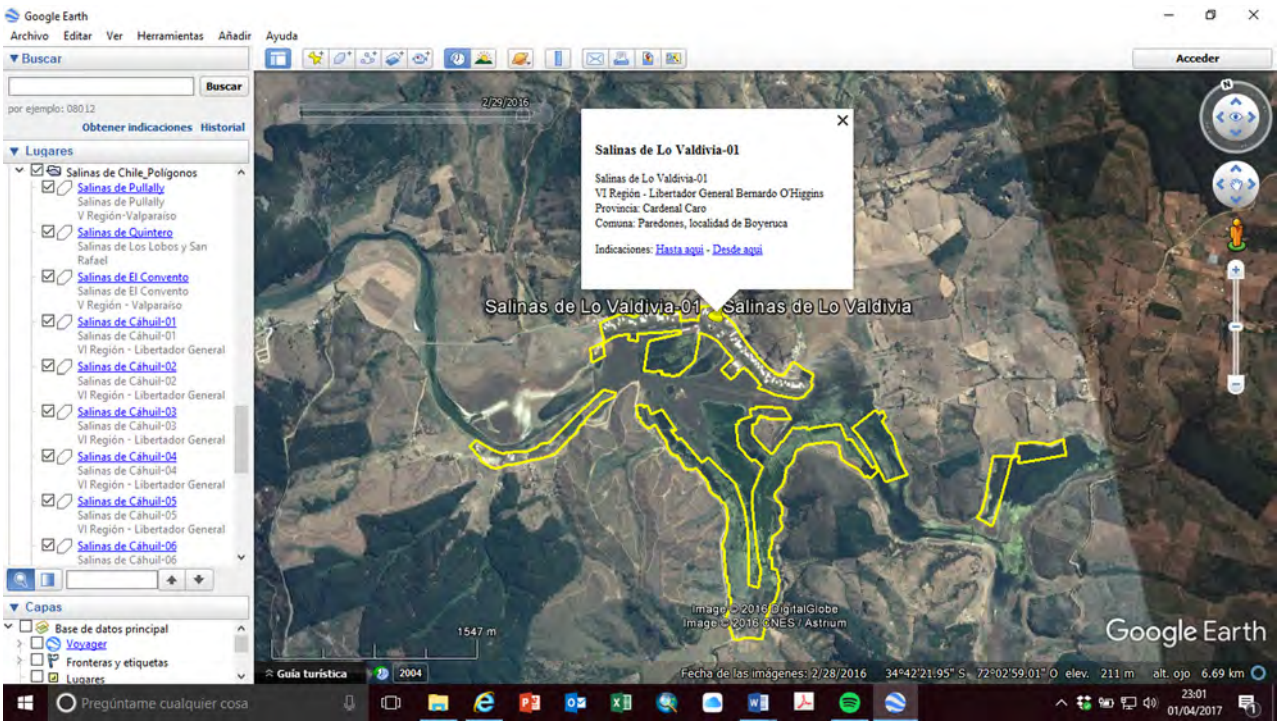
Por último, dado que no existe en Chile el acceso libre y gratuito a la ortografía aérea se ha creado un archivo para las salinas de Chile en formato KML (*Keyhole Markup Language*), que se ha importado al programa *Google Earth*, aunque también podría ser utilizado por la aplicación *Google Maps*. De esta forma se tiene información georreferenciada de las salinas estudiadas sobre la base de ortofotografías, con un histórico que abarca desde el año 2004 hasta el 2016, que permite estudiar las dinámicas de evolución del paisaje salinero en ese periodo.

Además, este tipo de archivos permite dar a conocer estos paisajes al público en general, así como la creación de rutas de acceso a las salinas, estudiar las relaciones con otros elementos de interés patrimonial (cultural y natural), con poblaciones cercanas, etc.



3. Ficha de Viaje. Salinas de Cáhuil, Comuna de Pichilemu. Provincia Cardenal Caro. Chile. Fuente: Elaboración propia.

4. Mapa de estado actual de las salinas de evaporación solar en la Región Central de Chile. Fuente: Elaboración propia a partir del SINIA[8] .



5. Archivo en formato KML de las salinas de Chile en Google Earth. Fuente: Elaboración propia a partir de Google Earth.

8. El patrimonio de las salinas de Chile: herencia cultural y creación del paisaje

Las visitas de campo permitieron realizar entrevistas abiertas a salineros, propietarios y la observación directa, por lo que se ha podido profundizar en las técnicas y herramientas de creación de los paisajes salados de la Región Central Chilena, además de descubrir un rico patrimonio natural y construido con alto grado de sostenibilidad, pue se utilizan materiales locales y energías renovables para poner en marcha todo el proceso de obtención de la sal.

Una salina de evaporación solar chilena funciona de la siguiente manera[8]: junto al estero, río o laguna salada se ubica el *corral* o *corralón*. Este estanque suele tener forma rectangular y está construido mediante muros de barro, el que lo separa de la laguna se denomina *fuerte*. Sirve para almacenar el agua para su posterior procesamiento, previo traspaso mediante un sistema de compuertas, que son manipuladas para controlar y regular los flujos de agua de la explotación. Posteriormente el agua salada pasa a los *sitios de salina*, compuestos a su vez por las *calles* y las *piezas* (estanques con formas rectangulares o cuadradas de diferente profundidad). Ambos elementos están separados por los *parapetos*, pequeños muretes de barro y ramas. Todos estos elementos se conectan mediante compuertas, canales y un sistema de vasos comunicantes.

En cada *calle* existen cuatro tipo de *piezas*: las *sancochadoras*, las *cocedoras* o *cocederas*, las *recocedoras* o *recocederas* y, por último la *cuajadora* (*cosechadora* o *cuartel*). Cada una de estas *piezas* tiene el objetivo de aumentar la concentración de sal en el agua y precipitar los elementos que no se desean. Cuando la salmuera (agua salada) entra en la *cuajadora* el proceso de obtención de sal es más fácil, debido al alto grado de contenido en sal.

Para el mantenimiento, puesta a punto de la explotación y el cosechado del producto, se utilizan herramientas similares a las utilizadas en Andalucía: palas, rastrillos, pisón, angarillas, etc. aunque todas ellas han sufrido pequeñas variaciones de diseño, adaptándose a la cultura y contexto chileno. Junto a las salinas suele ubicarse el almacén de sal, construido generalmente con madera, donde se almacena el producto hasta su posterior comercialización (en el interior de Andalucía suelen estar construidos con piedra y barro)

Las salinas del litoral chileno utilizan balsas de concentración de la salmuera similares a las salinas de interior andaluzas, con geometrías rectangulares.

6. Vista aérea de salinas del litoral de la Bahía de Cádiz, Salinas de Iptuci en el interior de Cádiz (Andalucía, España) y Salinas de Cáhuil, Pichilemu, Provincia Cardenal Caro. Chile. Fuente: Fuente: Salinas de Andalucía[9], Canal Sur (Andalucía) y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile[11].

Este dato contrasta con las salinas del litoral andaluz, donde el agua se recoge en el estero, que se alimenta de agua salada a través del caño, para pasar posteriormente a unos largos canales de ancho entre 3 a 7 m, distribuidos en forma de serpentín, por los que discurre lentamente. El agua también se distribuye de unos sitios a otros mediante compuertas de madera hasta acabar en los cristalizadores (o tajería), último paso para la obtención de la sal.

El proceso productivo descrito es claramente similar en ambos lugares, aunque parece que en la Región Central Chilena existe una tipología híbrida entre las salinas litorales y las de interior andaluzas, pues utiliza elementos y geometrías más parecidas a las salinas de interior.

La importancia del patrimonio natural y cultural de las salinas de la Región Central de Chile ha sido reconocida en los últimos años. De hecho, La *Cooperativa Campesina de Salineros de Cáhuil, Barrancas y La Villa* fue nombrada en el año 2011 por el *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes* como uno de los *Tesoros Humanos Vivos de Chile*[10].

9. CONCLUSIONES

Los paisajes de la sal estudiados en esta investigación se encuentran en áreas localizadas en hemisferios diferentes pero con similares latitudes (comprendidas entre 40º a 30º). Están ubicados en regiones con Clima Mediterráneo, muy escaso en el planeta, pero muy favorable para la producción de sal mediante el uso de los métodos artesanales anteriormente descritos.

Además del clima, la transferencia cultural ha sido esencial en su creación, pues ha determinado su ubicación geográfica y las técnicas de construcción y producción de sal. Probablemente la presencia de salinas en Chile tendría un origen de explotación indígena, donde la recolección se hacía de forma natural y local. Pero el paisaje salinero chileno, tal y como lo contemplamos en la actualidad, deriva de una herencia cultural procedente de la tradición salinera andaluza, transmitida desde hace más de 400 años, a la que se añaden aspectos formales propios del *modus operandi* chileno. La similitud de técnicas, procesos y herramientas para la explotación de la sal entre las salinas de Andalucía y las de la Región Central de Chile ha quedado demostrada a lo largo de la investigación.

Se ha comprobado que la metodología desarrollada en la tesis doctoral es fácilmente extrapolable a otros lugares, aunque se hayan tenido que realizar pequeños ajustes de adaptación a otros contextos culturales y geográficos.

Todavía queda mucho por hacer respecto a estos paisajes para su puesta en valor y reconocimiento social, como dar a conocer su existencia e importancia patrimonial, determinar su estructura territorial, profundizar en la nueva tipología híbrida de salina detectada y analizada de forma somera en esta investigación, a camino entre salinas de interior y de litoral andaluzas. La ampliación de la base de datos georreferenciada creada resulta imprescindible, dada la complejidad de elementos y relaciones que conforman y estructuran los territorios de la sal. El uso de estas herramientas facilita el análisis, gestión y creación de nueva información que ayude en el proceso de toma de decisiones, de cara a su preservación, objetivo del programa de la UNESCO *Tesoros Humanos Vivos de Chile*:

> "Una parte fundamental de nuestra riqueza como nación multicultural y diversa ha estado profundamente ligada a la preservación de nuestro patrimonio material e inmaterial. Este último se ha manifestado históricamente a través de un capital humano portador de costumbres, expresiones y conocimientos ancestrales que, sin los debidos cuidados, peligra con extinguirse"[11].

NOTAS

1. FERIA TORIBIO, José María. "Patrimonio territorial y desarrollo sostenible: un estudio comparativo en Iberoamérica y España". En: CEBRIÁN DE MIGUEL, Juan Antonio (Dir.). *Estudios Geográficos.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, vol. LXXI, 268, págs. 129-159.

2. SABATÉ BEL, Joaquín. "De la Preservación del Patrimonio a la Ordenación del Paisaje. Intervenciones en Paisajes Culturales de Latinoamérica". En: HUAMANÍ MOSQUEIRA, María Soledad (Coord.). *Paisajes Culturales: Comprensión, protección y gestión*. Cartagena de Indias: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2010, págs. 11-24.

3. ORTEGA VARCÁRCEL, José. "El patrimonio territorial: el territorio como recurso cultural y económico". *Revista Ciudades* (Valladolid), 4 (1998), págs. 33-48

4. PLAN NACIONAL DE PAISAJE CULTURAL. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.

5. ROMÁN LÓPEZ, *Emilia. Paisajes de la sal en Andalucía. Tesis doctoral*. Madrid: Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, ETSAM-UPM, 2014. Disponible en el Archivo Digital de la UPM: http://oa.upm.es/36487/. [Fecha de acceso: 01/03/2017].

6. QUIROZ, Daniel y POBLETE, Patricio y OLIVARES, Juan Carlos. "Los salineros en la costa de Chile Central". *Revista Chilena de Antropología* (Santiago de Chile), 5 (1986), págs. 103-120.

7. PÉREZ HURTADO DE MENDOZA, Alejandro. *Salinas de Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Medio Ambiente, 2004.

8. MINISTERIO DEL MEDIO AMBIENTE, Gobierno de Chile. "Sistema Nacional de Información Ambiental (SINIA)". Disponible en: http://sinia.mma.gob.cl/. [Fecha de acceso: 15/07/2016].

9. CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES, Gobierno de Chile. Disponible en: http://www.salinasdecahuil.cl/tradicion.html. [Fecha de acceso: 06/07/2016].

10. BÁEZ ALLENDE, Christian. *Tesoros Humanos Vivos*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Gobierno de Chile, 2012, págs. 138-147.

11. *Ibídem,* pág. 9.

Volver al sumario

Patrimonio cultural: Regeneración urbana y gentrificación. Un caso de estudio en Barranquilla, Colombia

LAINETH HORLENES ROMERO DE GUTIÉRREZ
Grupo de Investigación "Historia, Sociedad y Cultura Afrocaribe".
Universidad Simón Bolívar, Barranquilla, Colombia
lay_61@hotmail.com, lromero2@unisimonbolivar.edu.co

Barranquilla, ciudad colombiana localizada cerca del margen del mar Caribe ha experimentado momentos de auge y otros de declive. Es así, que a mediados del siglo XIX, su historia registra un apogeo inusitado que conllevó a la instalación de la aduana nacional en sus lares y para ello se construyó una edificación de estilo arquitectónico neoclásico. Pero, a partir de la década del 30 del siglo XX entra la ciudad en declive y de paso la actividad aduanera. En ese contexto la aduana es trasladada a otro inmueble y la edificación de estilo arquitectónico neoclásico es abandonada entrando en un proceso de deterioro.

Al cruzar la arteria vial Vía 40, en la parte oriental de la edificación de la aduana, aparece, fruto de la invasión de terrenos en una franja de suelo cenagoso desde 1963 el barrio Barlovento. Actualmente el barrio es aquejado por múltiples problemáticas sociales, económicas y ambientales.

En la década del 90 del siglo XX la zona entró en un proceso de regeneración urbana, período en el cual el antiguo palacio de arquitectura neoclásico donde funcionó la aduana es restaurado para nuevos usos, de tipo cultural especialmente recibiendo la declaratoria de "Patrimonio Arquitectónico de la Nación". Cerca, se construye el Parque Cultural del Caribe.

Por reflejo el barrio Barlovento debería beneficiarte social y culturalmente de la cercanía con estos dos centros culturales, pero su situación es otra y muestra de ella se manifiesta en el estudio realizado sobre su infraestructura y saneamiento que se presenta a continuación.

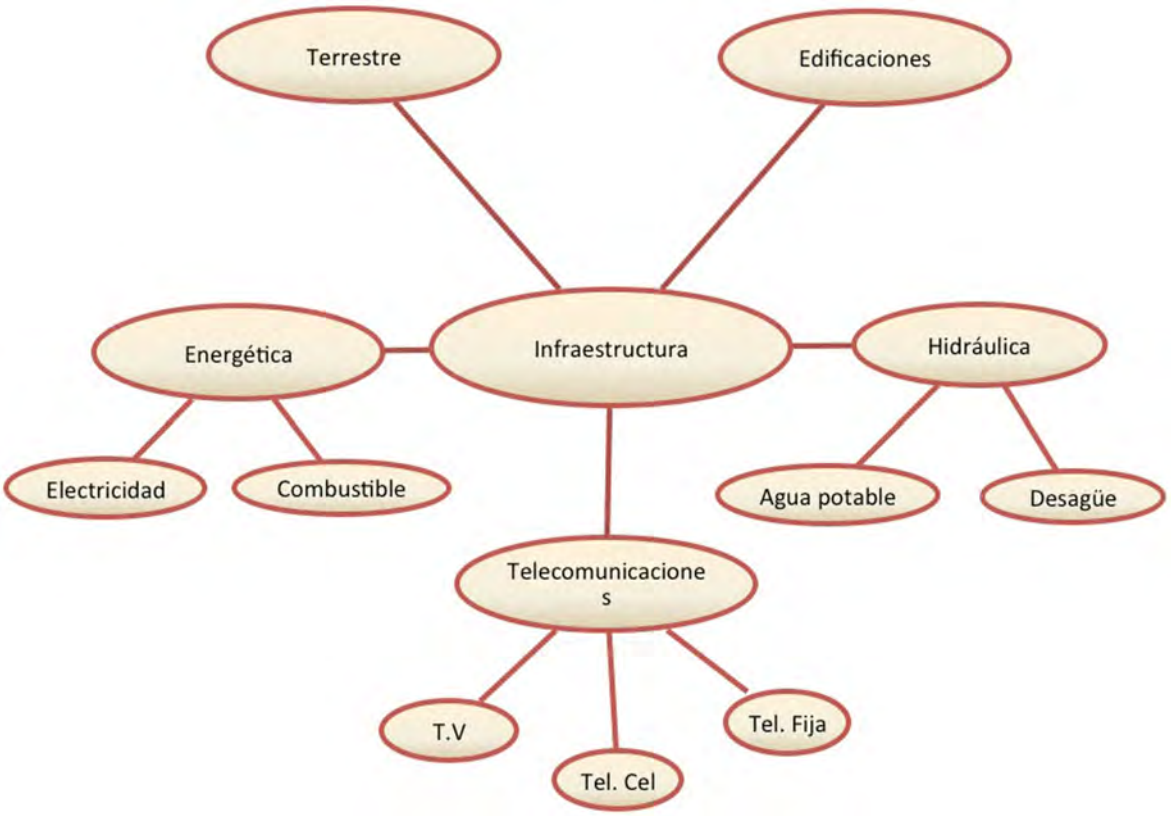
1. INFRAESTRUCTURA Y SANEAMIENTO EN EL BARRIO BARLOVENTO

Entrar a reflexionar la infraestructura a nivel general, es referirse al conjunto de elementos o servicios que se consideran necesarios para la creación y funcionamiento de una organización cualquiera[1]. En cuanto a la infraestructura urbana, se puede estimar como la realización humana diseñada y dirigida por profesionales de Arquitectura, Ingeniería Civil, y Urbanismo, que sirven de soporte para el desarrollo de otras acciones y su funcionamiento, necesario en la organización estructural de las ciudades.

Acerca del saneamiento es oportuno también ilustrar sobre sus implicaciones. Específicamente, es la dotación de las condiciones necesarias de sanidad a un terreno, un edificio u otro lugar o también el conjunto de obras, técnicas y dispositivos encaminados a establecer, mejorar o mantener las condiciones sanitarias de un edificio o una población[2].

En ese orden de ideas, el saneamiento básico corresponde al conjunto de acciones de abastecimiento de agua, recolección y disposición de aguas servidas, y manejo de los residuos sólidos generados por la población. Estos servicios son esenciales para el bienestar físico de los habitantes y tienen un fuerte impacto sobre el medioambiente.

Tabla 1.
Esquema de la infraestructura en el barrio Barlovento. Gráfico diseñado por Laineth Romero de Gutiérrez.



La infraestructura urbana abarca: transporte, energía, hidráulica, telecomunicaciones y edificaciones.

1.1. La infraestructura de transporte en el barrio Barlovento

Para dilucidar sobre esta situación del barrio, se requiere tener claridad de algunos aspectos, como la circulación y la malla de circulación. La circulación es el conjunto de los intercambios de todas clases, materiales y espirituales, entre el barrio, la ciudad, su región y el mundo, constituyendo la manifestación más tangible de la vida urbana. La malla de circulación, dependiendo de su forma y organización espacial, determina los elementos de la distribución en manzanas y regula la intensidad y tipo de relaciones físicas que se pueden dar en un determinado espacio urbano lo cual puede favorecer o inhibir la articulación, el intercambio o el desarrollo de ciertas actividades de servicios, comerciales o institucionales, o favorecer, o evitar las posibilidades de encuentro y socialización.

Estos dos aspectos contribuyen a vitalizar o debilitar la actividad urbana, a estimular procesos de cambio en el patrón de uso, a integrar áreas vecinas o a establecer límites como barreras en el caso de grandes ejes de circulación. La malla de calles residenciales adopta un carácter señaladamente distinto al de los grandes ejes de actividad urbanos y se constituye en un componente más de los elementos característicos del barrio.

Teniendo en contemplación lo expuesto y con base en lo investigado en lo relacionado con la infraestructura de transporte en el Barrio Barlovento, se hacen las siguientes glosas:

- Hay tres calles y seis carreras, todas sin pavimentar; presentan irregularidades en las líneas de construcción, en sus dimensiones y en su distribución. La última calle, la de mayor proximidad al caño de Las Compañías, es de mayor anchura, conservando en los predios del barrio, la ronda del cuerpo hídrico[3].
- El transporte masivo utilizado por los pobladores es la constituida por las líneas de buses urbanos que transitan por la Vía 40 y por las

zonas aledañas; al barrio como tal no ingresa ningún tipo de transporte masivo urbano.

Por el corredor industrial de la Vía 40, circulan diez rutas de buses urbanos que interconectan al sector con el resto de la ciudad y con su zona metropolitana, rutas a las cuales acceden los moradores del barrio Barlovento.

- Pocos vehículos transitan al interior del barrio, se observan algunos carros particulares, carros de tracción animal, motos, bicitaxis, motocarros y pequeños camiones estilo estaca.
- Las estaciones de los buses de Transmetro más cercanas son las ubicadas en Barranquillita y la del Parque Cultural del Caribe, a una distancia considerable del barrio, hasta donde los pobladores de Barlovento llegan a pies. Transmetro S.A.S., oficialmente Sistema Integrado de Transporte Masivo de Barranquilla y su Área Metropolitana, es la organización de autobuses de tránsito rápido con operación en Barranquilla. Consiste en buses articulados los cuales viajan por carriles exclusivos de las principales avenidas de la ciudad con paraderos fijos, y que tiene como objetivo mejorar la movilidad de la población.
- El Barrio está aislado del resto de la ciudad, tiene dos vías de acceso; una frente al edificio de la Aduana en la parte Norte, entre las bodegas de Discementos manzana catastral 02-0164, lugar donde actualmente opera un concesionario de camiones y otras maquinarias pesadas y la otra entrada es por el extremo sur del barrio en los límites con el sector de Barranquillita, carrera 46 entre calles 30 y 9, [Centro Histórico], Canal de los Tramposos en medio.

1. Bicitaxi barrio Barlovento. Foto: Guillermo González. Archivos El Tiempo.

2. Estación de transmetro. Foto: Laineth Romero de Gutiérrez. Agosto 2015.

- Desde la calle que da al Canal de Las Compañías, se observa un transporte fluvial incipiente —una canoa—, abriéndose paso en medio de la exuberancia de las plantas hidrofiláceas (batatillas o tarulla), que cubren la totalidad de superficie de las aguas del cuerpo acuífero; este transporte es utilizado por los moradores del barrio para llegar a la isla de la Loma, lugar a donde cruzan entre otras cosas, para obtener los frutos de los cocoteros que abundan en aquel lugar. Los cocos obtenidos son utilizados para la elaboración de varios platos típicos y en algo singular, en la preparación de bolis los cuales son vendidos en las casas; práctica muy utilizada a nivel barrial. Los bolis son jugos de frutas envasadas en bolsitas plásticas, colocadas en el freezer.

1.2. La infraestructura energética en el barrio Barlovento

Los hallazgos en este orden son:

- Redes de electricidad: en el área están instaladas redes de alta tensión, media tensión, baja tensión, transformación, distribución y alumbrado público, que presentan deficiencias en la suministración del fluido eléctrico. Todas las edificaciones reciben el servicio de energía eléctrica para el alumbrado y actividades domésticas.
- Redes de combustibles[4].

— El Barrio Barlovento posee servicio de gas natural domiciliario prestado por la empresa Gases del Caribe. Se cuenta en la actualidad con 315 suscriptores en el sector.

— Las redes son alimentadas por una tubería troncal de 3 pulgadas de diámetro, que viene por la vía 40, y a su vez distribuye a las viviendas a través de unos anillos en ¾ de pulgadas.

— Su estado físico es bueno y la cobertura en redes es del 100%.

— Además del Gas Natural Domiciliario la empresa Promigás, cuenta con redes de distribución de 10", que pasan a lo largo de la Vía 40 correspondiente al Gasoducto de la Red de Distribución de Barranquillita en el tramo No. 3 Arenosa – Via 40 – Cemento 2.

3. Personas cruzan el Caño de Las Compañías para llegar a la isla de La Loma. Foto: Laineth Romero de Gutiérrez. 18 de junio de 2016.

1.3. La infraestructura hidráulica en el barrio Barlovento

Aquí se señala la información que se tiene a la mano hasta el momento

- Redes de agua potable: se denomina sistema de abastecimiento de agua potable al conjunto de obras de captación, tratamiento, conducción, regulación, distribución y suministro intradomiciliario de agua potable. El servicio de abastecimiento de agua potable del Barrio Barlovento es efectuado por la Empresa Triple A, las 24 horas del día. En la actualidad el Barrio cuenta con 356 suscriptores, como indica la Tabla 2[5].

Tabla 2.
Distribución de suscriptores al servicio de agua potable. Datos aportados por EDUBAR S.A.

Tipo de Suscriptor	Número
Residencial Estrato 1 Bajo-Bajo	253
Residencial Estrato 2 bajo	74
Comercial.	23
Industrial	4
Organismos Oficiales	2
Total	**356**

Entonces, con relación al abastecimiento de agua potable para la población del Barrio Barlovento, se puede decir que la situación general es bastante positiva, porque prácticamente todos los habitantes tienen acceso a un agua de calidad y en abundancia, de ello se infiere que este aspecto del saneamiento básico no representa un problema en el barrio. La red de distribución de agua potable cubre casi la totalidad del área del barrio, está conformada por 65.213 metros de cañerías, de los cuales aproximadamente un 38% es de asbesto cemento y un 62% de PVC.

- Redes de desagüe: en el caso de la evacuación de las aguas servidas, las cañerías según las normas urbanísticas, no pueden depender de otras; las aguas servidas corren por gravitación, y los trazados en plantas, cortes longitudinales y transversales, están sujetos estrechamente a la topografía; el sistema solo puede ser ramificado. En lugar de procurar concentrar finalmente la evacuación en un

solo colector general, es necesario procurar multiplicar los puntos de evacuación, obtener colectores de delgado diámetro e intentar realizar un sistema de tratamiento por grupo y por barrio como para la colección.

Al respecto, el barrio Barlovento no cumple con estas estipulaciones; por el contrario, presenta deficiencia en el servicio de alcantarillado. Si se tiene en cuenta su génesis en la informalidad representada en la invasión de terrenos, los entes gubernamentales no han mostrado interés en dotar de redes de servicios básicos, como lo es, el sistema de alcantarillado. Con esfuerzos propios los moradores instalaron tuberías para la recolección de las aguas servidas, pero ante la falta de normas técnicas y los recursos económicos suficientes, las obras en algunos momentos colapsan, causando molestias ambientales y sanitarias en el barrio.

Actualmente la empresa Triple A, es la encargada de prestar el servicio de alcantarillado en la ciudad de Barranquilla y a pesar de que las residencias del barrio Barlovento reciben cobro de los servicios de esta empresa, las obras requeridas para el alcantarillado, no se han efectuado.

Otro aspecto a mencionar es el relacionado con las distintas actividades socioeconómicas desarrolladas en el barrio y el impacto directo en la composición de los cuerpos de aguas superficiales del sector, puesto que la mayoría de las labores comerciales e industrias descargan sus residuos líquidos en estos cuerpos de agua, aumentando la contaminación.

1.4. La infraestructura de las telecomunicaciones en el Barrio Barlovento

Se inicia situándola dentro de la infraestructura de la ciudad en ese ramo, lo que se extiende a todos los sectores de la urbe. Barranquilla posee una adecuada infraestructura de telecomunicaciones, donde se destaca el cable de fibra óptica submarino que parte de las costas del vecino municipio de Puerto Colombia hacia Estados Unidos de Norte América, conectando a Colombia con los principales centros de comunicación mundiales. A partir de 2008, desde Barranquilla funciona el cable Sur América 1 (Sam1), operado por una empresa privada, que incrementó en un 50 por ciento la capacidad de acceso de Colombia a Internet banda ancha, lo cual proyecta a Barranquilla como una nueva zona franca de telecomunicaciones.

En la ciudad están disponibles servicios de telefonía pública fija local, nacional e internacional, prestados por las compañías de particulares dedicadas a este renglón, las cuales ofrecen también servicios de Internet de banda ancha y canales dedicados empresariales.

En materia de telefonía celular, Barranquilla tiene a su disposición servicios de última generación como GSM, 3.5G, 4G y Sistemas Personales de Comunicaciones (PCS), prestados por varios operadores.

La infraestructura de telecomunicaciones en el barrio Barlovento, la conforman los servicios de redes de telefonía fija domiciliaria, telefonía móvil celular y redes de televisión de señal cerrada.

1.5. La infraestructura de las edificaciones en el barrio Barlovento

Se refleja en el siguiente cuadro:

Tabla 3.
La infraestructura de las edificaciones en el barrio. Gráfico diseño por Laineth Romero de Gutiérrez.

EDIFICACIONES	NÚMERO
Viviendas	327
Comercio	23
Industrias	4
Hospitales	1
Colegios	2
Parques	1
Templos	1
Total	359

Al rápido crecimiento de los centros urbanos dando en el siglo XX en Colombia, en la década de los años cincuenta se sumó el éxodo de campesinos hacia las ciudades, que venían huyendo de la violencia y buscando mejores condiciones de vida. Esos movimientos migratorios entraron a agudizar el déficit de vivienda y de servicios, aumentando los tugurios y asentamientos no planeados; e incor-

4. Viviendas en el barrio Barlovento. Foto: Laineth Romero de Gutiérrez. 18 de junio de 2016.

porando al paisaje urbano la presencia de nuevos habitantes que presionaban por un terreno donde construir sus viviendas y, una vez establecidos, buscaban a toda costa el equipamiento de los servicios públicos domiciliarios básicos.

La situación de aglutinación de población en las ciudades se mostraba como un proceso invariable: la tugurización; la escasez de vivienda; la proliferación de asentamientos espontáneos; las limitaciones de la empresas prestadoras de los servicios públicos domiciliarios para cubrir las exigencias de las nuevas zonas de la ciudad pobladas en forma no programada; la lucha de los nuevos moradores urbanos por el derecho al disfrute de la ciudad y de su constitución como conglomerado social con identidad cultural propia, sintetizan el momento histórico de manera decisivo.

En todo ese acontecer, Barranquilla no es la excepción, tanto en su crecimiento vegetativo como en el generado por las migraciones campesinas provenientes de distintos lugares del país, condujeron a un crecimiento no planeado, el cual ha mantenido con el tiempo un requerimiento permanente y creciente de vivienda. La falta de recursos financieros, la inestabilidad laboral y económica de los pobladores urbanos emergentes; las altas tasas de interés de las corporaciones y sistema bancario, agudizan el problema del acceso a la vivienda. Cabe mencionar, que en los últimos años el Estado colombiano ha entregado en la ciudad de Barranquilla, casas de interés social en forma gratuita a un número significativo de familias, pero esas donaciones no alcanzan a cubrir la demanda.

En el contexto expuesto, surge en Barranquilla en la década del 60 del siglo XX, la invasión de una franja de terreno anegadiza, aledaña a uno de los caños del sistema hídrico del rio Magdalena cerca de su desembocadura, al cual sus moradores dieron por nombre "Barrio Barlovento". Barlovento, como todos los barrios de invasión, sus casas autoconstruidas bajo deficientes condiciones de habitabilidad, fueron levantadas con materiales livianos y reciclables, tales como cachete —madera—, cartón, carpas, lona, hules, zinc, situación que con el pasar del tiempo ha cambiado sustancialmente. El sector comprende las manzanas[6]: 02-0159, 02-0339, 02-0340, 02-0341, 02-0342, 02-0343, 02-0344, 02-0345, 02-0346, 02-0347, 02-0348, 02-0349, 02-0350, 02-0351, 02-0352 y 02-0366.

Al hacer el levantamiento de la información en el barrio Barlovento para este estudio, se ha observado en la totalidad de las viviendas construcciones en mampostería, con materiales permanentes; las paredes de bloques, ladrillos y cemento; los techos de tejas de asbesto y cemento soportado por madera, con aleros pequeños, en diferentes tipologías –con pendiente de una agua, pendiente de dos aguas y planos–; las puertas y las ventanas de madera; las rejas para proteger las puertas y las ventanas de hierro o de aluminio; algunas con cerramientos de cemento o metales; los pisos de cemento, con baldosas o con cerámicas. Todo ello, resulta lógico si se tiene en cuenta que éste barrio lleva más de cinco décadas desde la llegada de sus primeros habitantes. También se destaca las diferentes apariencias externas de las casas; unas, bien acabadas y otras, en su mayoría, en estado regular, un gran número pintados los exteriores con colores fuertes y llamativos.

En la parte interna, un alto porcentaje de las viviendas en el barrio presentan las características que se señalan a continuación:

- Carecen de cielorraso
- Las conexiones eléctricas se ven descubiertas, a través de las maderas que sostienen el techo
- Los acabados de las construcciones son precarios
- las baterías sanitarias cuentan con un mínimo de confort, constituido por un inodoro, lavamanos y ducha sencilla, localizadas en el interior de la casa en un solo compartimiento, en algunos casos separados la ducha del inodoro por una cortina plástica.
- Tienen patios amplios, los cuales en un alto porcentaje poseen caedizo, el lavadero y tendederos, sillas donde sentarse en familia a conversar, árboles frutales y plantas ornamentales.
- Todo lo citado, sin dejar de mencionar algunas excepciones de viviendas, que se destacan por la elegancia, el confort, acabados bien elaborados y la excelente apariencia, externa e interna.

Por otro lado, las viviendas del sector se ubican en *zonas de riesgo*, esto es, sobre terrenos geológicamente inestables, sujetos a posibles deslizamientos, en virtud a que es un terreno ganado al rio, por medio de rellenos realizados por las personas del lugar y por el uso humano permanente; asimismo, por

5. Barrio Barlovento. Foto: Laineth Romero de Gutiérrez. 18 junio de 2016.

ser un suelo inundable y también, porque hay casas ubicadas en áreas de servidumbre destinadas a la localización de torres de energía eléctrica (establecidas por la Ley 56 de septiembre 1° de 1981 para obras públicas de generación y transmisión de energía eléctrica). Los moradores, han podido sortear todos estos riesgos y con el esfuerzo propio, el terreno ha sido humanizado. Una de las personas entrevistadas manifiesta:

> …nos metimos aquí y esto era un rio, … un rio, y el agua nos daba hasta por aquí [con las manos muestra, hasta la cintura], las piernas se nos dañaron, los dedos puro hongos, no caminaba bien, y así me iba a trabajar para educar a mis hijos y aquí estoy todavía, estoy viviendo en Barlovento hasta que Dios quiera[7].

El proceso de humanización del territorio en el Barrio Barlovento, responde a la creatividad humana, manifestada en las obras de relleno con escombros de construcciones y materiales traídos de otros lugares para detener las inundaciones, todo ello con el denuedo de las personas que lo habitan, porque comentan los moradores, que durante los 50 años de haber tomado posesión del terreno, no han recibido ayuda de ningún tipo para las adecuaciones del suelo del barrio, ni de las viviendas, tanto por parte de entidades privadas, ni del Estado colombiano.

Otro aspecto a considerar es el tamaño de los lotes, donde se ha encontrado de distintas dimensiones, algunos alcanzan los 200 m², otros desde los inicios tienen menos de esta extensión, la razón aducida al respecto es, que ellos mismos cogían el terreno de acuerdo a su parecer, sin ninguna restricción o pauta y en algunos casos en medio de pleitos con otros colonos. Actualmente se observan unos lotes pequeños, comenta un morar del barrio, las razones son que después del fallecimiento de los progenitores, los dueños iniciales, sus herederos han decidido dividir el terreno para construir casa para cada uno.

Con relación a la adquisición del lote o la vivienda, se registra que, en su gran mayoría, los pobladores del barrio Barlovento en el Distrito de Barranquilla son los invasores o colonos del asentamiento, los cuales llegaron por ocupación de hecho, o en su defecto sus hijos herederos de los primeros colonos. Los datos obtenidos muestran a un número reducido de habitantes actuales, llegados al barrio por medio de la compra de un lote o de una vivienda.

Las casas primeramente se construyeron con materiales livianos, como ya se ha dicho, pero al entrar a indagar sobre los tiempos en los cuales empezaron los mejoramientos de las viviendas, en términos generales las personas entrevistadas han apuntado a señalar que los pobladores comenzaron este proceso, una vez las amenazas de desalojo por parte de las autoridades, diezmó. Cerca de la mitad de la población emprendió la mejora de las viviendas aproximadamente a los cuatro años de estar asentados en el lugar, principiaron a construir en cemento, por etapas y gradualmente ampliando el hábitat; es decir, construían una parte de la vivienda y años después, otra parte, hasta llegar a los acabados.

Inicialmente el barrio estaba conformado por 362 casas destinadas a vivienda, distribuidas en 16 manzanas y delimitadas por tres calles y siete carreras. Un asunto de interés es el de la legalización de la tenencia del suelo; al respecto una de las líderes del barrio expresa que 182 viviendas, construidas en suelos de la nación, tienen escritura pública; la legalización la realizaron en las oficinas del Instituto Geográfico Agustín Codazzi. Las personas faltantes por hacer la legalización de la posesión del suelo, son los ubicados en terrenos cuya propiedad es de la Caja Agraria.

Actualmente, a raíz de la ampliación de la carrera 50, una de las vías conducente al malecón "León Caridi"[8], construido en la ribera occidental del rio Magdalena, aproximadamente a unos 10 kilómetros de la desembocadura y cerca de la nueva sede de la alcaldía distrital la cual se localizará en el sector de La Loma, el Distrito compró 30 viviendas conformantes de una manzana, quedando 15 manzanas, constituidas por 332 viviendas. De estas 15 manzanas, dentro del Plan de Ordenamiento Territorial, aparece la compra de tres manzanas más, para realizar obras de infraestructura de interés público en el sector.

1.6. **Saneamiento básico en el barrio Barlovento**

El saneamiento básico se refiere específicamente al abastecimiento de agua potable, la recolección y disposición de aguas servidas y el manejo de residuos sólidos; algunos datos sobre este ítem han sido señalados junto a los de la infraestructura; se seguirá aportando la información alcanzada que permita tener más elementos de juicio para comprender las particularidades de la zona.

En ese orden de ideas, respecto al sistemas de potabilización casera del agua previo al consumo, en general la población no utiliza ningún sistema

Tabla 4.
Saneamiento básico en el barrio Barlovento. Gráfico diseño por Laineth Romero de Gutiérrez.

y la consume directamente del grifo (74.5%), sin embargo, el 22.8% de la población encuestada la hierve antes de beberla, costumbre que se pudo observar principalmente entre las personas de mayor edad. La filtración casera se puede decir que es utilizada mínimamente, sólo el 2.7% declaró hacer este tipo de tratamiento del agua antes de beberla, con la instalación de pequeñas plantas de ozono.

En cuanto al almacenamiento de agua para consumo, la mayor parte de los encuestados respondió no almacenar nunca agua (89.3%), mientras que un 10.6% dijo almacenar agua durante todo el año y un 95.3% manifestó almacenar agua sólo cuando anuncian suspensión del servicio por mantenimiento de las plantas y las redes o por arreglo de fallas y daños.

Otro aspecto a tratar dentro del saneamiento básico en el barrio Barlovento son los hábitos en el manejo de residuos sólidos domiciliarios. Un manejo adecuado de los residuos sólidos evita importantes problemas de contaminación ambiental, y tiene implicancias directas en la calidad de vida y salud de la población. El Barrio Barlovento cuenta con servicio de aseo prestado por la empresa Triple A, con una frecuencia de recolección de tres días por semana, los días martes, jueves y sábado, con una cobertura del 100%, con respecto al área y al número de usuarios; además con barrido manual en el día a lo largo de la Vía 40 —calzada vehicular aledaña al barrio—. La recolección y transporte de los residuos sólidos en el barrio, se realizan con una compactadora destinada exclusivamente al servicio de aseo.

En el barrio Barlovento, el sistema de recolección de las basuras ha mejorado las condiciones de saneamiento respecto al manejo de los residuos sólidos. Sin embargo, según la percepción de la población, existen ciertos elementos que deben ser corregidos para lograr una operación óptima en este sentido, hacen referencia a la colocación de las basuras los días señalados y a la hora indicada para evitar que los perros las arrojen a las calles, así como abstenerse de arrojar basuras al cuerpo de agua cercano.

En este ámbito se aplicó como instrumento una encuesta que proyectó los siguientes resultados. La gran mayoría de los encuestados eliminan sus basuras con el sistema de recolección distrital prestado por la empresa Triple A, (93.5%), sin embargo, un número reducido de moradores arroja las basuras al caño.

Una de las preguntas de la encuesta que permite dar mayor claridad sobre el saneamiento básico en el barrio Barlovento se relaciona seguidamente: ¿Considera usted que el sector dónde vive es limpio?, el 61.6% de los encuestados respondió afirmativamente, el 23.8% lo encontró regular y el 14.6% dijo considerarlo sucio.

En relación a los problemas ambientales existentes en el Barrio Barlovento, los encuestados identificaron distintos problemas, como son: los perros callejeros (32.3%), la alta contaminación del canal de las Compañías (81.4%), la contaminación por parte de las industrias (67.4%), la disposición final de la basura (12.3%), y otros (16.6%). En esta última categoría se encuentran aquellos que no encontraron ningún problema de este tipo.

En cuanto a calificar la gestión ambiental por parte de las autoridades distritales y de la localidad administrativa a la que pertenece el barrio, los encuestados consideraron que ésta era regular (57.1%), buena (21.4%), mala (11.7%), muy buena (3.4%) y muy mala (2.6%), no respondieron el 3.8%.

A nivel de cierre, se puede establecer que el edificio de la antigua aduana, –cuyas particularidades es motivo de otro acápite del estudio–, restaurado en el contexto de un programa de regeneración urbana del centro de la ciudad y adecuado para nuevos usos, de tipo cultural en su gran mayoría, es poco el impacto que produce en sus alrededores y en la ciudad en general. Unos espacios tan amplios, bien adecuados y amoblados, permanecen subutilizados. El lugar es visitado por académicos, por empresarios cuyas oficinas residen en el lugar y la población en general desconoce las riquezas ahí guardadas. De acuerdo a lo observado se establece como juicio que el complejo cultural de la aduana que ostenta la denominación de "Patrimonio Arquitectónico de la Nación", se mantiene de espaldas a la comunidad y sus sectores circunvecinos.

Es de anotar también, como en los últimos años las políticas administrativas con relación al sector del barrio Barlovento han cambiado. Los suelos considerados por muchos tiempos como inhóspitos y por tanto no aptos para la habitabilidad humana, por la tenacidad de un grupo de personas necesitadas de vivienda, han sido humanizados paulatinamente convirtiéndolos en terrenos habitables. En los momentos actuales entidades de carácter mixto buscan recalificar el territorio y el sector está contemplado en el Plan de Ordenamiento Territorial, para nuevos usos.

La estratificación en el cobro de los servicios públicos domiciliarios viene cambiando silenciosamente, a varias residencias en los recibos de cobro les ha variado de estrato 1 a estrato 2. Otra señal de cambio es la compra de predios para obras de interés social, cuyos dueños nuevamente han quedado desposeídos de viviendas, porque el dinero de la indemnización no es suficiente para la adquisición de un nuevo inmueble, viéndose en la necesidad de buscar habitaciones —piezas, cuartos—, en arriendos.

Todas estas acciones muestras un desplazamiento gradual de los moradores originales del Barrio Barlovento, la instalación en el sector de edificaciones y obras de infraestructura que dan fe de los procesos gentrificadores. De ahí el título de la comunicación: "Patrimonio Cultural: regeneración urbana y gentrificación. Un caso de estudio en Barranquilla".

Notas

1. Acepción 2. *Real Academia Española*: "infraestructura". *Diccionario de la lengua española* (23ª edición). Madrid: Espasa, 2014.

2. Cfr. *Diccionario de la Lengua Española* (23ª edición).Madrid: Espasa, 2014.

3. Se entiende por ronda hidráulica la zona de reserva ecológica no edificable de uso público, constituida por una franja paralela a lado y lado de la línea de borde del cauce del río y los Canales. Según el código de recursos naturales decreto 2811 de 1974, artículo 83 la ronda hidráulica es de dominio público, inalienables e imprescriptible. De 25 m. como ronda de los Canales en sectores de nuevos desarrollos y de mínimo 15 metros en sectores desarrollados y de 50 metros a partir de la línea de marea máxima (Decreto 2324 de 1984).

4. Datos aportados por EDUBAR S.A.

5. EDUBAR S.A.

6. Información ofrecida por el Instituto Geográfico Agustín Codazzi.

7. Persona de sexo femenino, de 75 años de edad, moradora del Barrio Barlovento y de las primeras colonas. Entrevista N°1.

8. Es un espacio público donde es posible caminar por zonas verdes, localizado en la isla de La Loma. Se extiende desde la intersección de la prolongación de la avenida Olaya Herrera y la calle sexta para luego internarse en la isla hacia el norte, paralela al río, hasta el caño de La Tablaza, donde termina en una glorieta.

Volver al sumario

Marlon de Azambuja. Una línea de color entre España y Brasil

ANA RUIZ ABELLÓN
Departamento de Bellas Artes. Universidad de Murcia
ana.ruiz9@um.es

1. INTRODUCCIÓN

Marlon de Azambuja nace en la población brasileña de Sto. Antônio da Patrulha (Porto Alegre, Estado de Rio Grande del Sur), en 1978. Su formación artística la desarrolla en la ciudad cercana de Curitiba (en el Estado de Paraná, también al sur del país) gracias tanto al contacto con artista local contemporáneo y, por otro lado, a los estudios de danza folclórica siciliana del siglo XVIII en el Centro de Arte Contemporáneo Edilson Viriato; ambos introducirán a Azambuja en el conocimiento del terreno artístico europeo. Azambuja decide ir un paso más allá en su carrera artística, ya desarrollada y reconocida en su país natal, y pone rumbo a Europa. Sin embargo y a pesar de que su objetivo, Londres, le impidió traspasar su frontera, Marlon no abandonó su empeño de abrirse camino en el ámbito artístico europeo, y la oportuna llamada de un amigo residente en Madrid hace que el artista tome rumbo en 2005 hacia España; una ciudad y un país desconocidos para el artista[1].

A su llegada Azambuja no sólo se encontró en minoría física frente al gigante e histórico Madrid, sino que también se enfrentó a las consecuencias económicas que lleva tras de sí la condición de ser emigrante en el entorno de una gran urbe. La ciudad se muestra ante él como un gigante que parece devorar a todo aquel que la ocupa. El artista brasileño no se queda abrumado ante esta situación y decide enfrentarse a estos temores adquiridos. Azambuja se enfrenta a ellos echando la vista atrás hacia lo aprendido en su país natal: ese gusto por las grandes construcciones arquitectónicas (fruto de la revolución industrial, económica y tecnológica que destacó a Brasil como uno de los países emergentes del siglo XX). Así pues, Azambuja conecta con la ciudad, con su entorno, con su historia e inclusive con sus gentes, pues es en Madrid donde conoce a Carlos Garaicoa (Cuba, 1967), Carlos Bunga (Portugal, 1976) y Primoz Bizjak (Eslovenia, 1976), tres artistas emigrantes, cuya producción también gira en torno al tema de la arquitectura y la ciudad.

Este contacto con artistas emigrantes en el entorno de la ciudad de Madrid, y el tema común a ambos en la producción artística ayudaron a que Azambuja se integrase en esta ciudad y que tomase contacto con sus gentes, su cultura y su historia. España, pues, pasa a formar parte de la vida del artista, y la ciudad de Madrid, afirma, le pertenece tanto como a los españoles y a los mandatarios que gobiernan dicho territorio; el espacio de la ciudad, según Azambuja, le pertenece a todas las personas que la habitan y que por ella transitan. Es en este momento de conexión profunda con la ciudad, sus gentes y su historia cuando el artista da comienzo a una producción artística fructífera a este lado del Atlántico.

1.1. Conexiones entre Brasil y España

Azambuja trae consigo, como hemos comentado anteriormente, un gusto heredado por la arquitectura y la ciudad. Influencias que el artista lleva

intrínsecas en su identidad y que traslada al mundo del Arte, y que son, también, un punto de conexión entre Brasil y España.

Brasil se presenta en pleno siglo XX como un país en auge, desde el punto de vista económico, con una nueva política que va dejando atrás tanto la fuerte herencia de los colonizadores portugueses[2], poniendo en valor y reivindicando la cultura nativa (proceso de decolonización[3]), como de las dictaduras militares posteriores. A consecuencia de ello, el país se ve inmerso en una etapa de Revolución, que llega hasta la actualidad, presentando un panorama multicultural con habitantes llegados desde todos los continentes, destacando los de nacionalidad británica, japonesa y estadounidense. Este mapa multicultural de Brasil fue aprovechado por los artistas: escritores, pintores, escultores, etc., que conforman el panorama de las Artes que, queriendo volver a sus raíces culturales precoloniales e intentando romper con la imagen primitiva que los colonizadores tenían de ellos, de "devoradores" de hombres, forman el movimiento antropofágico, cuyo manifiesto fue redactado por Oswald de Andrade en 1928[4].

Esta llegada masiva de inmigrantes alentados por el apogeo económico del país y los cambios en la política, como se ha comentado líneas arriba, tuvo sus consecuencias en todo el territorio del país. Brasil pues, sufrió un proceso de ampliación y modernización de sus núcleos urbanos en todo el territorio, destacando los de São Paulo y Brasilia por la cantidad de nuevas y megalómanas construcciones, así como por su densidad de población. Sin embargo, no todos los movimientos migratorios hacia los núcleos urbanos o núcleos de poder económico provenían de fuera del país, una gran parte también se desarrollo desde el interior, desde las poblaciones más rurales, como en el caso de Azambuja. El artista, viaja desde el estado de Rio Grande del Sur (Porto Alegre), situado al sur del país, hacia la ciudad cercana con más apogeo económico, Curitiba, en el Estado de Paraná, también al sur del país. Azambuja, por tanto, crece y va conformando su identidad en esta situación en la que se ve inmerso el país: masivos movimientos migratorios y masivas construcciones en los núcleos urbanos, ahora, centros de poder económico.

2. El caso de *Potencial escultórico*

Azambuja traslada en este proyecto el trabajo al espacio de la ciudad, influencia del artista neoconcreto brasileño Hélio Oiticica, del que toma también aspectos como el gusto por la geometría y la utilización de los colores primarios, que en su caso, recubrían cada una de las piezas escultóricas asentadas en el espacio público. Así pues, las intervencio-

1. Hélio Oiticica. Núcleo. Intervención en el espacio público. 1960. Brasil.

2. Marlon de Azambuja. Potencial Escultórico. Intervención en la 8ª Bienal de Mercosul. 2011. Porto Alegre. Brasil.

nes de las que se compone este gran proyecto que es *"Potencial escultórico"*, se desarrollan en su mayoría en el espacio público exterior, siendo única la intervención realizada en el interior de una galería de San Petersburgo en 2010, que lleva por título: *"Petersburg-Potencial escultórico"*. Las obras, por tanto, se piensan y ejecutan *in situ*, tomando espacios previamente seleccionados por el artista, que van desde la urbe madrileña, segoviana, portuguesa, italiana, eslovena, mexicana y cubana, hasta la acción llevada a cabo en la *Bienal do Mercosul* (2011) en Porto Alegre (Brasil).

Azambuja se acerca al espacio de la ciudad, como es el caso de Madrid, (la primera ciudad en la que lleva a cabo las intervenciones de *"Potencial escultórico"*), con una determinada historia, cultura y arquitectura; y empatiza tanto con el espacio, donde localizará sus obras, como con su entorno, con la finalidad de llegar a comprenderlo más allá de su aspecto formal y poder actuar en todo su dominio. Con *"Potencial escultórico"*, experimenta la ciudad y todo lo que ella contiene, de una forma directa, un cuerpo a cuerpo entre la obra, el lugar que ocupa y el propio artista. Azambuja crea pues, obras contemporáneas cuya característica radica en que son pensadas por el artista, teniendo en consideración la localización de las mismas[5], concretamente el espacio urbano; intervenciones *in situ*, donde se establece una relación entre el objeto, la persona y el espacio. Así, este proyecto *site specific*[6] lleva al artista brasileño a recorrer parte de Europa y Latinoamérica a lo largo de cuatro años (de 2008 hasta 2012), produciéndose en 2011, y gracias a este proyecto, un fugaz regreso a su Brasil natal.

Con estas intervenciones, Azambuja toma, y se apropia, en cierto modo, de determinadas localizaciones españolas y latinoamericanas, como hemos citado anteriormente. Toma el espacio de la ciudad con un carácter de pertenecía; se apropia de un lugar concreto y de todos los elementos urbanos que contiene; para él, el espacio de las ciudades no sólo les pertenece sólo a los gobernantes, sino también a

3. Marlon de Azambuja. Potencial Escultórico. Cinta adhesiva sobre mobiliario urbano. 2010. Madrid. España.

todas las personas que viven allí y/o lo transitan. El espacio de la ciudad les pertenece por el hecho de vivir y de transitar por él.

"Potencial escultórico" se acerca a las personas, al espacio de la ciudad y se enfrenta a miradas que están fuera del circuito artístico. Azambuja hace suyo el espacio, lo convierte en lugar, y conecta sus elementos urbanos por medio de cinta adhesiva; un recurso plástico poco habitual en el ámbito de las artes con el que, envuelve y da una nueva vida a la arquitectura, y con las que atrapa el espacio, invisible a la mirada, que conecta a sus elementos. El artista genera, pues, unas piezas de exuberante cromatismo que se hibridan entre lo pictórico, escultórico y arquitectónico. Un equilibrio entre disciplinas que Azambuja ubica en diversas ciudades, llamando la atención del transeúnte e incluso en ocasiones, haciéndole cambiar el recorrido habitual.

Esta llamada de atención, de carácter principalmente visual, se produce gracias a la ruptura con las tonalidades de grises y pardos que conforman la ciudad, como se veía en la imagen anterior; aunque en ocasiones, el artista mimetiza cromáticamente sus obras con el entorno.

4. Marlon de Azambuja. Potencial Escultórico. Cinta adhesiva sobre mobiliario urbano. 2008. Madrid. España.

Azambuja hace suyas, desde el punto de vista plástico, las cintas adhesivas de embalaje. Un material de tipo industrial, no utilizado en Arte, como hemos dicho anteriormente, cuyo potencial plástico ya comenzó a descubrir con el proyecto *"Intención de panorama"* de 2007, llevado a cabo en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. En esta ocasión, Azambuja intervino el espacio arquitectónico de la sala marcando la geometría de la misma con cinta adhesiva negra, que contrastaba con el blanco de las paredes de la sala. De esta forma, puede dibujar en el espacio, sustrayendo y haciendo

5. Marlon de Azambuja. Intención de panorama. Vista de la muestra, intervención con cinta adhesiva sobre espacio arquitectónico y libro-objeto. 2007. Sala de Arte joven de la Comunidad de Madrid.

un esquema geometrizado de la arquitectura de la sala. En el libro forma parte de la exposición, recoge esta forma característica de analizar la arquitectura y de sustraer el espacio, haciendo una revisión de los diseños expográficos de determinadas galerías de la ciudad de Madrid; reduciendo, las fotografías de dichas exposiciones, a simples dibujos de línea sobre fondo negro.

La cinta adhesiva se convierte así, en el símbolo que formará parte de su identidad artística durante este periodo en el que trabaja con el tema de la arquitectura.

3. Conclusiones

Azambuja lucha con el proyecto *"Potencial escultórico"*, en el terreno artístico, con la finalidad de alejarse de aquellos artistas que piensan y elaboran sus creaciones plásticas en el estudio; proyectos, en definitiva, que se realizan para la ciudad y no, en la ciudad, como defiende el artista brasileño. Así pues, si el artista permanece encerrado en su taller y aislado de los acontecimientos del lugar de intervención, se pierde la experiencia del contacto directo entre el objeto, el propio creador/artista y la ciudad; un hecho que se puede apreciar en el resultado final. La obra no conecta con el entrono, pero tampoco con las personas.

Azambuja trabaja *in situ* al igual que hacían los artista Christo y Jeanne-Claude. Interviene el espacio público con la intención de modificar la percepción del espectador y hacerlo consciente del espacio que lo rodea y que envuelve a los elementos urbano-arquitectónicos. Así pues, el artista brasileño, con esta forma personal de interpretar y atrapar el espacio (lo invisible y que aún está por descubrir), genera una experiencia visual chocante para el espectador con la finalidad de éste amplíe su manera de percibirlo.

Azambuja se mimetiza con la urbe, su entorno y con los elementos del espacio concreto a intervenir; toma los objetos de la ciudad y sin causar daño alguno sobre ellos, les dota de nuevas cualidades, destacando la forma y el color, principalmente; una relación directa entre hombre y arquitectura que se remonta a su bagaje cultural brasileño y que el artista lleva a cabo en distintas ciudades. Por tanto, y a pesar de que el artista no considere su identidad multicultural como el tema principal en sus primero proyectos[7], si que en el caso de *"Potencial escultórico"* se pueden ver indicios de esta situación migrante del artista en el gusto por la arquitectura y el trabajo *in situ* en la ciudad, así como por la elección cromática, muy similar a la empleada por su referente Hélio Oiticica en las intervenciones en el espacio público. Así pues, este proyecto, lleva intrínseco la firma de la cultura brasileña, hibridada con la cultura adquirida en el país que durante tantos años lo ha acogido (España), y desde donde inicia las intervenciones en el espacio público. Azambuja, en definitiva, consigue empatizar con la ciudad, con su espacialidad y sus arquitecturas, así como con las personas que por ella transitan; consigue, pues, con una simple cinta adhesiva de colores primarios, generar nuevas piezas a partir de una arquitectura ya dada, donde es capaz de mostrar aquello que es imperceptible para el ser humano pero que nos envuelve y condiciona nuestra vida: el espacio, y que Azambuja eleva con *"Potencial escultórico"* a la categoría de Arte. Un dibujo del espacio, unas líneas de color, que además de conectar y envolver las arquitecturas de la ciudad, conectan Latinoamérica y Europa; Brasil y España; Sto. Antônio da Patrulha (Porto Alegre) y Madrid.

Notas

1. ACHIAGA, Paula. Marlon de Azambuja. *Revista El Cultural.* En línea: http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Marlon-de-Azambuja/5828. [Fecha de acceso: 02/02/2017].

2. D. MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007, pág.78.

3. D. MIGNOLO, Walter. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003, pág. 111.

4. GARCÍA VERGARA, Marisa. "El movimiento modernista brasileño y la antropofagia". *Antropofagia* (Santander), 31 (2000), págs. 41-60.

5. VILA, Manuela. "Forma, discurso, contexto". En: MOSQUERA, Gerardo (Coord.). *11 Artistas en una cámara frigorífica. Conversaciones sobre la práctica sitio específico*. Barcelona: Destino, 2011, págs. 7-20.

6. PIZARRO, Esther. "Algunas reflexiones en torno al Arte público". *Alpanpam. Espacios para el Arte* (Asturias), 0 (2005), págs. 6-12.

7. MALAGÓN LLANO, Sara. "El universo es lo que logramos abarcar". *Revista Arcadia* . En línea: http://www.revistaarcadia.com/arte/multimedia/nc-arte-marlon-de-azambuja-hacia-una-nueva-orilla-exposicion/48744. [Fecha de acceso: 26/02/2017].

Volver al sumario

Los arquetipos de Pizarro y Atahualpa en La Caza Real del Sol (The Royal Hunt of The Sun, 1969)

MARÍA ROCÍO RUIZ PLEGUEZUELOS
Programa de doctorado "Historia y Artes". Universidad de Granada
pleguezuelos79@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

La caza real del sol, dirigida por Irving Lerner (1909-1976), es la única obra dedicada a la conquista del imperio inca. En ella Francisco Pizarro es protagonista junto con Atahualpa, el soberano inca. Aunque la mayor parte de la película suele seguir a las crónicas existentes, en determinados momentos se aparta de las mismas dejando a un lado la verdadera conquista del imperio por las tropas capitaneadas por Pizarro, así como las consecuencias de ésta. La cinta se centra más en la amistad surgida entre Francisco Pizarro y Atahualpa durante el arresto de este último. Sin embargo, la amistad entre estos dos grandes hombres no parece poder evitar un fatal desenlace: la muerte del Inca. El filme sólo cuenta la conquista del Perú o, mejor dicho, el principio de la misma. Con la muerte de Atahualpa finaliza esta cinta que había comenzado con un resumen sobre los viajes previos de Pizarro y sus hombres antes de la dicha conquista.

En este artículo intentaremos separar el Pizarro ficticio del Pizarro real así como profundizar en el personaje del Inca Atahualpa frente a la figura histórica de este soberano. Analizaremos la obra buscando los hechos presentados comunes con la Historia. Por otra parte, nos interesa destacar la amistad surgida entre Pizarro y Atahualpa en el filme, ahondando en la relación real que tuvieron y poniendo de manifiesto la forma en que los personajes han sido construidos en torno a una determinada trama.

2. PIZARRO

Francisco Pizarro (1478-1541) uno de los grandes conquistadores españoles en tierras americanas, es el protagonista del filme *La caza real del sol*. Pizarro dirigió varias expediciones previas a la que fue la empresa más importante de su carrera: la conquista del Perú. Destacó por su resolución a la hora de someter al pueblo inca, arrestando a su soberano sin haber derramado una gota de sangre española. Esta suerte que tuvo al inicio pareció abandonarle pronto. Tras la muerte de Atahualpa, se sucedieron una serie de pugnas entre los propios españoles. Quien fuera su socio en esta empresa, Diego de Almagro, acabó enfrentándose a él en medio de unas circunstancias confusas en las que los indios empezaban a manifestarse contra el dominio español. Muerto Almagro, los seguidores de éste dieron muerte a Pizarro.

La película aunque se va a centrar en el encierro del Inca, arranca con Pizarro en la corte de Carlos V solicitando ayuda para su empresa de conquista y finaliza con la muerte del Inca. Son los dos personajes protagonistas los que abren y cierran la cinta, manifestando ante el espectador que es *su historia* la que ha sido contada ahí: la historia de Pizarro y Atahualpa. Siguiendo el relato fílmico entendemos que este principio y este final, intenta remarcar, aún más si cabe, el vínculo de amistad que parece unir al conquistador español con el soberano inca.

La película se inicia en 1528 en Toledo. Pizarro, voz en off, se presenta así mismo. Se define con

dos rasgos: bastardo y soldado de España. Por un lado, el hecho de ser bastardo cobrará importancia en su amistad con Atahualpa, como veremos más tarde. Por otro lado, declararse como soldado español equivale a mostrar su faceta de guerrero. Para él la conquista sólo es un medio para guerrear no para extender la palabra de Dios. Además Pizarro, nos aclara que es consciente de ser un elegido y no duda que pasará a la Historia. La voz en off se extingue, Pizarro está en una sala en la que se encuentran el rey (Carlos V) y varios consejeros. Los consejeros reales comentan los datos referentes a las dos anteriores expediciones capitaneadas por Pizarro. Dichos datos no son muy halagüeños razón por la cual, ni el consejo ni el rey está dispuesto a avalar una empresa con escasas, por no decir nulas, garantías de éxito. Carlos V aclara a Pizarro que no prestará ayuda económica pero que le proporcionará religiosos que le acompañen para que pueda expandir la fe. Además añade que un quinto de las riquezas que se atesoren en dicha expedición serán para la corona.

Con esta declaración queda patente para el público la codicia del rey. Durante la conversación que Pizarro mantiene con el monarca español y con sus consejeros, se destaca a Pizarro como único autor de este proyecto. Sin embargo, cuando Pizarro inició sus expediciones con objeto de alcanzar el Perú contaba con la ayuda de dos socios: Diego de Almagro y Hernando de Luque, que son ignorados por completo en la película. El hecho de que la corona no participe económicamente en el proyecto de Pizarro la desvincula del mismo, quedando sólo Pizarro como cabeza de esta empresa de conquista. No obstante, esta petición de ayuda por parte de Pizarro al rey y la respuesta del mismo fueron muy distintas de las expuestas en la película.

> "Carlos V estuvo favorablemente impresionado, pero por sus obligaciones imperiales abandonó pronto Toledo por Italia. (…) Pizarro (…) tuvo que comparecer ante los consejeros para exponerles el interés de este Perú convertido en realidad, y al término de puntillosas discusiones, las tan esperadas capitulaciones estuvieron finalmente listas para ser firmadas. (…) Las diferentes disposiciones aceptadas por la Corona eran muy favorables a Francisco Pizarro. Se le autorizaba a proseguir el descubrimiento y conquista del Perú (…) Pizarro era también, y sobre todo, nombrado gobernador y capitán general del Perú, de manera vitalicia, (…) era igualmente nombrado adelantado(…) Tendría la posibilidad de hacer construir cuatro fortalezas en los lugares de su elección y de ser su gobernador"[1].

Una vez en suelo americano, los personajes de Pizarro y del sacerdote ponen de manifiesto las intenciones de la expedición que se reducen a dos: oro y expandir la fe cristiana. Llegamos a la primavera de 1530, los españoles avanzan por tierras peruanas. Los incas pronto informan a su soberano Atahualpa de la presencia de hombres extranjeros en su territorio. En su camino, los españoles atraparán a un indio, el cual les narra la guerra habida entre Atahualpa y su hermano Huáscar. Esta primera referencia a Atahualpa pone de relieve la ambición de éste, que no se contentó con la división de territorios que su padre había hecho entre él y Huáscar. Atahualpa, tras la guerra fratricida, ha hecho prisionero a Huáscar. A Pizarro este carácter de Atahualpa no parece asustarle y continúa adelante afirmando que será una lucha entre bastardos, refiriéndose a la condición tanto de Atahualpa como a la suya propia.

En su marcha, encuentran a varios servidores indios que dicen venir en nombre de Atahualpa. Pizarro se declara ante los mismos como un dios. Equiparándose por tanto con el Inca que es considerado como tal por sus súbditos. Observamos un carácter desafiante y arrogante en Pizarro. Los españoles prosiguen su viaje al encuentro del Inca. Una vez en Cajamarca, un embajador del Inca les recibe y les anuncia que aquel territorio ha sido designado para que los españoles puedan instalarse en él y que no deben salir del mismo porque es peligroso para ellos. Anuncia además que el Inca les visitará en aquella plaza de Cajamarca al día siguiente. Pizarro observa la plaza y planea una emboscada para atrapar al Inca.

> "El primer contacto de Pizarro con Atahualpa no fue directo y físico. Lo estudió a través de su enviado, Maisa Huilca, quien llegó a Serran donde estuvo Pizarro en las semanas previas a la marcha sobre Cajamarca, donde se presentó amenazante y despreciativo con fortalezas de barro y piedra y con patos desollados para demostrar el poder ofensivo y la condición física en la que quedarían los españoles. Pizarro fue cauto al exigir a su tropa paciencia e indiferencia ante la actitud desafiante del enviado que llegó a mesar las barbas de un soldado. Pizarro sonrió mostrando una paciencia afectada, con la que estaba haciendo llegar una información falsa a Atahualpa y, por el contrario, correspondió al insulto enviando al jefe indígena una copa de cristal de Venecia, borceguíes y una camisa de seda. Era un mensaje simulado de temor y paz"[2].

En esta primera parte de la película, Pizarro es presentado como hombre atrevido, altanero, que abusa de su poder e incluso es descarado (se atreve a llamar bastardo al Inca). Hemos de resaltar que Pizarro irá cambiando su actitud conforme la historia se desarrolla. Al principio parece querer enfrentarse a Atahualpa pero una vez que lo tiene bajo su custodia, no parece interesado tanto en la conquista

como en su relación con Atahualpa. Dejando así a un lado su altanería para mostrar un carácter más sencillo y amigable.

3. PIZARRO Y ATAHUALPA: EL ENCUENTRO

Los hombres que siguen a Pizarro no encuentran resistencia en su camino hacia Cajamarca. Una vez allí, Pizarro se encuentra con Atahualpa. Esta escena es reproducida de forma idéntica a como los cronistas e investigadores la muestran.

> "Al mediodía, el emperador-sentado en un trono dorado, en una litera llevada por grandes dignatarios, que se elevaba sobre el tropel de servidores como un reluciente castillo de oro-era conducido despaciosamente por la llanura. Le precedían unos servidores que barrían el camino ante él, quitando hasta la menor paja; otros le seguían danzando y cantando, y un cuerpo de guardia, espléndidamente ataviado, rodeaba la litera"[3].

En la película se contempla una primera afrenta de Atahualpa con un fraile dominico, el cual le había mostrado un breviario para hacerle entender la religión cristiana. Atahualpa, después de observar el objeto, lo arroja al suelo con furia. Este hecho queda recogido en la película de igual manera a como lo relatan las crónicas. Lo único quizá reprochable es que los gestos que acompañan a la expresión de sorpresa del Inca al tener un libro sagrado en sus manos son un tanto exagerados. Mostrando a un Atahualpa que parece más reaccionar ante un objeto extraño como un animal que como una persona.

En cuanto a la manera en que Atahualpa hace su aparición en escena, hay que destacar que en esta presentación sí que se desvela muy bien ese carácter soberbio que tuvo el Inca y que, precisamente le hizo vulnerable.

> "(…) Atahualpa cometió dos errores: uno dejar fuera de Cajamarca al grueso de su ejército. Es cierto que era físicamente imposible, pues en la plaza de Cajamarca no cabían, pero el encuentro bien se podía haber realizado en las afueras de la ciudad. Y dos, presentarse solemnemente en unas imponentes andas, sostenidas por 80 nobles. Esta ubicación destacada y visible facilitó las cosas a los hombres de Pizarro. Y ello porque ni tan siquiera sospechó que un puñado de hombres pudieran acercarse con vida hasta él"[4].

Una vez iniciado el ataque español, varios soldados intentan coger por la fuerza a Atahualpa, Pizarro reacciona defendiendo al monarca inca con su propia vida. Éste hecho también se atiene a las crónicas, en ellas se nos señala que Pizarro quería conservar la vida de Atahualpa y por eso lo defendió ante el ataque de sus hombres siendo herido por ello. Quizá esto formaba parte del plan de Pizarro, puesto que, una vez que el Inca dejó de interesarle fue ejecutado.

En la película, Atahualpa queda estupefacto ante los hechos ocurridos. Parece no entender por qué los españoles han atacado a los hombres que formaban parte de su séquito y que estaban indefensos, puesto que, el grueso de su ejército lo había dejado fuera de la plaza. Este hecho hace que la victoria de lo españoles sea tarea fácil. Los indios son masacrados ante el asombro de Atahualpa.

Muchos historiadores han señalado que la arrogancia de Atahualpa fue precisamente la que trajo a éste y a su pueblo la desgracia. El derrocamiento del Inca no hubiera sido tan sencillo si hubiera habido un enfrentamiento entre las tropas indias y españolas. Atahualpa era un excelente guerrero pero su error fue subestimar a los extranjeros arribados a su territorio quizá porque su número era ridículo frente al de sus tropas.

Pizarro, tanto en la historia real como en la película, supo aprovecharse de esa situación de desventaja de los incas para conseguir sus objetivos. Pensó que si conservaba la vida de Atahualpa podría mantener la paz en el territorio.

4. ATAHUALPA

La primera vez que aparece Atahualpa ante el espectador lo hace en penumbra, con lo cual, no se pueden apreciar bien sus rasgos. Sus sirvientes nunca le miran directamente a los ojos, lo que nos da una idea de la importancia de este soberano para con sus súbditos. Sabemos que Atahualpa era un Inca respetado pero sobre todo temido. Tiempo antes de la llegada de Pizarro y los suyos al territorio inca, Atahualpa había mantenido una intensa guerra con su hermanastro Huáscar al que finalmente había conseguido apresar. Atahualpa no sólo era buen soldado sino que además tenía bajo sus órdenes a fieros caudillos como Chalcuchímac y Quisquis. El bando de Atahualpa había sembrado el terror allá por donde había pasado.

> "Especialmente cruenta fue la guerra por el control del Incario que enfrentó a los hermanastros Atahualpa y Huáscar, hijos de Manco Capac. Tras la muerte de éste reprodujo un cruelísimo enfrentamiento entre sus hijastros por el control del imperio. Según relató Fernández de Oviedo, Atahualpa asoló toda la provincia de Tomepumpa, que estaba bajo el poder de Huáscar, quemando y matando a toda la gente. Al parecer, fue tanto el horror que, en cientos de kilómetros a la redonda, nadie osó defenderse de él porque supieron lo que allí cometie-

ron. Este mismo cronista calificó a Atahualpa como el mayor carnicero y cruel que hombres jamás vieran. No menos contundente fue Garcilaso de la Vega quien narró con estupor las matanzas cometidas por los hombres de Atahualpa, asesinando a personas de ambos sexos y de todas las edades"[5].

Observamos que el carácter de Atahualpa es presentado en la película con la arrogancia que realmente tuvo en su encuentro con los españoles. Pero su pasado de cruel guerrero no queda expuesto con la misma claridad. Sólo en determinadas ocasiones, Pizarro hace referencia a Atahualpa como hombre fiero porque observa temor en los indios que están a las órdenes del mismo y porque parecen considerarle un dios.

Verdaderamente, Atahualpa no hizo frente a las tropas de Pizarro como un guerrero fuerte sino que se presentó como un auténtico dios. Las razones fueron, probablemente, el creer que sería fácil impresionar a los extranjeros tal y como había hecho con su propia población durante sus intervenciones militares, y reducirles sin dificultad, en caso de que fuese necesario, porque sólo eran un puñado de hombres rodeados de miles de indios.

5. PIZARRO Y ATAHUALPA ¿AMIGOS?

En la primera entrevista que Pizarro mantiene con Atahualpa tras su encarcelamiento, se muestra respetuoso con el Inca al que da el tratamiento de señor. No obstante, está claro que sólo le interesa conseguir el oro para contentar a sus tropas. Atahualpa le promete llenar una habitación de oro a cambio de su libertad. Pizarro acepta aunque De Soto le advierte del peligro de aceptar el trato. Pizarro hace prometer a Atahualpa que no habrá ningún levantamiento contra los españoles hasta que la promesa del Inca sea cumplida.

Hasta este momento, la película sigue la Historia. Tras el encarcelamiento de Atahualpa, los indios quedaron desconcertados. El poder de Atahualpa era tan grande que nadie podía emprender ninguna acción sin su consentimiento. De esta forma, entendemos que no hubiese ningún alzamiento contra los españoles. Algunos estudiosos han señalado también la posibilidad de que los enemigos de Atahualpa, o más bien los seguidores de Húascar, estuvieron expectantes ante el desarrollo de los acontecimientos evitando así una posible intervención a favor de Atahualpa.

Inicialmente, hay cierto distanciamiento entre el Inca y Pizarro pero conforme van pasando los días de cautiverio se empieza a fraguar una amistad entre ambos. Parecen tener varias cosas en común, son bastardos, ansían el poder y se creen elegidos de Dios. El hecho de ser ilegítimos se comenta en varias ocasiones en la cinta, dando por sentado que este dato de la biografía de ambos personajes, sin duda, sería un punto de unión entre ambos. Por otro lado, tanto Pizarro al inicio del filme como Atahualpa durante una conversación mantenida con Pizarro, afirman haber sido elegidos por Dios para tomar el poder aunque para ello tengan que eliminar a determinadas personas. De esta forma, la película alude a la muerte de Huáscar a manos de Atahualpa aunque no se determina en qué momento se ha producido la misma. Las conversaciones entre Atahualpa y Pizarro se van haciendo cada vez más profundas, llegando a un grado de intimidad muy importante. Pizarro refiere su origen humilde y su condición de ilegítimo. A Atahualpa le sorprende esto pero le agrada por ser él también bastardo. Por eso regala su collar a Pizarro y le dice que sólo lo llevan los hombres distinguidos. Pizarro se lo agradece. Atahualpa le obsequia también con un baile e invita a hacer lo mismo a Pizarro.

Esta escena determina un grado de intimidad entre los dos personajes bastante llamativo. Atahualpa, quien se presentara de forma arrogante ante los españoles, es ahora cariñoso y atento con Pizarro. Este cariño no parece provenir de su deseo de hacer más llevadero su encarcelamiento, puesto que su actitud orgullosa y altiva la mantiene con el resto de personajes, sino que parece más bien provenir de un profundo sentimiento de amistad o camaradería que ha nacido dentro del Inca. Es interesante este cambio de Atahualpa que se ve afectado sin duda por la influencia de Pizarro. Con su actitud, otorga más importancia a Pizarro que a su propia persona. O por lo menos, deja su altivez para mostrar a Pizarro un lado más amable, cercano e incluso sensual de su persona. Cuando baila no es el Inca sino que es Atahualpa, el amigo de Pizarro. Este hecho establece un fuerte vínculo entre ambos personajes que sólo la muerte romperá.

Los hombres de Pizarro resaltan la amistad que ha surgido entre su capitán y el Inca. Piensan que a Pizarro le va a costar eliminar al Inca. Una vez llena la estancia de oro Pizarro manda liberar al Inca y así lo pone por escrito. Atahualpa descubre así la escritura y pide a Martín que les enseñe a él y a Pizarro a leer y a escribir *juntos como hermanos.* Aclarando

que considera a Pizarro como tal. Pizarro discute con De Soto porque está arrepentido de haber dado su palabra. A pesar de estar arrepentido, Pizarro quiere conservar la vida de Atahualpa aunque prevé un levantamiento de sus hombres. Pizarro se rebela contra sus hombres y contra la iglesia. Llega a renegar de su país y de su rey y dice no deberle nada a nadie. Confiesa que siente amor por Atahualpa.

Esta declaración de Pizarro, que al principio de la película era mostrado como hombre rudo, es una muestra de la debilidad que siente por el monarca inca. Ese amor al que hace alusión sin embargo, no queda muy bien definido. El público no sabe con certeza si es un amor en el sentido de camaradería, o si existe algún vínculo más profundo.

Los hombres de Pizarro se levantan contra éste. Pizarro defiende con su vida a Atahualpa. Éste le dice que no debe preocuparse por su vida porque no pueden matarle porque él es inmortal. Pizarro implora a Atahualpa que se marche pero éste se niega. Pizarro se convence de la posible resurrección del Inca, incluso la compara con la resurrección de Cristo lo cual escandaliza a los castellanos. Atahualpa asevera que él morirá y resucitará por Pizarro. Este hecho es un acto de amor de Atahualpa hacia Pizarro, poniendo de relieve ese afecto que el Inca siente por el conquistador.

Se le hace un apresurado juicio a Atahualpa, De Soto manifiesta su disconformidad alegando que no cree que sea justo tratar a Atahualpa de esa forma y que en todo caso, el juicio debería ser realizado en España y con el consentimiento del rey Carlos. Finalmente, Atahualpa es declarado culpable y debe morir en la hoguera. Una vez más, Pizarro saldrá en su defensa y hará que le conmuten la pena de la hoguera por el garrote. Pizarro pretende conservar el cuerpo del Inca para su resurrección porque verdaderamente cree que se producirá.

Nos interesa destacar el convencimiento pleno que tiene Pizarro en la palabra del Inca. Hasta el punto de creer que una vez muerto puede resucitar. El cambio en la personalidad de este personaje viene por la influencia que Atahualpa ha ejercido sobre él. Desde el principio del filme, se destaca ese desinterés e incredulidad de Pizarro en la religión cristiana. Incluso cuando se declara un dios delante de los servidores del Inca, desata la ira de los religiosos que le acompañan. Éstos, en varias ocasiones, acusarán a Pizarro de blasfemia.

En el relato fílmico se establece una relación estrecha entre Francisco Pizarro y Atahualpa. Aunque Pizarro tuvo varias entrevistas durante el tiempo que duró el encarcelamiento del Inca, no podemos decir que llegaran a tener un trato tan íntimo y especial. No obstante, tampoco fue puro formalismo.

> "A Pizarro le gustaba conversar con el rey peruano. Tanto al uno como al otro no le faltaba tema de que hablar. (…) Le confió a Pizarro su vida y la de sus mujeres y de sus hijos. Pizarro lo tranquilizó. En aquel momento existían sinceras relaciones entre los dos. Le pidió al prisionero que le comunicase todos sus deseos, aun cuando se tratase de quejas. Quería que no le faltase nada correspondiente a la dignidad de su persona.
>
> Así pues, las relaciones entre el vencedor y el vencido parecían desarrollarse en un ambiente de mutua confianza durante el primer mes"[6].

Atahualpa hizo su promesa de la habitación llena de oro a Francisco Pizarro y también es cierto que una vez cumplida su palabra, Pizarro se retractó de su acuerdo y ejecutó al Inca por no ser ya un instrumento útil a sus ojos para conservar la paz en el Perú. Si en un principio Pizarro fue amable pudo ser por conveniencia pero está claro que conforme pasó el tiempo el interés del conquistador por Atahualpa fue decayendo. Durante su cautiverio, Atahualpa sí que desarrolló una amistad más profunda con De Soto que, sin embargo, es eliminada completamente de la versión cinematográfica a favor de Pizarro. De hecho, cuando Atahualpa ha cumplido su parte del trato reclama a De Soto su libertad.

> "El propio Inca reclamaba abiertamente su libertad. En realidad, el rescate prometido no había sido pagado en su totalidad, pero había sido ya entregada una suma considerable y el Inca podía argüir que aún hubiera sido mayor sin la impaciencia de los españoles. Atahualpa expuso estas consideraciones especialmente a Hernando de Soto, con el que tenía más familiaridad que con Pizarro. Soto transmitió las manifestaciones de Atahualpa a su general, pero éste esquivó dar una respuesta concreta"[7].

Atahualpa también demostró cierta familiaridad con Fernando Pizarro, hermano del conquistador.

> "El nuevo marqués decidió no enviar, por el momento el mandato al mariscal, al que quería comprometer aún más en la conquista de Chile, a fin de distraer su atención de Cuzco. Envió a Fernando para que se hiciera cargo en persona del gobierno de la capital, teniendo en cuenta que, a pesar de su conducta arrogante para con sus compatriotas, había mostrado siempre una simpatía poco frecuente hacia los indios. Había sido amigo de Atahualpa y demostró las mismas buenas disposiciones para con su sucesor Manco"[8].

En la película hay una ausencia total de este personaje que no llega a ser ni tan siquiera nombrado,

cuando sin embargo, parece que fue el que tuvo una relación cercana con el Inca. Las razones para omitir esas relaciones de Atahualpa con De Soto y con Fernando Pizarro, no pueden ser otras que las de favorecer a Francisco con la amistad de Atahualpa. Poniendo una posible relación entre ambos líderes de uno y otro bando como excusa para exculpar a Francisco Pizarro de su responsabilidad en la muerte del Inca. En la manera en que se presenta en el filme este hecho, da la sensación de que una vez conseguido el oro que prometió a sus hombres, Pizarro no piensa en utilizar a Atahualpa en beneficio propio como lo hiciera en un primer momento. Le importa conservar la vida del monarca pero no por motivos políticos sino por la admiración y el cariño que siente por él. Ese destacado afecto que se profesan ambos personajes, les lleva a pensar fervientemente en la posibilidad de una resurrección en la persona de Atahualpa.

La actitud considerada de Pizarro con Atahualpa y en definitiva, la presentación de este conquistador como hombre amigable y desinteresado en la muerte del Inca está, a ojos de muchos, apartada totalmente de la realidad. Pizarro fue un gran estratega y supo jugar sus cartas para mantener el desconcierto entre los indios y beneficiarse tanto de la muerte del Inca Atahualpa como previamente de la muerte del hermanastro Huáscar.

> "Pero la vida de Atahualpa dejó de tener valor con la llegada de los refuerzos de Almagro y el reparto del rescate. Entonces procedió a la ejecución del prisionero y aplicó la norma maquiavélica de la transferencia del castigo, con lo cual logró el apoyo de casi todo el territorio. (…) El segundo elemento de negociación fue la vida de Huáscar. Es claro que, entre el 16 de noviembre de 1532 y mayo de 1533, fecha probable de su asesinato, Pizarro pudo detener la muerte de Huáscar y frenar las masacres de Quisquis en el Cusco, pero él requería ese doble juego para luego eliminar a los dos contendientes, uno inmediatamente después del otro" [9].

6. El final de Atahualpa

Tras la ejecución, el cuerpo inerte es colocado en el trono para que la resurrección anunciada por el Inca pueda producirse con los primeros rayos de sol. Pizarro contempla esperanzado cómo el sol ilumina el cuerpo de Atahualpa sentado en el trono. Pasados unos instantes, Pizarro se acerca al trono para comprobar la resurrección. Pero el milagro no ha ocurrido y el cadáver se desploma sobre el suelo. Pizarro parece sorprendido y abatido. Pizarro se queda solo con el cadáver del Inca.

El final de la película en la que la esperanza de Pizarro se ve quebrantada es una forma dulce de exponer la muerte de Atahualpa. Pizarro es abandonado por todos, quedándose completamente sólo con el cadáver de su amigo. Esta última escena contribuye a afianzar la idea de una fuerte amistad entre ambos hombres, así como otorgar a Pizarro un papel de víctima que realmente no tuvo. No sólo es inocente del juicio y condena del Inca, sino que además no tiene ninguna responsabilidad en su muerte, ya que, en la película Pizarro tiene el convencimiento en la resurrección de su amigo, al tiempo que se demuestra que fueron las circunstancias, levantamiento de los españoles, y no las decisiones del conquistador las culpables de la ignominiosa muerte de Atahualpa.

> "El propio Pizarro prefería mantener con vida al Inca mientras avanzaban hacia el Cuzco, pero al final decidió ejecutar a Atahualpa. El sábado, 26 de julio de 1533, tras un apresurado juicio, Atahualpa fue considerado convicto de traición y condenado a la pena de garrote, salvando de ser quemado al alto precio de aceptar el bautismo.
>
> La muerte del Inca causó un gran impacto, no sólo por la propia muerte, sino por el funeral poco elaborado ceremonialmente y por ser de carácter cristiano. Sin duda fue un atentado contra las creencias y el nivel social del personaje. Incluso Carlos V se sintió ultrajado por la manera en que un soberano había recibido muerte; por este motivo Pizarro fue llamado a rendir cuentas y obligado a defenderse por sus actos"[10].

7. Conclusiones

En *La caza real del sol*, se cuenta parcialmente la Historia de la conquista del imperio inca. La conquista total del territorio inca llevó bastante más tiempo a los españoles, la cinta se centra en el encuentro entre Pizarro y Atahualpa y en la amistad que surge entre ellos. La película aunque se mantiene bastante fiel a la Historia, contiene ciertas omisiones a personajes claves en la conquista del Perú. La más destacada es claramente la ausencia total del personaje de Diego de Almagro. La inexistencia de esta figura hace que en la cinta no quede recogida esa enemistad que había entre las propias tropas españolas, divididas unas a favor de Pizarro y otras con Almagro como líder. Quizá la inexistencia de este hombre en la película sea por el deseo de no ahondar en los acontecimientos posteriores a la muerte del Inca. Destacando la amistad de Pizarro y Atahualpa por encima de todo. Achacando este triste final del Inca al amotinamiento de las tropas de Pizarro sin entrar en detalles. Esta realidad un tanto deformada, demuestra un deseo

de exponer una cara más amable del conquistador. Separando la leyenda negra de la persona de Pizarro, la cual le marcaba como a uno de los hombres más despiadados al haber roto el pacto hecho con el Inca, aun habiendo cumplido éste último con su parte del trato.

NOTAS

1. LAVALLÉ, Bernard. *Francisco Pizarro y la conquista del imperio inca*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Espasa Fórum, 2005, págs. 87-89.

2. GARCÍA, Alan. *Pizarro, el rey de la baraja: Análisis de su sistema de acción política*. Barcelona: Taurus, 2015, pág. 163.

3. KIRKPATRICK, F. A. *Los conquistadores españoles*. Madrid: Espasa Calpe, 1970, págs. 111-112.

4. MIRA CABALLOS, Esteban. *Conquista y destrucción de las Indias (1492-1573).* Tomares (Sevilla): Muñoz Moya editores, 2009, pág. 248.

5. *Ibídem*, pág. 62.

6. HUBER, Siegfried. *Pizarro*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1972, pág. 184.

7. ANÓNIMO. *Grandes personajes: Pizarro y la conquista del Perú*. Barcelona: Labor, S. A. 1992, pág. 86

8. *Ibídem*, pág. 118.

9. GARCÍA, Alan. *Pizarro, el rey de la baraja*… Op. cit. , pág. 195.

10 LAMA SÁNCHEZ, Cristina de. *Vida y costumbres de los Incas*. Madrid: Edimat Libros, 2007, págs. 155-56.

Volver al sumario

Andalucía y la recepción del arte prehispánico en el siglo XX*

ZARA RUIZ ROMERO
Departamento de Geografía, Historia y Filosofía. Área de Historia del Arte. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla
zmruirom@gmail.com

1. UNA APROXIMACIÓN A LA RECEPCIÓN Y CONSIDERACIÓN DEL ARTE PREHISPÁNICO ENTRE LOS SIGLOS XV Y XIX

Desde finales del siglo XV, con la llegada de Cristóbal Colón al "Nuevo Mundo" y la posterior conquista y colonización del territorio, llegan a España las primeras piezas de arte prehispánico. En un primer momento son admiradas por su rareza y exotismo, como símbolo y testimonio de tierras nuevas y desconocidas tan solo al alcance de unos pocos[1]. Un punto de vista novedoso y exclusivo que explica la presencia de este tipo de objetos en un gran número de las colecciones reales, nobiliarias y eclesiásticas del siglo XVI y buena parte del XVII[2].

Pronto las tendencias en cuanto al coleccionismo siguieron su curso y el arte precolombino dejó de ser un objeto de deseo, pues tal como indica María Paz Aguiló Alonso "*una vez comprobada su rareza dejaron de interesar (…) representaban la imagen del demonio y para el gusto de la época no constituían ni la novedad ni la exclusividad que exigía una sociedad ansiosa de lujo y de preeminencia social*"[3]. Se trata de una nueva consideración de lo prehispánico que conllevó el olvido y abandono de sus manifestaciones artístico-culturales hasta bien entrado el siglo XVIII, momento a partir del cual se despierta un interés arqueológico, etnográfico, político, económico e ideológico por América, y se llevan a cabo un gran número de viajes científicos y arqueológicos[4].

Esta renovada fascinación por el continente americano lleva al "redescubrimiento" del mundo precolombino y a un consecuente interés por sus culturas, que se convierten en objeto de estudio sobre todo desde un punto de vista antropológico y etnográfico, pues el arte prehispánico, al menos en el caso de España, no comenzó a considerarse como tal hasta la celebración de la Exposición "Arte Inca" en mayo de 1935 en la Biblioteca Nacional de Madrid. Esta última es una muestra en la que se expuso la colección de Juan Larrea, donde por vez primera las piezas precolombinas no son tratadas como objetos etnográficos o símbolos de culturas desaparecidas, sino que obtienen "*el valor añadido de arte*"[5].

Así, y volviendo al tema que nos ocupa, a partir de la segunda mitad de la centuria dieciochesca se llevan a cabo excavaciones arqueológicas, expediciones y viajes de estudio en territorio americano. Dichas actividades propiciarán la creación de un importante interés por el mundo precolombino, traducido en la generación de las primeras colecciones y en el constante flujo comercial de sus manifestaciones culturales, sobre todo hacia Europa y América del Norte. Al mismo tiempo, en los territorios de origen de las piezas, una minoría erudita abogaba por la protección y valoración del patrimonio nacional y su conservación in situ[6]. Esta tendencia continúa hasta los procesos independentistas de principios del siglo XIX. A partir de ese momento, por un lado, se enfrían las relaciones con la metrópoli; y por otro, se lleva a cabo la propia revalorización del legado prehispánico por los países de origen, la toma de conciencia con respecto a la importancia de proteger el patrimonio nacional y, en consecuencia, la generación de un corpus legislativo —nacional e

internacional— en aras de la defensa del patrimonio heredado[7].

2. La recepción del arte prehispánico en el siglo XX: el caso particular de Andalucía

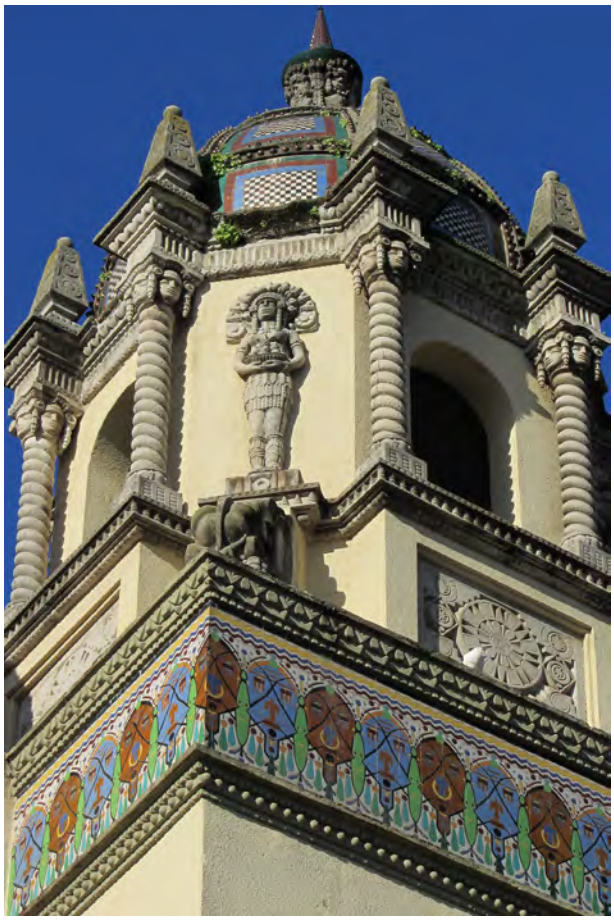
En este punto, y tras un breve resumen sobre la concepción de lo prehispánico desde la celebérrima fecha de 1492, con motivo del Congreso Internacional "De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales" centramos nuestra atención en la recepción y valorización del arte prehispánico en Andalucía durante el siglo XX. Este marco geográfico-temporal en sus inicios queda "*marcado por el re-encuentro entre las antiguas metrópolis y las naciones del Nuevo Mundo*"[8], y nos permite tratar distintos e importantes aspectos como la generación de colecciones y museos con piezas de la América precolombina, y su presencia en exposiciones temporales, congresos y eventos internacionales como la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

Examinaremos en primer lugar esta última, cuyo objetivo principal consistió en proyectar una determinada e idealizada imagen ante el mundo, pues cada país eligió los atributos que le eran más propios y representativos, y como establece Rodrigo Gutiérrez Viñuales: *"las muestras universales fueron un escenario propicio para que cada país pusiera especial acento en mostrarse distinto de los otros, único, singular e irrepetible"*[9].

En este contexto, y si bien el certamen se concibió como el punto de partida de un sentimiento hispanoamericano orgulloso del pasado hispano[10], países como México o Guatemala decidieron apostar por su antigüedad prehispánica e indígena y por lo que consideraron sus raíces más representativas, en un intento por mostrar una identidad propia e idiosincrática. El pabellón de México, diseñado por Manuel Amabilis, presentó un marcado carácter indigenista: en arquitectura, iconografía y contenidos, con el objetivo de que "*todo en él, particularmente las decoraciones, se desarrollen sobre temas y motivos que aluden a los orígenes de nuestras naciones*"[11]. Dicho carácter indigenista es un reflejo de la revalorización que el arte prehispánico estaba experimentando precisamente en esos años, así como una importante manifestación de la seña de identidad para las naciones americanas que necesitaban demostrar su propia personalidad.

1. Pabellón de México. Detalle de la fachada principal. Exposición Iberoamericana de Sevilla. 1929. Foto: © ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Serrano.

Otros países intentaron combinar la influencia hispana con su herencia precolombina, al considerar que ambas etapas son importantes para su desarrollo como nación, pero siempre dando mayor importancia a lo indígena, como punto propio y diferenciador. En el caso de Colombia, se presentó un pabellón inspirado en la arquitectura religiosa del país a la que Rómulo Rozo añade un programa iconográfico indigenista[12], que adquirió tanta importancia que incluso ayudó a formalizar el imaginario colombiano, entonces en construcción[13]. Asimismo, la predilección por la exaltación del pasado prehispánico se vio reflejada también en los contenidos del interior, con el Salón Dorado y la exposición del Tesoro de los Quimbayas[14], una de las más importantes muestras precolombinas del certamen, actualmente en el Museo de América de Madrid.



2. Pabellón de Colombia. Detalle del edificio. Exposición Iberoamericana de Sevilla. 1929. Foto: Zara Ruiz Romero, 2013.

3. Pieza del Tesoro de los Quimbayas. Museo de América. Madrid. Foto: Zara Ruiz Romero, 2014.

Por su parte, el Pabellón de Perú —diseñado por el arquitecto Manuel Piqueras Cotolí— también hace referencia al pasado mediante la fusión de elementos coloniales y prehispánicos en un estilo "neoperuano". En él se hizo hincapié en los orígenes del pueblo peruano con el objetivo de generar una arquitectura propia, con identidad, en la que "*el mestizaje era la idea principal, superando la tendencia historicista y los enfrentamientos entre el neo colonial y el neo indigenista*"[15]. Del mismo modo, también los contenidos se centraron en mostrar la riqueza de su pasado precolombino en la Sala de Arqueología, con la inclusión de más de dos mil huacos de las culturas nazca, chimú o chancay, momias perfectamente conservadas —entre las que destacamos momias de Paracas, en ese momento recientemente descubiertas, una de ellas hoy día en el Museo de América de Madrid—, vestimentas e incluso maquetas de tumbas y cementerios[16]. En suma, se trata de un conjunto de objetos que en parte se ha integrado en el acervo del pabellón —hoy día sede del Consulado de Perú y Casa de la Ciencia— hasta fechas recientes, y fue objeto de una exposición temporal en el año 2011: "Perú en Sevilla 1929: un viaje en el tiempo a la Exposición Iberoamericana"[17].

También Chile intentó mostrar una identidad propia a través de lo indígena, para lo que incluyó una fuente monumental con moais de la Isla de Pascua[18] y una sala dedicada al arte araucano y popular, con telares, alfombras, alfarería o instrumentos musicales[19]. Al mismo tiempo, generaron nuevas formas decorativas para sillas, estanterías, figuras ornamentales, etc., con el objetivo de mostrar una iconografía propia y uniforme[20]. Si bien, como comenta Sylvia Dümmer Scheel, "*el arte aborigen no había pasado de su fase inicial (…), no fue suficiente para generar una arquitectura nacional que pudiera inspirar el edificio de Chile en Sevilla, como sí hicieron*

México, Guatemala y Perú"[21]. Por tanto, el pabellón chileno se caracterizó por mostrar una imagen contradictoria y falta de uniformidad, pues mientras la decoración y la presencia de piezas araucanas buscaban mostrar el pasado ancestral de la nación, en la Sala de Historia la narración comenzaba con la conquista española, sin que aparecieran referencias a las culturas autóctonas anteriores[22].

En general, los países latinoamericanos intentaron mostrar una imagen propia con especial hincapié en el pasado prehispánico y en el presente como repúblicas independientes, alejada del colonialismo y de los años virreinales. La referencia al mundo colonial apareció solo de manera muy puntual en los contenidos de cada pabellón[23] y desde el punto de vista arquitectónico con la generación de un estilo neocolonial, como en el caso del Pabellón de Argentina y su arquitecto Martín Noel[24].

La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 es ejemplo indispensable para el movimiento intelectual a favor de la antigüedad precolombina y la revalorización de lo indígena. Y en el caso particular de Andalucía, marcó un antes y un después en la revalorización del arte prehispánico. Asimismo, esta vuelta hacia la estética prehispánica ya estaba presente en edificios contemporáneos de América Latina, o incluso en las propuestas de pabellones de otras muestras internacionales como la de París en 1889, donde México se decantó por una arquitectura marcada por el estilo "neoprehispánico"[25].

Seis años más tarde, en 1935, tuvo lugar también en Sevilla el XXVI Congreso Internacional de Americanistas, donde se presentó —mediante la publicación de un catálogo— la ya mencionada colección de arte inca perteneciente a Juan Larrea[26]. Este acontecimiento fue vital para entender la recepción del arte prehispánico en España y Andalucía, pues se trató de la primera muestra de piezas precolombinas que recibió la calificación de "arte". Hasta ese momento habían sido tildadas como curiosidades y objetos exóticos ligados a religiones y creencias paganas y obsoletas que tan solo atraían la atención de los estudios etnográfico-antropológicos.

En dicho congreso se trataron diversas temáticas relacionadas con el mundo prehispánico, con autores como Manuel Ballesteros Gaibrois, Eduardo Casanova, Jorge A. Lines, Fernando Márquez Miranda o Pedro Eduardo Villar Córdova[27]. Y que además resulta fundamental para la historia de los museos en España, pues en sus sesiones la Asociación de Amigos de la Arqueología Americana abogó por la creación de un Museo de Indias, germen del actual Museo de América de Madrid[28]. Como un incentivo para la creación del museo, Larrea donó su colección al pueblo español, para "*marcar la relación existente entre el destino del Nuevo Mundo del porvenir y el de la República nacida en España el primer día de las Américas"*[29].

Otro de los lugares donde se constata la presencia de piezas precolombinas es en el Museo de Arte Precolombino Felipe Orlando, en Benalmádena, Málaga[30]. Fundado en la señalada fecha de 1970 y considerado la joya prehispánica de Andalucía, contiene una colección con más de setecientas piezas que abarcan un amplio periodo cronológico de las culturas precolombinas de México, Colombia, Costa Rica, Perú o Panamá[31]. Este conjunto ha sido donado en su mayoría por el artista Felipe Orlando, mexicano de nacimiento, quien, siguiendo la tendencia ilustrada de reivindicación indigenista de principios del siglo XX, formó su propia colección[32]. Su donación no solo sobresale por su variedad, calidad y representatividad, sino que resulta esencial para la cultura andaluza, pues —como manifiesta Fernando Martín Martín— hasta el momento no habían existido iniciativas similares, a pesar de las fructíferas e históricas relaciones mantenidas entre Andalucía y América Latina[33].

También encontramos la presencia de la América precolombina en museos provinciales como el Museo Arqueológico de Sevilla[34] y el Museo de Cádiz[35], con acervos conformados principalmente a partir de donaciones de particulares llevadas a cabo durante el siglo XX, como por ejemplo la realizada por el Obispo de Panamá al museo gaditano. Si bien, siguiendo a Cristina Esteras Martín, no estamos de acuerdo en llamar colección a este tipo de acervos[36], porque no existió una voluntad coleccionista, respondiendo la inclusión de objetos de la América prehispánica a donaciones independientes y puntuales. En Andalucía también destaca la presencia de este tipo de manifestaciones en colecciones privadas como la del Palacio de la Condesa de Lebrija[37] en Sevilla, epítome del coleccionismo romántico, o en el acervo conformado por Juan Manuel Brazam en Granada[38].

Por lo tanto, distintos enclaves museográficos de la comunidad andaluza contienen vestigios de las primeras civilizaciones que poblaron América. En el caso del museo malagueño, se trata de una muestra

4. Portada Catálogo Museo de Arte Precolombino Felipe Orlando. Museo Arqueológico Municipal. Piezas neolíticas y precolombinas. Benalmádena Costa del Sol. España. 1976. Fuente: Biblioteca Virtual de Andalucía.

monográfica generada en el siglo XX, cuando resultaba de vital importancia reforzar los lazos con el continente hermano. Mientras que en los museos provinciales las piezas parecen haber llegado de manera un tanto casual, como reflejo de los procesos de ida y vuelta del patrimonio precolombino. Este vaivén cultural también propició la creación de las dos últimas colecciones mencionadas, que aunque son diferentes, comparten el interés por los pueblos precolombinos.

La presencia de la América prehispánica en museos y colecciones andaluzas se complementa con la colección de réplicas del Instituto de América-Centro Damián Bayón[39], institución fundada en Santa Fe, Granada, en la emblemática fecha de 1992. Se trata de un conjunto de más de medio millar de piezas de arte prehispánico, réplicas homologadas expuestas en la muestra titulada "Altas Culturas Americanas"[40]. Es una exposición fundamental para comprender la importancia de las culturas prehispánicas en Andalucía, así como —habida cuenta de que se trata de réplicas— la necesidad de respetar el patrimonio de las naciones americanas, que desde mediados del siglo XIX ya abogaban por la protección de su patrimonio, objeto de expolio desde prácticamente los inicios de la relación entre Europa y el Nuevo Mundo.

El instituto granadino también destaca por la asidua presencia de muestras itinerantes, entre las que nos interesa la colección Barbier-Mueller, expuesta en 1995[41]. Se trata de un conjunto de piezas procedentes de la colección del magnate suizo, generada durante todo el siglo XX y que actualmente ha sido objeto de debate, tras su venta en Sotheby's en el año 2013, acerca de los aspectos éticos que conllevan la compra-venta de los bienes culturales de una nación[42].

Por último, quisiéramos destacar la presencia de piezas prehispánicas en la Exposición Universal de Sevilla de 1992 (Expo'92), celebrada en la isla de La Cartuja y motivada por el quinto centenario del descubrimiento de América, que al igual que la muestra de 1929, intentó aludir al pasado colonial como nexo de unión hispanoamericana[43]. No obstante, pabellones como el de Guatemala, Perú y México apostaron por la inclusión de elementos de su pasado prehispánico, que no solo producían la admiración del visitante, sino que resultaron fundamentales para reforzar un imaginario en torno a sus naciones, fruto de una corriente intelectual a favor de generar una personalidad propia, iniciada en el siglo XIX.

En el pabellón de Perú "*destaca la grandiosidad del imperio del Tahuantinsuyo, su organización política y el alto desarrollo económico y social alcanzado por los incas en el momento de producirse el denominado Encuentro de Dos Mundos*"[44]. Al igual que Guatemala, presente en el pabellón conjunto Plaza de América, donde "*el visitante se ve transportado al Mayab a través del Túnel del Mundo Maya y asiste a su creación y desarrollo. Se le muestra Tikal, la Ciudad Perdida, sus estelas, sus códices, la riqueza variada de sus artesanías…* "[45]. De tal forma, se apoya en la cultura Maya, en la muestra de monolitos y estelas que salieron por primera vez del país con motivo de la exposición, y en una colección de piezas procedentes del Museo de Arqueología Nacional y del Museo de Jade[46], con el objetivo de mostrar su identidad. También Costa Rica exhibió una colección de ciento cuarenta y dos piezas de oro y jade precolombi-

5. Detalle exposición "Altas Culturas Americanas". Instituto de América - Centro Damián Bayón. Santa Fe. Granada. Foto: Zara Ruiz Romero, 2015.

nas[47]; y Honduras reunió piezas cerámicas y de jade, a pesar de ser un país que se ciñó a los contenidos solicitados para la muestra y puso especial ahínco en mostrar las consecuencias que la colonización trajo sobre su territorio[48]. Este último es un planteamiento parecido al de México, que concurrió con pabellón propio diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, pues se decantó por la muestra de un país con una fuerte cultura de carácter prehispánico, sin menoscabo de la riqueza de época colonial[49].

Asimismo, también es posible registrar la presencia de piezas prehispánicas en otros espacios de la muestra, como la exposición "Arte y Cultura en torno a 1492"[50] en el Monasterio de la Cartuja; o "El Oro de América", celebrada en el Pabellón Plaza de América con más de cuatrocientas piezas procedentes de Perú y Colombia, pertenecientes al Tesoro Quimbaya del Museo de América (Madrid) —ya presente en la Exposición Iberoamericana de 1929—, el Museo del Oro (Bogotá, Colombia), el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera (Perú) y el Banco de la Reserva en Perú, entre otros[51]. Esto permite entrever la importancia adquirida por las culturas prehispánicas en Andalucía, comunidad que desde los inicios del siglo XX comenzó a mostrar interés por la recepción de ese tipo de manifestaciones artístico-culturales.

Esta tendencia también se manifiesta en la proliferación de exposiciones itinerantes relacionadas con la temática prehispánica, que datan la mayoría de los últimos años del siglo XX. Así, entre otras, en 1996 se llevó a cabo la muestra "Tierras, Hombres y Dioses. La América de un tiempo lejano"[52], donde se expusieron algunas de las piezas presentes en el Museo Arqueológico de Sevilla. Del mismo modo, en 1999 la Diputación de Córdoba expuso parte

de la colección Ignacio de Lassaletta[53], en concreto ciento cincuenta piezas procedentes de cuarenta y cinco culturas.

3. Reflexiones finales

En las páginas que anteceden hemos realizado un breve e intenso recorrido por la presencia del arte prehispánico en Andalucía durante el siglo XX. Constatamos que el "redescubrimiento" del universo precolombino que se experimenta en España, en ciudades cosmopolitas como París y en sus propios países de origen, también se manifiesta en la comunidad andaluza. En nuestro caso, intentamos hacernos eco de la creciente importancia de las representaciones precolombinas a lo largo del siglo XX mediante su presencia en exposiciones universales, muestras itinerantes, museos y colecciones privadas, cuya evolución no es sino el reflejo de la relevancia que el mundo prehispánico va a adquirir a escala nacional e internacional.

En las dos muestras universales celebradas en Sevilla la presencia de piezas, (neo)arquitecturas y demás elementos culturales de origen prehispánico responden por un lado, a un deseo de mostrar la independencia y la generación de un estilo nacional; y por otro —sobre todo en las exposiciones ajenas a los pabellones americanos de la Expo'92— a una revalorización de las culturas indígenas anteriores a la llegada del hombre europeo al Nuevo Mundo.

Esta última es una línea que también observamos en la creación de museos y colecciones con piezas prehispánicas, con su principal exponente en el Museo de Arte Precolombino Felipe Orlando, cuyo fundador vio en él la posibilidad de poner en valor un patrimonio recogido durante años. Del mismo modo, la presencia de objetos de este tipo en colecciones públicas como la del Museo Arqueológico de Sevilla, que han sido donados por particulares, denota el interés de éstos por el coleccionismo de objetos prehispánicos, como es el caso de José Arpa Perea, pintor carmonense que tras su estancia en México recogió una pequeña colección de piezas[54].

Estas tendencias han ayudado a que se cree un sentimiento a favor de las "antigüedades indígenas", tanto en Andalucía y en España como en sus propios países de origen; donde, de manera paralela a la proliferación de acervos, exposiciones y demás muestras en torno al arte prehispánico que hemos señalado, comenzaron a fundar sus propios museos y colecciones como "*expresiones del nacionalismo local*"[55]. No debemos perder de vista que tratamos un fenómeno de alcance internacional, donde el arte prehispánico comienza su proceso de revalorización hasta llegar al momento presente, en el que este tipo de piezas alcanzan altas cotizaciones en subasta y son objeto de reclamaciones y polémicas en el seno de sus países de origen.

Notas

* Artículo realizado en el marco del Proyecto I+D "Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural" (DER2014-52947-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y adscrito a la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

1. URQUÍZAR HERRERA, Antonio. "Imaginando América: objetos indígenas en las casas nobles del Renacimiento andaluz". *Historia y Genealogía*, 1 (2001), págs. 205-211.

2. AGUILÓ ALONSO, María Paz. "El coleccionismo de objetos procedentes de Ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII". En: ARIAS ANGLÉS, Enrique (Ed.). *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", 1990, págs. 107-149.

3. *Ibídem*, pág. 136.

4. MORÁN TURINA, José Miguel y RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. *El legado de la Antigüedad. Arte, arquitectura y arqueología en la España Moderna*. Madrid: Istmo, 2001, pág. 107.

5. BOLAÑOS, María. *Historia de los museos en España: memoria, cultura y sociedad*. Gijón: Trea, 1997, pág. 313.

6. PANO GRACIA, José Luis. "Arte americano en los museos y colecciones de América y Europa. Una aproximación al caso español". *Artigrama* (Zaragoza), 24 (2009), pág. 27.

7. EARLE, Rebecca. "Monumentos y museos: la nacionalización del pasado precolombino durante el siglo XIX". En: GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz; ANDERMANN, Jens (Eds.). *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Ed., 2006, págs. 27-64.

8. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Construcciones iconográficas de las naciones americanas y España". En: GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*. Madrid: Fundación Mapfre, 2006.

9. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Martín Noel, el edificio de la embajada argentina en Lima y la identidad nacional y americana". *Anuario Profesional del Cuerpo Permanente del Servicio Exterior de la Nación* (Buenos Aires: APCPSEN), s/n (2008), pág. 101.

10. BRAOJOS GARRIDO, Alfonso y GRACIANI GARCÍA, Amparo. *El pabellón de México en la Sevilla de 1929: evocaciones históricas y artísticas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

11. AMABILIS, Manuel. *El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929.

12. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Arquitectura historicista de raíces prehispánicas". *Goya* (Madrid), 289-290 (2002), págs. 267-286.

13. GRACIANI GARCÍA, Amparo. "Presencia, valores, visiones y representaciones del hispanismo latinoamericano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929". *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal* (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut; Hamburgo: GIGA Institute of Latin American Studies; Madrid/ Frankfurt am Main: Editorial Iberoamericana/Vervuert), vol. 13, 50 (2013), págs. 133-146.

14. RINCÓN PALACIOS, Manuel Alfonso. *Sevilla y su Exposición. 1929*. Sevilla: Ábaco Ediciones, 1992, págs. 110-117.

15. ESCAJADILLO CUMPA, Pedro Antonio. "El Pabellón de Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929". En: POZO MUNICIO, José Manuel; GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS, Héctor y CABALLERO ZUBIA, Beatriz (Coords.). *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975). Actas Preliminares: Pamplona, 8-9 mayo de 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra*. Pamplona: T6 Ediciones S.L., 2014, págs. 229-238.

16. RINCÓN PALACIOS, Manuel Alfonso. *Sevilla y su Exposición*... Op.cit., págs. 152-158; VILLEGAS, Fernando. "El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)". *Anales del Museo de América* (Madrid), XXIII (2015), págs. 143-183.

17. "Un viaje en el tiempo rescata en Sevilla la Exposición Iberoamericana de 1929", El Mundo, 06 de junio de 2011, http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/03/andalucia_sevilla/1307090295.html. [Fecha de acceso: 03/04/ 2017].

18. DÜMMER SCHEEL, Sylvia. "Los desafíos de escenificar el "alma nacional": Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)". *Historia Crítica* (Bogotá), 42 (2010), pág. 95.

19. *Ibídem*, pág. 99.

20. *Ibíd.,* págs. 97-98.

21. *Ibíd.,* pág. 98.

22. *Ibíd.,* pág. 102.

23. RUIZ ROMERO, Zara y VELASCO MORALES, Sara. "Objetos virreinales en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Aspectos históricos y museográficos". En: RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada; FERNÁNDEZ VALLE; María de los Ángeles; LÓPEZ CALDERÓN, Carme (Eds.). *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, Colección América, 34, 2016, págs. 269-286.

24. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Martín Noel... Op. cit.

25. GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Lo prehispánico en el arte y la arquitectura de los siglos XIX y XX en Andalucía". En: SCHÁVELZON, Daniel y TOMASI, Jorge (Coords.). *La imagen de América. Los dibujos de arqueología americana de Francisco Mújica Díez de Bonilla*. Buenos Aires: FAMSI-Fundación CEPPA, Ediciones El Corregidor, 2005.

26. CABELLO CARRO, Paz. *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1989, pág. 46.

27. VV.AA. *Trabajos Científicos del XXVI Congreso Internacional de Americanistas*. (Sevilla, 1935). Madrid: Impr. S. Aguirre, 1948.

28. CABELLO CARRO, Paz. *Coleccionismo americano*... Op.cit.

29. Palabras de Juan Larrea, en *ibídem*, pág. 47.

30. Tratamos la presencia de piezas prehispánicas en instituciones andaluzas en una publicación en prensa: "Una aproximación a las colecciones de arte precolombino en Andalucía: procedencia, historia y criterios de adquisición". Con motivo del *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, mecenazgo y merca-*

do artístico en España e Iberoamérica, celebrado en Sevilla en el año 2016.

31. CABELLO CARRO, Paz. *América Precolombina: Museo de Benalmádena. Colección Precolombina.* Benalmádena: Ayuntamiento de Benalmádena, D.L., 2007.

32. MARTÍN MARTÍN, Fernando. "Arte prehispánico en Andalucía: el Museo Precolombino de Benalmádena". *Laboratorio de Arte: revista del departamento de Historia del Arte* (Sevilla), 18 (2005), págs. 565-580.

33. *Ibídem.*

34. Información recabada a partir de la consulta de las fichas de catalogación de cada una de las piezas.

35. *Ibídem.*

36. ESTERAS MARTÍN, Cristina. "El coleccionismo de platería americana en España". *Artigrama* (Zaragoza), 24 (2009), págs. 261-289.

37. Contiene una vitrina dedicada a la arqueología americana, en la que se combina la presencia de piezas prehispánicas, piezas coloniales o con influencia hispánica y piezas de etnografía americana.

38. BRAZAM, Juan Manuel; MALDONADO MORENO, Manuela y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Colección Brazam: Diálogos íntimos*. Granada: Museo Cajagranada, Memoria de Andalucía, 2015.

39. Instituto de América - Centro Damián Bayón, http://www.institutodeamerica.es/inicio/historia/. [Fecha de acceso: 03/04/2017].

40. "Proyecto de las Altas Culturas Prehispánicas (M.A.C.P.)". Responsables: KUEHNE HEYDER, Nicola y MUÑOZ MENDOZA, Joaquín A. Material mecanografiado facilitado por el director del centro, Juan Antonio Jiménez.

41. VV.AA. *Arte precolombino en la colección Barbier-Mueller*. Granada: Centro Damián Bayón, Instituto de América, 1995.

42. Tema que estamos trabajando en la Tesis Doctoral y que será objeto de una publicación independiente, actualmente en prensa.

43. PÉREZ OYARZUN, Fernando. "Exposiciones internacionales y patrimonio…" Op.cit., pág. 19.

44. VV.AA. *Guía oficial Expo 92*. Sevilla: Sociedad Estatal para la Exposición Universal, S.A., 1992, pág. 103.

45. *Ibídem*, pág. 97.

46. VELASCO MORALES, Sara. "La aportación centroamericana a la Expo' 92: la configuración de una imagen proyectada al mundo". En: RODRÍGUEZ-MATEO, Juan Ramón (Ed.). *Centroamérica. Identidad y patrimonio cultural. Actas del I Simposio Internacional Centroamérica Patrimonio Vivo*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2017, págs. 170-185.

47. *Ibídem*.

48. *Ibíd.*

49. Información aportada por Sara Velasco Morales en el Seminario "Acervo Mexicano. Legado de Culturas", celebrado en Sevilla en septiembre de 2016.

50. VV.AA. *Arte y cultura en torno a 1492*. Sevilla: Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, S.A. 1992.

51. "El pabellón de América presenta 400 piezas de oro precolombino". *El País*, 25 de abril de 1992, http://elpais.com/diario/1992/04/25/cultura/704152804_850215.html. [Fecha de acceso: 03/04/2017]; "La Expo exhibirá la más espectacular muestra de arte precolombino en oro nunca reunida". *ABC*, 14 de abril de 1992, http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1992/04/14/041.html. [Fecha de acceso: 03/04/2017].

52. MILLONES SANTAGADEA, Luis; RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Luis y GÓMEZ PÉREZ, María del Carmen. *Tierras, hombres y dioses: la América de un tiempo lejano. [Exposición].* Córdoba: Cajasur, Obra social y cultural, 1996.

53. "La diputación de Córdoba expone la colección de arte precolombino de Ignacio de Lassaletta. La muestra recoge 150 piezas de 45 pueblos y culturas reunidas por el galerista jerezano". *El País*, 11 de julio de 1999. http://elpais.com/diario/1999/07/11/andalucia/931645355_850215.html. [Fecha de acceso: 15/09/2015].

54. Información recabada a partir de la consulta de las fichas de catalogación de cada una de las piezas.

55. MUÑOZ BURBANO, Carmen Cecilia. "Imaginarios nacionales en la Exposición Histórico-Americana de Madrid, 1982. Hispanismo y pasado prehispánico". *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal* (Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut; Hamburgo: GIGA Institute of Latin American Studies; Madrid/Frankfurt am Main: Editorial Iberoamericana/Vervuert), vol. 13, 50 (2013), pág. 102.

Volver al sumario

EXPO'92: arte iberoamericano contemporáneo en Andalucía. Muestras, esculturas e intervenciones.

IVÁN DE LA TORRE AMERIGHI
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga
Ita@uma.es

1. INTRODUCCIÓN

Las premisas que impulsaron la Exposición Universal de Sevilla quedan recogidas, más allá de las etéreas intenciones iniciales, en las *Directrices del Reglamento General,* que iban a decantarse por el lema "La Era de los Descubrimientos", el cual daría sentido genérico a todas las acciones, impulsos y esfuerzos en torno al magno evento, y que pretendía celebrar la inagotable capacidad descubridora del ser humano, de tal modo que el tema central de Expo'92 se iba a desplegar como *"una larga secuencia que partirá del pasado, analizará el presente y se asomará con esperanza al futuro"*[1].

Algunos años antes, en el discurso de conmemoración del 12 de Octubre de 1986, S.M. el Rey Don Juan Carlos I iba a fijar unos objetivos que pretendían establecer una relectura de las interrelaciones atlánticas a partir del Descubrimiento de América y que buscaban desplegar una mirada hacia los vínculos aún pendientes de asumir, preconizando:

> "Será una exposición creadora, que recoja el empuje colectivo y universal de la innovación, que actualice los cinco siglos transcurridos y que, inequívocamente, refleje que sólo quedarán ocho años para culminar el segundo milenio de nuestra Era. No podrá darse cabida a la convencionalidad, el estereotipo o la rutina; será inexcusable la imaginación y la osadía en la concepción, la intuición de la vanguardia, la visión del novísimo mundo"[2].

En aquel contexto de mutuas presentaciones y visibilidades, el peso de las últimas tendencias creativas iberoamericanas y la actualidad cultural a ambos lados del Atlántico parecía que iba a tener un papel preponderante. Sin embargo, finalmente, salvo en contadas ocasiones, las manifestaciones artísticas últimas no tuvieron el peso deseado frente a una voluntad revisionista y justificadora que finalmente terminaría por imponerse, sobre todo por parte de los países del Caribe, Centro y Sudamérica —incluyendo también a España—, cuyo interés por mostrar la asunción de las premisas de la modernidad durante todo el siglo XX y, en particular, desde la segunda posguerra mundial, terminaría por imponerse.

Las exposiciones temporales dentro del recinto, así como la itinerancia de proyectos expositivos y de acciones artísticas por el territorio y la convocatoria de programas de escultura pública, que transformaron la fisonomía de la Isla de la Cartuja y de la propia capital hispalense, concitaron la presencia de distintos artistas iberoamericanos de reconocida trayectoria.

2. EXPO'92 Y LAS EXPOSICIONES ARTÍSTICAS IBEROAMERICANAS

Entendida la exposición artística como una herramienta idónea para la difusión de las políticas culturales, al tiempo que permitía poner de manifiesto el desarrollo económico y social de los distintos países, algunos pabellones iberoamericanos se esmeraron en programar una serie de muestras que permitían visibilizar tanto las singularidades creativas de sus respectivas producciones artísticas contemporáneas cuanto remarcar las concomitancias lingüísticas y confluencias estéticas de los escenarios plásticos patrios con la escena internacional más a la

vanguardia. Sin embargo estas premisas no siempre se cumplirían.

La Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, S.A. organizó, con la colaboración de la OEA (Organización de los Estados Americanos), la muestra titulada *Mirando a la América latina y el Caribe. Cuarenta y tres pintores en la Plaza de América*, que se desarrolló en el edificio Plaza de América, pabellón colectivo que durante el evento albergó las representaciones nacionales de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana y Uruguay. Cuarenta y tres obras de otros tantos pintores trataban de resumir las principales tendencias de la plástica latinoamericana y caribeña desde la década de los cuarenta hasta el momento de la exhibición, obras que fueron seleccionadas a partir de la Colección Permanente del Museo de Arte de las Américas.

La directora de la colección de dicho museo en aquellos momentos, Katherine Clark Hudgens, realizaba en el texto del catálogo que firmaba, un exhaustivo recorrido por el origen y desarrollo de la institución, desde los inicios coleccionistas de la OEA en 1949, la decisión tomada en 1957 de dedicar una partida presupuestaria anual dedicada a la adquisición de obras de artistas latinoamericanos, hasta la resolución, en 1976, de transformar la antigua residencia del Secretario General de la organización en Washington en sede del Museo de Arte Contemporáneo de América Latina, que mutó su nombre en 1990 por el de Museo de Arte de las Américas, que reflejaba de modo más conveniente el espíritu abierto y aglutinador de la colección[3].

La selección de obras y artistas, lógicamente desigual al partir de los fondos de una única colección y tratar de ser equitativo en el reparto, incluyó a pintores de El Salvador (M. Aguilar y B. Cañas), Brasil (A. E. Amaral, M. Mabe y C. Portinari), Bolivia (E. Arnal y M. L. Pacheco), Cuba (C. Bermúdez y A. Peláez), Jamaica (E. Brown y K. Parboosingh), Paraguay (E. Careaga y C. Colombino), Chile (M. Carreño y R. Matta), México (R. Coronel, A. Gironella y R. Tamayo), Venezuela (C. Cruz-Díez, A. Hurtado y H. Jaimes Sánchez), Panamá (A. Dutary y G. Trujillo), Costa Rica (Lola Fernández y R. Fernández), Uruguay (P. Figari y J. Torres García), Guatemala (R. González Goyri y C. Mérida), Colombia (E. Grau y A. Obregón), Argentina (A. Grilo y E. Pettoruti), Nicaragua (A. Morales y A. Guillén), Haití (J. Jean-Gilles), Perú (A. Maro y F. de Szyszlo), Honduras (E. Padilla Ayestas y J. A. Velásquez), Ecuador (E. Tabara y A. Villacis) y Puerto Rico (J. Rosado de Valle).

La Comisión Colombiana para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América decidió impulsar una muestra titulada *"Arte Contemporáneo Colombiano"* que se desarrolló en el Pabellón de las Artes de Expo'92 entre el 3 y el 24 de junio. La exposición pretendía ilustrar el desarrollo artístico de las tres décadas precedentes, los sesenta, setenta y ochenta del siglo XX, momento importante en la evolución artística colombiana según su comisario, Eduardo Serrano, en el cual *"la pintura y escultura colombianas se pusieron al día, se actualizaron con relación al desarrollo de ambos medios internacionalmente"*[4]. Buscando justificar y ejemplificar la inclusión de la singularidad colombiana en el devenir creativo internacional se seleccionaron obras de veintiún artistas: A. Barrios, F. Botero, L. Caballero, S. Cárdenas, J. Castles, R. Echeverri, M. Hernández, A. M. Hoyos, E. Grau, M. de la Paz Jaramillo, D. Manzur, D. Morales, E. Negret, A. Obregón, E. Ramírez Villamizar, S. Ramírez, J. A. Roda, C. Rojas, M. A. Rojas, B. Salcedo y M. Vellojín.

Este centro, el Pabellón de las Artes, desarrolló una intensa actividad como espacio contenedor de las iniciativas expositivas con las que los distintos comités nacionales iberoamericanos esperaban mostrar las excelencias de sus manifestaciones artísticas de mayor actualidad. El pabellón, una carpa de 14 metros de altura según un modelo patentado por Renzo Piano[5], y su gemela del Pabellón Ambiente-92, fueron trasladadas y reconvertidas en Centro de Exposiciones y Congresos de Estepona (Málaga)[6]. Entre aquellas muestras cabría destacar, además de la ya comentada: *Color de Cuba*; *Chile, cinco pintores*; *De Venezuela: Treinta años de arte contemporáneo (1960-1990)* y *Pintura Mexicana: 1950-1980*.

Color de Cuba, una muestra que trataba de recoger la mejor pintura cubana del siglo, sirvió como evento reivindicativo en el cual se exhibía obra —perteneciente al Fondo Cubano de Bienes Culturales— de Wifredo Lam, René Portocarrero, Julio Girona, Victoria Eiriz…— junto con la de creadores de media carrera —Manuel Mendive, Arnaldo Larrinaga, Nicolás Lara, Flavio Garciandía…— y novísimos pintores —José Bedia, Sandra Ceballos, Glexis Novoa, Ciro Quintana, José Ángel Toirac o Tanya Angulo, algunos de los cuales obtuvieron una

consagración posterior incluso dentro de cauces expresivos muy alejados de lo pictórico. El concepto expositivo giraba en torno a la reivindicación de una identidad propia y diferenciada recompuesta a partir de la asimilación de las lecciones del arte internacional, el influjo de la plástica mexicana y una poética caracterizada por el cromatismo, la sensualidad implícita, la sátira, la expresión de cultos populares sincréticos y la condición insular[7].

Chile, por el contrario, optó por una selección muy reducida, cinco pintores —José Balmes, Carlos Altamirano, Samy Benmayor, Carlos Maturana (Bororo) y Arturo Duclós—, pues ya tuvo una escultura de Matta y cuadros de Osvaldo Peña en el interior de su magnífico pabellón, amén de varias esculturas de éste último artista en el exterior del mismo. La exposición, que se desarrolló en el Pabellón de las Artes entre 21 de Septiembre y el 12 de octubre (siendo, por tanto, la última), antes fue exhibida en las salas del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El comisario de la misma, Gaspar Galaz Capechiacci, en el texto del catálogo, además de justificar la pertinencia de la selección por sintetizar los distintos lenguajes dentro del panorama pictórico nacional (la gestualidad informal de Balmes, la figuración crítica de Altamirano, distintas facetas expresionistas que se concitan en la obra de Benmayor y Bororo, la parodia dentro del alfabeto sígnico de Duclós), mostró interés por vincular el germen de la modernidad pictórica chilena con España, al valorar positivamente la labor de formación que realizó Fernando Álvarez de Sotomayor en la Academia de Pintura de Chile en 1908[8].

Un verdadero esfuerzo por mostrar la modernidad plástica del país supuso la propuesta *De Venezuela: Treinta años de arte contemporáneo (1960-1990)*. Cuatro museos venezolanos —la Galería de Arte Nacional, el Museo de Bellas Artes de Caracas, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber y el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero— prestaron fondos que reunieron en Sevilla obra de más de 50 artistas venezolanos activos entre 1960 y 1990. El magnífico texto de Roberto Montero Castro que presenta el catálogo, incide en la incorporación del arte venezolano a la escena internacional a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando los artistas venezolanos *"superaron la diacronía que caracterizó a la producción nacional durante toda una centuria"*[9].

México pretendió lanzar una panorámica crítica sobre la pintura de la segunda mitad del siglo XX, y además de dar a conocer una historia del arte mexicano muy feraz pero oscurecida por unos pocos grandes nombres y unos lenguajes muy *arquetipizados* fuera y dentro de sus fronteras. Con la presencia de obras de 41 artistas, entre los que podemos encontrar a asimilados *transterrados* como el exiliado andaluz Antonio Rodríguez Luna, un texto de Teresa del Conde perfilaba las singularidades e hitos de la escena pictórica mexicana entre 1950 y 1980[10].

Además de ello, distintas instituciones locales programaron una serie de actividades expositivas que lanzaban una mirada crítica a la realidad última del arte iberoamericano. Patrocinada por el Ayuntamiento de Sevilla, dentro de la programación cultural municipal vinculada a Expo'92, y comisariada por Waldo N. Rasmussen, entonces director del Programa Internacional del Museum of Modern Art (MoMA), la exposición *Artistas Latinoamericanos del siglo XX* reunió en la Estación de Plaza de Armas a un total de 98 artistas y casi medio millar de obras. La importancia y calidad de la exposición se demostró en la itinerancia que siguió a la conclusión de la muestra en Sevilla, que la llevó hasta París (Museé National d'Art Moderne, Centre Pompidou y Hôtel des Arts), Colonia (Köln Kunsthalle) y Nueva York (MoMA). Hoy día, el texto de Edward J. Sullivan sigue siendo una referencia para los estudiosos del tema. En éste, Sullivan, lanza una mirada crítica sobre la realidad de la especificidad lingüística y estética del arte iberoamericano preguntándose sobre la influencia en tales clasificaciones de una construcción histórico-artística neocolonialista que el Mundo Desarrollado ha aplicado al Segundo y al Tercero, planteando que *"sin negarle cierta unicidad, el arte creado en Latinoamérica debe analizarse con un discurso estético más universal. Sólo así podrá recibir una valoración justa de su mérito y significado"*[11].

3. La escultura pública iberoamericana entre la Isla de la Cartuja y Sevilla

El recinto de la Expo'92 se transformó en un verdadero espacio museístico al aire libre dedicado a la escultura y a las instalaciones escultóricas debido, fundamentalmente, a los programas expositivos *12 Esculturas de los países de la Comunidad Europea*, auspiciada por la Comisión Europea y comisariada por Tania Fernández de Toledo en los Jardines de

la Cartuja, junto al Monasterio Santa María de las Cuevas, actualmente sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) y de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), *Arte Actual en los Espacios Públicos*, impulsada por la Sociedad Estatal Expo'92, y a diversas iniciativas promovidas de modo particular por los Pabellones Internacionales, de las Comunidades Autónomas o institucionales y empresariales, entre las que cabría destacar *Under the Moon*, de Barbara Weil, situada en el Pabellón de EEUU, *Europa en el corazón*, de Ludmila Tcherina, en la entrada de Pabellón de la Comunidad Económica Europea, *Citius Altius Fortius* de Miguel Berrocal, en el Pabellón del COI, *Doña Elvira*, del mismo escultor anterior, junto al Auditorio de la Cartuja, *Hércules* de José Seguiri, en la entrada del Pabellón de Andalucía, o el programa escultórico desarrollado por el pabellón gallego.

Con la finalidad de dotar de un espacio de encuentro entre las prácticas artísticas últimas, la escultura urbana y la cultura de masas, Rosa María Subirana, directora del Programa de Artes Plásticas de Expo'92, articuló en torno a un comité internacional compuesto por Martín Chirino, Rita Eder, Kasper König, María Corral, Mary L. Beebe, Tomás Llorens y José Ramón López, una propuesta que tituló *Arte Actual en los Espacios Públicos del Recinto de la Exposición Universal de Sevilla 1992*[12]. La selección contó con obras realizadas exprofeso para la ocasión e instaladas en diversos espacios del recinto ferial (Jardines del Guadalquivir, Lago de España, Avenida de las Palmeras, Entrada Sur…) de Eva Lootz, Ettore Spaletti, Per Kirkeby, Anish Kapoor, Matt Mullican, Ilya Kabakov, Stephan Balkenhol, Jesús Rafael Soto y Roberto Matta. La selección final contaba también con una propuesta de señalización alternativa, *Decret Nº1*, de Rogelio López Cuenca y con el proyecto *El Pabellón Desaparecido*, de Dennis Adams, aunque ambas fueron rechazados en el último momento por la organización argumentando confusas razones que no hacían sino enmascarar un veto socio-político.

La obra del venezolano Jesús Rafael Soto (Ciudad Bolívar, 1923- París, 2005), *1/2 esfera azul y verde*, fue emplazada en la entrada sur de recinto, en Puerta Triana. Eximio representante del arte cinético internacional su pieza, con un diámetro de 12 metros y una altura de más de 10, quedó compuesta por una estructura de cuatro secciones de arco en tubo de color blanco que sostenían una plataforma circular en horizontal con respecto al suelo, de ella partían unos tensores de nylon que soportaban un conjunto de tubos paralelos de aluminio pintados de azul cobalto en sus dos tercios superiores y de verde en su tercio inferior y que conformaban una suerte de semiesfera que parecía emerger del estanque que rodeaba a la instalación. El desplazamiento del espectador en torno a la pieza de estática estructura creaba una vibración sensorial que semejaba un sutil movimiento, lo que en su obra se conoce como efecto *moiré*[13].

La intervención de Soto, sin embargo, suscitó cierta controversia por cuanto algunos autores la valoraron como una de las obras más acertadas del programa por su colocación, escala y efectos ópticos generados[14], mientras otros señalaron su desacertaba asimilación simbólica con el globo terráqueo, particularmente cercano al logotipo de Expo'92, lo que hizo que la imagen de la obra del venezolano adquiriese una dimensión inusitada y un estatuto de elemento decorativo y publicitario para la organización[15]. Quince años después de finalizar el magno evento, la instalación fue desmontada y cedida a la *Fundación Atelier Soto*, en París.

Una obra sobresaliente fue la gran instalación mural *Verbo América*, del artista chileno Roberto Matta (Santiago de Chile, 1911-Civitavecchia, 2002) quien, precisamente recibiera el *Premio Príncipe de Asturias de la Artes* en 1992. Situado en un espacio de singular importancia, la entrada natural desde el centro histórico de la capital hispalense a la Isla de la Cartuja, entre el Puente de la Barqueta y el Pabellón de Andalucía, el inmenso mural de 20 metros de largo por 3'20 de altura, fue realizado a partir de una base cerámica a la cuerda seca, la inclusión de relieves de barro cocido y una terminación que incluía el graffiti por medio de spray y una lámina de agua continua que se situaba a los pies de la estructura de obra. El mural incluía dos fragmentos del poema *Verbo América* del propio autor:

> "Verbo América. El verbo América es conjugar participios pasados con presentes condicionales, es reorganizar todos los pretéritos de las cuentas, cuentos indios del Mediterráneo con los indígenas de América y del Pacífico, es poner bien los dedos en lo que nos une, en vez de despreciarse con megatónicas megalomanías".

La iconografía precolombina y el lenguaje surrealista de segunda generación se combinan a la perfección con su predilección por los grandes formatos en *Verbo América*, una línea de investigación

que comenzó a desarrollar a principios de los 80 —donde podemos rastrear el óleo sobre lienzo de 1982 titulado *El Mediterráneo es el verbo América* y la serie de pasteles con los que participaría en la I Bienal de La Habana en 1984[16]— y que culminó en instalaciones posteriores a la conclusión de Expo'92, como el mural cerámico homónimo de la misma serie, de 1996, que actualmente se encuentra instalado en la estación Quinta Normal, del Metro de Santiago de Chile, dentro del programa *MetroArte*.

Fuera de estos dos proyectos centrados en la escultura pública, una obra importante, a medio camino entre la escultura y la arquitectura, supuso la intervención del afamado creador Carlos Cruz Díez (Caracas, 1923), quien se encargó, dentro del proyecto del Pabellón de Venezuela del arquitecto Enrique Hernández, de la plaza que antecedía al Teatro-Sala de Proyección y al Espacio de Información y Exposiciones. La plaza fue tratada como un espacio cubierto conformado por 16 mástiles de aluminio, de 16 metros de altura, cubierto con velámenes triangulares de fuerte cromatismo, que servían tanto como fuente de sombra y frescor cuanto como llamada de atención y orientación para los visitantes al recinto.

4. Intervenciones, acciones y programas artísticos en Andalucía

Las propuestas artísticas y culturales se extendieron e itineraron a otros espacios, auspiciados por la Junta de Andalucía, que vio en esta estrategia una excusa idónea para la diseminación de la actividad cultural por el territorio así como un reclamo turístico para que los visitantes a Expo'92 conocieran la región más allá de la capital.

El comisario del Pabellón de Andalucía, Antonio Rodríguez Almodóvar, presentó el 9 de marzo de 1992, el programa del proyecto Plus Ultra, cuya responsable fue Mar Villaespesa, que integraba 8 intervenciones artísticas en espacios monumentales andaluces, 3 exposiciones temáticas, conferencias, talleres, ciclos de cine y edición de distintos documentos[17]. Ocho artistas, cuatro españoles y cuatro extranjeros, intervinieron distintos monumentos a lo largo de la geografía andaluza: Francesc Torres (Iglesia de San Luis de los Franceses, Sevilla), Soledad Sevilla (Castillo de Vélez Blanco, Almería), el grupo *Agencia de Viaje*, con Federico Guzmán a la cabeza (Centro histórico de Córdoba), James Lee Byars (Palacio de los Córdova, Granada), el colectivo *Agustín Parejo School*, con Rogelio López Cuenca (Monumento al Marqués de Larios, Málaga), Denis Adams (Plaza de del Mercado, en Úbeda, Jaén), Adrián Piper (Monasterio de Santa Clara, Moguer, Huelva) y Alfredo Jaar (Torre de Santa Cruz, Cádiz).

La intervención del artista chileno Alfredo Jaar (Santiago, 1956) llevó por título *"Rafael, Manuel y los otros"* y se desarrolló en la Torre de Santa Cruz, construcción de fines del siglo XVIII, aneja a la Catedral Vieja gaditana, asentada a su vez sobre una mezquita musulmana. La propuesta suponía un homenaje al poeta Rafael Alberti, al músico Manuel de Falla y a la cultura andalusí, tan presente en el acervo cultural andaluz. Sobre el fondo musical del primer nocturno de *Noche en los jardines de España*, que el autor compuso inspirándose en una Granada que aún no conocía, en las paredes del monumento se inscribieron los versos de *La poesía como arma para cambiar el mundo*, mientras una lámina de agua se desplegaba en el centro de la estancia.

> "Las poesías han sido escritas en las paredes de forma ilegible y totalmente al revés, que al reflejarse en el líquido facilita, ahora sí, su lectura. Ello imprime a las paredes de la torre un cierto sentido musulmán, ya que las poesías de Alberti escritas de esta forma dan la sensación de ser textos islámicos, con lo que sigue fiel a los orígenes de la edificación"

declaró al inaugurar la intervención el creador chileno[18].

Las tres exposiciones temáticas incluidas en el proyecto *Plus Ultra* fueron: *El artista y la ciudad*, que se desplegó en el centro urbano de la capital hispalense y que contó con obras, intervenciones y acciones de Curro González, Rafael Agredano, Guillermo Paneque, Vicki Gil, Juan del Campo, Antonio Sosa, Sergi Muntadas, José María Giro y el colectivo Estrujenbank; *Tierra de nadie*, que se desarrolló en el Hospital Real de Granada, con el comisariado adjunto de José Lebrero Stals, y que sumó obras de Beuys, Byars, Broodthaers o Hamish Fulton; y *Américas*, comisariada por Berta Sichel, que ocupó el Monasterio de Santa Clara en Moguer (Huelva)[19].

Américas se planteó como un recorrido inverso al realizado por Colón. Era ese "Nuevo Mundo", concepto acuñado desde la superioridad europea, el que se desplegaba en función de unos lenguajes, de unas estéticas y de unas ópticas alejadas a las prejui-

ciosas premisas de los puntos de vista occidentales. En palabras de la comisaria:

> "para un público europeo aún menos familiarizado con la expansión del marco multirracial y multicultural del continente americano, Américas pretende ser un vehículo que corrija la miopía del mundo del arte establecido"[20].

Mediante un conjunto de 70 obras que conjuntaban fotografía, pintura, escultura, instalación, video… se pretendió establecer un marco crítico en torno al proceso colonizador/descolonizador y mostrar la respuesta de los artistas, desde Canadá a la Patagonia, en torno a cuestiones como las fronteras, los límites culturales, la violencia, la identidad, la diversidad, la problemática del SIDA, de las drogas, tan acuciantes en aquellos momentos…[21].

Cabe reseñar que el Pabellón de Andalucía patrocinó algunas muestras externas, como el proyecto *Imagina*, comisariado por Manuel Falcés, fruto de un convenio con la Consejería de Medio Ambiente y desarrollado durante 1991 en Almería y que pretendía reunir a los mejores fotógrafos del mundo para que documentaran la realidad de aquel entorno natural. Entre 36 artistas seleccionados la única representante iberoamericana fue la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide (Ciudad de México, 1942). La exposición de los resultados se desarrolló en las Salas del Arenal, de la capital hispalense entre el 26 de junio y el 16 de julio[22].

5. Conclusiones

Podemos afirmar que el modelo plural y heterogéneo que se adoptó para la Exposición Universal de Sevilla, de grandes fastos que buscaban el entretenimiento lúdico, el consumo masivo y la rentabilidad económica[23], restó calidad y profundidad intelectual a las propuestas culturales, quedando los proyectos artísticos y las acciones creativas huérfanos de una verdadera y coordinada línea de actuación.

La idea iba a bascular en torno al encuentro cultural y artístico, cinco siglos después, entre el Mediterráneo e Hispanoamérica, concepto territorial éste último que iba a ser consecutivamente suplantado por Iberoamérica y finalmente, por aquel más amplio y aglutinador de "las Américas". Ese sería el contexto en el cual el arte y los artistas contemporáneos americanos de raíz anglosajona, o el arte producido por artistas latinoamericanos pero creado en y desde Estados Unidos o Canadá, se impondría finalmente sobre el resto.

También cabría resaltar que en este encuentro transatlántico auspiciado desde la antigua metrópoli, las instituciones nacionales y regionales de aquel lado del océano se preocuparon, en muchos casos, más por reivindicarse y emparentarse en el plano cultural y artístico dentro de unas corrientes internacionales globales que por auscultar sus rasgos diferenciales o establecer juicios críticos sobre el encuentro *intracultural* entre éstos dos mundos y su eco contemporáneo.

Uno de los resultados perniciosos que tendría la excesiva condensación de acontecimientos culturales fue definido con lucidez por José Luis Brea como "Grado Expo" del arte, efecto por el cual la multiplicación de exposiciones, el aumento de actividades, la diseminación de eventos, la multiplicación de obras y la voluntad por sacar el arte al espacio público, por recrear unos espacios expositivos abiertos, habría provocado, paradójicamente su desaparición, "su desvanecimiento por conversión a la forma simulada de su puro espectáculo"[24]. Resulta significativo de ello que el propio Brea, en el acto inaugural que supuso la exposición por él comisariada en las Salas del Arenal —19 de abril al 12 de mayo de 1992— titulada *Los últimos días*, en la cual proclamaba la *"Desolación infinita de la historia. Ninguna promesa se ha de cumplir nunca. No hay otra historia que el acumularse infinito de fiascos, del fracaso interminable que, en su esfuerzo por solventar el problema de la vida, por resolver el cumplimiento pleno del sentido, deja la cultura tras de sí como único y triste rastro"*[25], no incluyese a ningún artista iberoamericano.

NOTAS

1. VV.AA. *Mensajes y contenidos. Exposición Universal Sevilla 1992*. Sevilla: Oficina del Comisario General, Área de Asuntos técnicos, Exposición Universal Sevilla 1992, 1989, s/pág.

2. Proclamación de la Sede de Sevilla. Discurso de S. M. el Rey en el acto conmemorativo del 12 de octubre. Sevilla: Oficina del Comisariado General, Área de Asuntos Culturales, Expo'92, 1987, s/pág.

3. CLARK HUDGENS, Katherine. "Introducción". En: VV.AA. *Mirando a la América Latina y el Caribe. Cuarenta y tres pintores en la Plaza de América*. Sevilla: Sociedad Estatal Expo'92, 1992, págs. 12-13.

4. SERRANO, Eduardo. "Arte colombiano contemporáneo". En: VV.AA. *Arte Colombiano Contemporáneo*. Sevilla: Comisión V Centenario Colombia, Expo'92, 1992, pág. 8.

5. http://www.congoritme.net/propabarts.htm. [Fecha de acceso: 17/04/2017].

6. FLORENCIO, J. M. "Gil y Gil compra a Sarasola, por 65 millones, las carpas de la Expo abandonadas desde 1994". *ABC* (14.03.96), pág. 74.

7. POGOLOTTI, Graziela. "Las paradojas de la modernidad". En: VV.AA. *Color de Cuba*. Madrid: Fondo Cubano de bienes culturales, 1992, págs. 9-10.

8. GALAZ, Gaspar. "Chile: cinco pintores en Sevilla. Una breve historia". En: VV.AA. *Chile: cinco pintores*. S.n.: Pabellón de Chile en Expo'92, 1992, s/pág.

9. MONTERO CASTRO, Roberto. "El quinto viaje". En: VV.AA. *De Venezuela. Treinta años de arte contemporáneo (1960-1990)*. Caracas: Ministerio de Relaciones Exteriores, Consejo Nacional de Cultura, 1992, pág. 37.

10. CONDE, Teresa del. "Presencias: la historia de una controversia". En: VV.AA. *Pintura Mexicana (1950-1980)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

11. SULLIVAN, Edward. J. "Artistas del siglo XX en Latinoamérica: Una perspectiva a fin de siglo". En: VV. AA. *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992, s/p.

12. CANOGAR, Daniel. "Arte contemporáneo en los espacios públicos de EXPO'92". *Zehar* (Arteleku), 17 (1992), pág. 17.

13. ARACIL, Alfredo y RODRÍGUEZ, Delfín. *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. Madrid: Istmo, 1998, pág. 420.

14. CASERO VIDAL, Pedro. "Arte de los noventa en Cartuja, Parque de los Descubrimientos". *Atrio* (Sevilla), 8/9 (1996), pág. 216.

15. CANOGAR, Daniel. "Arte contemporáneo… Op. cit., pág. 19.

16. GALLARDO NAVARRO, Ernesto Luis. "Anexos Verbo América". En: VV.AA. *Verbo América S 96/1. Roberto Matta*. Santiago de Chile: Gobierno de Chile, Ministerio de Obras Públicas, Metro de Santiago, 2008, pág. 57.

17. FERNÁNDEZ LÉRIDA, Amalia. "Presentado el proyecto "Plus Ultra" o el diálogo de ocho artistas con la cultura andaluza". *ABC*, 10-03-1992, pág. 50.

18. BERNAL, Manuel. "Rafael, Manuel y los otros, homenaje artístico a Alberti y Falla en Cádiz". *ABC* (16.08.1992), pág. 61.

19. VV.AA. *Andalucía, tradición y cambio. El Pabellón de Andalucía en Expo'92*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992, págs. 102-107.

20. SICHEL, Berta. "Américas". En: VV.AA. *Américas [Proyecto Plus Ultra]*. Sevilla: Pabellón de Andalucía en EXPO'92, 1992, pág. 22.

21. *Ibídem*.

22. VV.AA. *Memoria de actividades del Pabellón de Andalucía en la Exposición Universal Sevilla 1992*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992, pág. 88.

23. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. "Sevilla, la Exposición Ibero-americana... Op. cit., págs. 141-142.

24. BREA, José Luis. "El Grado Expo de la cultura". *Lápiz: Revista Internacional de Arte* (Madrid), 88 (1992), págs. 10-11.

25. BREA, José Luis. "Los últimos días". En: AA.VV. *Los últimos días. Sevilla: Pabellón de España, 1992,* págs. 21-22.

Volver al sumario

Iglesia Santa Bárbara, reflejo de la tradición de la orden dominica en el paisaje urbano de Rubio, Táchira, Venezuela

Ana Cecilia Vega Padilla
Departamento de Arquitectura. Universidad Nacional Experimental del Táchira, Venezuela
acvega@unet.edu.ve, anacevegapadilla@gmail.com

1. Introducción

La iglesia Santa Bárbara, el principal templo parroquial rubiense, está ubicado entre calles 11 y 12, teniendo como atrio a la plaza Bolívar de la ciudad de Rubio, en el estado Táchira de Venezuela.

Se caracteriza por su particular obra de ladrillos a la vista, siendo única en su estilo en la región y el país. Sus valores formales y tecnológicos son un aporte de la gestión de la orden dominica que, en conjunción con la disponibilidad del material de construcción y de la tenacidad y entrega de los pobladores, dotaron a la ciudad de un monumento, que desde sus inicios acuñó gran significado para la ciudad y se ha convertido en un referente de su paisaje urbano histórico y del patrimonio cultural de la zona andina venezolana.

El trabajo, descriptivo y analítico se soporta en fuentes documentales y en la observación directa del objeto estudiado, fundamentado en el análisis triangulado de la información, para evidenciar el valor cultural del monumento, en el que se materializan reflejos de la tradición artística y mendicante de la orden de predicadores dominicos.

1. Gustavo Hernández. Vista posterior, desde el ángulo sur este, del conjunto edificado de la iglesia Santa Bárbara. Fuente: Instagram. Descarga 02/12/2016.

2. Orígenes del templo

Las primeras iglesias o templos construidos en el estado Táchira se describen por cornistas e historiadores como enramadas, que progresivamente evolucionaron hasta hacerse con tecnología de tierra cruda[1]. En el área geográfica donde hoy se encuentra Rubio se funda, según un auto del 9 de agosto de 1602 una Iglesia, con el interés de evangelizar y formar iglesia [2].

En 1627 el visitador Fernando de Saavedra, Oidor y alcalde de la Corte en la Real Audiencia del Nuevo Reino, expresaba de la visita a la zona de Quenemarí[3] que ya se oía misa en la Iglesia del pueblo de Cania, donde era adoctrinada la población por un fraile agustino[4] lo que nos indica la existencia de una iglesia para la fecha, o por lo menos un espacio dedicado a esa actividad.

En 1794 don Gervasio Rubio compra los terrenos de la hacienda La Yegüera, globo geográfico que dominaba los poblamientos donde se ubica hoy la ciudad de Rubio. Construye una casa y una ermita, donde oficiaba misa, desde el 4 de diciembre, su hijo el Pbro. Carlos Rubio Maldonado. Esa fecha, por ser el día santoral de su madre doña Bárbara

Maldonado de Rubio, se convierte en la fecha que se acepta como fundación de la ciudad.

Para 1810 se erige en vice parroquia eclesiástica a la población, visto su crecimiento, con la advocación de Santa Bárbara en honor a la primera esposa de don Gervasio Rubio, determinándose con esta acción que la población llevase el nombre de Santa Bárbara de la Yegüera. La Diputación Provincial de Mérida erige en 1855 en Parroquia Civil al caserío de La Yegüera, con la denominación de Rubio.

Para 1866 un grupo de vecinos se dirige al Obispo de Mérida, don Juan Hilario Bosset solicitando autorización para construir un templo, en vista de que la capilla existente era insuficiente para la población, pidiendo así mismo la erección de la población en parroquia eclesiástica. La respuesta no se hizo esperar y en diciembre del mismo año, este les indica que no hay inconvenientes para la erección de una Iglesia, pero antes debían existir los implementos necesarios para la celebración (vasos sagrados y otros elementos)[5]. Se comienza por ocupar un local para el funcionamiento de la Iglesia hasta 1868, cuando los hermanos Zenón y Francisca Páez donaron una casa y terreno para su labor y la construcción de una plaza, ubicados hoy al norte de la ciudad en los alrededores de la plaza Junín.

Las tierras de La Yegüera están en posesión de don Juan Entrena para 1874; el crecimiento poblacional es exponencial motivado a la creciente economía cafetalera, produciendo una expansión urbana hacia el sur, más allá de la quebrada La Capacha y de la localidad desarrollada hasta ese momento. Se iniciaban ventas de terrenos para conformar la nueva población y se había establecido un lugar para la construcción de una nueva plaza y la nueva iglesia, donado por el mismo Entrena. El 29 de enero de 1872 don Juan Hilario Bosset realiza una visita pastoral, constata la existencia del lugar donde debía edificarse la iglesia y acepta la donación, que fue escriturada por el Registrador Subalterno el 31 de enero[6].

Se promulga en la misma, igualmente, la constitución de una Junta encargada de la construcción del templo, que luego anuncia, con fecha del 28 de Julio de 1872 su primer Acuerdo, relativo a las disposiciones sobre la construcción de las nuevas Iglesia y población. En torno a la primera indicaban las dimensiones de la nueva construcción, describiéndola como de cuarenta varas de largo con una altura proporcionada y se fijan sus espacios en tres naves separadas de mampostería, dejando previsto que se construyera el templo en un extremo de la ciudad y que más tarde pasaría a formar parte del centro de la misma[7].

2.1. **La construcción de la primera iglesia Santa Bárbara**

El sitio dedicado a la construcción del nuevo templo y la plaza eran estratégicos, puesto que ahí confluían los residentes en pueblo viejo y los de La Yegüera (de explotación cafetalera). Los trabajos comenzaron y se colocó la primera piedra en junio de 1872[8]. En octubre de 1873 se encargó de la Parroquia el padre Justo Pastor Arias, quien fue un gran propulsor de la construcción. Entre 1881 y 1891 el padre Justo estuvo ausente de la ciudad, mientras se retrasaban las obras del templo y se desintegra la Junta. Al regresar el sacerdote se reorganiza esta y se terminan las obras del cuerpo de la iglesia.

Esta construcción, de paredes de tapia y cubierta de armadura de madera y tejas, consigue completarse en 1895, con una portada de mampostería de ladrillo y piedra. Para el año siguiente se encontraba construida la primera torre y en 1911 se culmina la segunda.

Esta iglesia se constituía de una crujía, distribuida internamente en una nave central más ancha y dos naves laterales, separadas por muros de mampostería de tierra pisada y arcos de medio punto, que inferimos de la disposición de los vanos de la fachada principal.

Ostentaba un imafronte moldurado de estilo ecléctico de altos y bajos relieves, muy propio de finales del siglo XIX, en el que se disponían tres vanos en arcos de medio punto. Se destacaban dos partes, la baja, de la altura del cuerpo de la iglesia, determinada en la parte superior del primer cuerpo por una franja horizontal, que ocupó todo el ancho de la portada; y la superior, tripartita, con un frontispicio y dos torres que enmarcan el edificio. Las torres, de base cuadrada, con dos cuerpos que se elevaban sobre la parte baja, se encontraban coronadas por un cupulino en forma de bulbo, también de base cuadrangular.

2.2. **Nuevas necesidades, nuevos proyectos**

En 1924 se encargó de la parroquia el sacerdote Eloy Contreras. Rubio congregaba los domingos y

2. Autor desconocido. Portada de la primera iglesia Santa Bárbara. Ca. 1920. Fuente: www.desderubio.com. Descarga: 24/02/2017.

fiestas a multitud de personas que llegaban de las aldeas vecinas a hacer mercado y a la misa. Para entonces el templo se había quedado pequeño y no ofrecía seguridad, puesto que la humedad había hecho estragos en las maderas de la cubierta[9] lo que generó la necesidad de iniciar obras de ampliación y restauración.

Los trabajos se demoraron mientras monseñor Sanmiguel, obispo de la diócesis del Táchira, se preocupaba por la educación de los jóvenes rubienses. Esto motivó la creación de un colegio para varones, propuesto a la orden dominica en su sede colombiana, que acepta, llegando a Rubio en 1926 a fundar el colegio María Inmaculada.

2.3. **Llegada y acción de los dominicos**

El sentido de predicación de la Orden Dominica tiene importante trascendencia al suponer la definición de su espiritualidad propia y la relación de esta con los demás hombres[10], lo que promueve que se sumerjan en los núcleos urbanos para entrar en contacto directo con su preocupación principal, las personas. La práctica de la predicación y pobreza se deja sentir en la austeridad de la arquitectura dominica que se manifiesta en la escasez de decoración y la simplicidad estructural y constructiva de los edificios que construyen[11].

Con la llegada de los sacerdotes dominicos se inaugura una era de progreso moral en Rubio, en la gestión del Colegio y los trabajos de ampliación del templo parroquial. Los sacerdotes dominicos conocían de su tradición artística y arquitectónica, teniendo como referentes las iglesias que tenían en el viejo continente[12] de tal manera que encargaron los planos de la iglesia al arquitecto español señor Gracer, aprobados en 1932 por el obispo de San Cristóbal y el superior provincial de los dominicos, padre Antonio María Sierra. El modelo se inspira en el santuario de Nuestra señora de Chiquinquirá que los dominicos regentan en Colombia[13], siendo adaptado a la localidad.

En 1950 los dominicos colombianos habían adelantado las obras de construcción de la nueva iglesia, pero debían volver a su país, por lo que comienza la acción de la provincia de Nuestra Señora del Rosario en Venezuela, desde entonces ininterrumpida.

A raíz de la revolución filipina, a finales del siglo XIX, esa Provincia dominicana, fundada en 1582 para la evangelización de los pueblos paganos del extremo oriente, abrió nuevos centros de apostolado en América y entre ellos en Venezuela. A esa, el Padre Manuel Suarez, solicitó que fueran sustituidos los dominicos colombianos por dominicos españoles, que se encontraban disponibles en razón del empeño del Papa Pio XII de reforzar con religiosos españoles las iglesias de América Latina, por la oferta de religiosos expulsados de China y Vietnam por la revolución comunista, entre ellos muchos dominicos, y porque los colombianos deseaban reforzar el trabajo en su país de origen donde había pocos frailes de esa orden[14].

3. **Una iglesia atrevida, gigantesta y magnífica**

La obra del monumento actual se inició el día 2 de febrero de 1934, durante la fiesta de la Candelaria, siendo bendecida la colocación de la primera piedra por el obispo Sanmiguel, según testimonia una lápida de difícil acceso y lectura colocada en el marco de acceso a la Sacristía[15]. Estuvieron presentes los dominicos Angélico Báez y Jesús Castañeda y un sacerdote agustino de origen español, el padre Florentino Armas.

La iglesia se edificó en el mismo lugar en el que se ubicaba la anterior, los trabajos de construcción del nuevo templo se prolongaron hasta 1965, efectuados desde la cabecera hacia adelante, hasta encontrarse con la fachada ecléctica del templo anterior.

3. Autor desconocido. Fachada Oeste de la iglesia Santa Bárbara. Nótese el cuerpo neogótico del siglo XX y la portada ecléctica de finales del XIX. Ca. 1970. Fuente: www.desderubio.com. Descarga: 24/02/2017.

Las limosnas sostuvieron el ritmo de las obras desde el principio, aunque fueron fundamentales los aportes recabados a través de la Junta Pro-templo, constituida en 1938 por el padre Benedicto Bonilla. La abnegada labor de recolección de fondos realizada por los religiosos dominicos recorriendo casas y aldeas, lograron darle el impulso necesario a la construcción. Las memorias de los rubienses recuerdan la participación que hacían los asistentes a la misa de los domingos, para contribuir con el traslado de los ladrillos desde la fábrica Versalles hasta el lugar de la obra.

En 1978 MINDUR[16] inicia las obras de intervención de la portada de la iglesia. El planteamiento en esta remodelación incluyó la edificación de una nueva fachada de evidentes tecnologías y materiales contemporáneos a la época de las obras. Se construye entonces una reinterpretación del estilo y los rasgos constructivos de la iglesia, ejecutados ahora en concreto estructural a la vista, perfiles de acero estructural y tableta de arcilla en imitación del ladrillo. Se remueven las campanas, las figuras de los ángeles y Santa Bárbara que se ubicaban en las torres y portada anterior. La figura de la patrona se reubicó en una capilla en la esquina sur este del parque de la iglesia detrás de la sacristía.

El templo atrevido, gigantesco y artístico, como lo califica el escritor Rafael María Rosales[17], fue obra piadosa de la acción mendicante de los dominicos que con el apoyo de la feligresía se concretó en un monumento motivador y audaz en su materialización.

3.1. **La arquitectura del conjunto monumental**

Se trata de un edificio de estilo neogótico, construido en ladrillo, a excepción de la portada que, según proyecto del arquitecto Calvani[18], se compone de concreto, acero, ladrillo y tablillas de arcilla, en una interpretación contemporánea del estilo de la iglesia. Edificado en dos etapas fundamentales: la primera entre 1934 y 1965, tiempo en el cual se realizó la generalidad de la obra, hasta encontrarse con la portada de la primera iglesia y otra entre 1978 y 1981, de intervención y construcción de la nueva fachada. En esta etapa las antiguas torres fueron parcialmente demolidas y usadas como soporte para la construcción de las nuevas. La portada antigua desapareció para dar paso a la actual.

La iglesia se alza sobre planta de cruz latina (orientado el eje mayor en sentido norte sur), con tres naves longitudinales que se elevan a 18 metros

de altura la central y 15 las laterales. La anchura es de 10 metros en la nave central y 5 las laterales. El largo de la nave central es de 77 metros entre el portal y la sacristía, por detrás del presbiterio. El largo total de la construcción es de 87 metros.

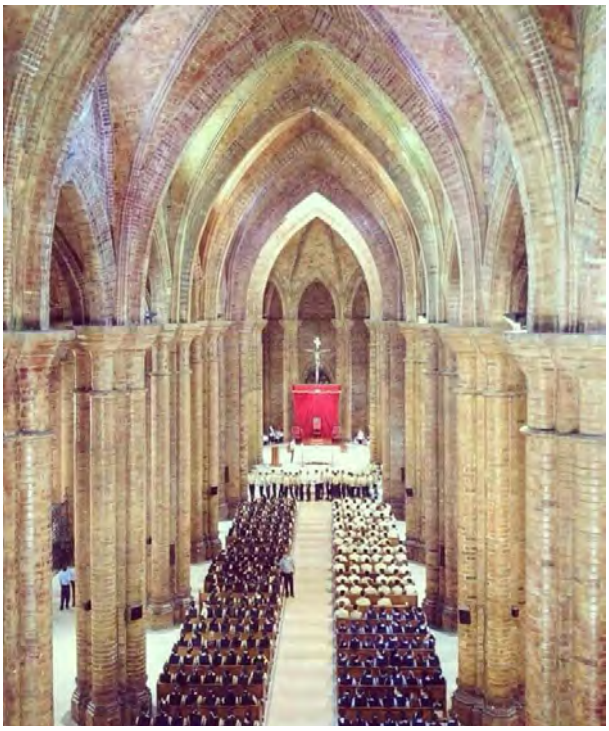
El brazo del crucero es de una sola nave, formado por dos grandes capillas, a cada lado del edificio. Seis capillas sobresalen en las naves laterales: cuatro de igual tamaño y dos más grandes cercanas a las torres.

Dos ejes longitudinales de pilares soportan las bóvedas de crucería conjunto a los muros, en los que las capillas sirven de contrafuertes. En el crucero se levanta el cimborio de forma octogonal en dos cuerpos que se estrechan hasta formar una especie de aguja rematada en el exterior con una escultura de bulto redondo del Sagrado Corazón. La girola, formada por la prolongación de las naves laterales por detrás del presbiterio, tiene forma pentagonal y se remata en un espacio cuadrangular que forma la sacristía.

La portada, orientada al norte, se enmarca en dos esbeltas torres de agujas con estructuras ornamentales de acero y pináculos de concreto, levantadas sobre planta cuadrangular. Las torres se encuentran divididas en dos secciones: una robusta hasta media altura, y la otra delgada acompañada de cuerpos seriados de perfiles metálicos verticales dispuestos en diagonal a las aristas, de la torre, simulando arbotantes.

Destacan tres portadas de elevadas arquivoltas en arcos ojivales de ladrillo, repitiendo la composición de las naves, y las decoraciones con pináculos y remates apuntados en concreto. La portada se destaca por el frontispicio triangular apuntado, decorado con molduras de concreto y una variedad de rosetón trilobulado.

Los materiales de construcción de la primera etapa fueron enteramente extraídos en las adyacencias del lugar, en la región de Canea, de donde provienen las arcillas para los ladrillos, fabricados en la alfarería Versalles, en el sector de pueblo viejo o actual barrio La Palmita, en donde se moldeaban *ex professo* para su ubicación en la iglesia. Fueron traídos por trabajadores y colaboradores de la obra que participaron de la misión constructiva, pues muchas personas relatan que cada domingo, al terminar la misa de las diez de la mañana, la misa mayor, el párroco invitaba a los fieles a traer los ladrillos fabricados durante la semana. Los traían a hombros o en carretillas. El pago consistía en un vaso de jugo o un negrito: una tacita de café negro[19].



4. José Acero. Vista de las naves, desde el coro, de la iglesia Santa Bárbara. Fuente: Instagram. Descarga: 02/12/2016.

En la cocción de los ladrillos de diversas formas y pesos, incluso algunos de 16 y 20 kilos de peso, se usó un viejo horno que funcionaba con carbón mineral (abundante en la zona). Al principio la parroquia tenía alquilada la alfarería, hasta que, en el año de 1944, la compró a sus propietarios[20].

El mortero utilizado para la colocación de ladrillos se preparaba artesanalmente para lograr una mezcla real[21], que en pleno siglo XX sorprende e infiere de las economías que se hicieron para lograr esta construcción, muy propias de la Orden Dominica para estirar al máximo los recursos disponibles y de las condiciones con las cuales fue llevando a cabo la construcción.

La mezcla real llevaba un período de fabricación. Primero se cernía la arena y se compactaba con la cal y el agua. La mezcla se batía por horas hasta compactar. Se tapaba y se dejaba "dar punto", al cabo de ocho días ya estaba lista para utilizar. Con ese mortero se pegaron la gran mayoría de los ladrillos de la construcción básica de la Iglesia. Sólo fue en los últimos trechos, mayormente en las partes más altas cuando se hizo uso del cemento[22].

La tecnología aplicada para la construcción del templo rubiense a partir del año de 1934, fue basada en sus inicios por los señalamientos indicados en los planos (muchos de los cuales se perdieron) y por la adaptación en sitio del padre Orjuela, planteada dentro de un estilo gótico, totalmente inédito en la localidad, lo cual indica las vinculaciones con la tradición arquitectónica de la orden en España y otros países europeos y adaptada a nuestro medio.

De los equipos utilizados en la construcción, no quedo nada registrado en la parroquia, pero la tradición oral indica que se hicieron uso de equipos muy sencillos entre ellos andamios, que primero fueron de madera y finalmente de hierro a medida que pasó el tiempo. Para subir los materiales se usaron ganchos tirados a través de fuerza de tracción donde varios hombres jalaban de la cuerda para poder elevarlos a la altura deseada y finalmente se hizo uso de "señoritas"[23].

Apartando solamente la presencia de los padres dominicos, del arquitecto padre Domingo Hugo Orjuela y del ingeniero Werner Hornung[24], como mano de obra calificada, el resto fue de origen local, la de simples albañiles y maestros en este ramo[25].

4. Valor cultural de la iglesia Santa Barbara

La iglesia se encuentra ubicada actualmente en el corazón del área central de la ciudad, pero también de sus habitantes, siendo considerada un patrimonio de gran significado para los rubienses y juninenses. Fue declarada patrimonio cultural del municipio y lo es del país, desde su incorporación como Bien de Interés Cultural en el Catálogo del Patrimonio Cultural de Venezuela[26].

4.1. Tradición y religiosidad

Los dominicos, avizorando y promoviendo la construcción del templo encargaron el proyecto de la iglesia, en el que por razones propias de origen y formación del proyectista se incorporaron las características intrínsecas del gótico, que había producido magníficos ejemplos en tierras españolas; sufriendo una adaptación local en el uso del material de construcción y en los acabados, que se evidenciaron desde el principio de la obra en la decisión de construir en ladrillos y dejarlos expuestos.

5. Gustavo Hernández. La iglesia Santa Bárbara se destaca en el paisaje urbano rubiense. Fuente: Instagram. Descarga: 02/12/2016.

Si bien gran parte del edificio siguió el proyecto original, hubo que hacer adecuaciones y adaptar soluciones en sitio por diferentes necesidades, lo que atestigua el compromiso de la Orden de hacer un templo magnífico, en el que se reflejasen sus tradiciones artísticas y valores religiosos más significativos.

La potencia simbólica de economía y austeridad que otorgan a la iglesia la sencillez de las piezas de ladrillo expuestas, es una de sus características más determinantes, que impactan por su simpleza, pero al mismo tiempo atrevimiento constructivo y compositivo.

Estos elementos han determinado el gran efecto que ejerce el edificio en el paisaje de Rubio, al mismo tiempo que ha permitido y apalancado la labor misionera de la orden mendicante de los dominicos en la ciudad, que desde su llegada no ha sido interrumpida y que continúa anclada desde ese edificio que domina la memoria y protagoniza el Paisaje Urbano Histórico de Rubio.

La construcción de la fachada actual, basada en un proyecto distinto al original, no tiene soporte documental en su decisión y consideramos se debe a una disposición caprichosa tomada desde el escritorio del arquitecto y los funcionarios promotores, antes que a la decisión de los religiosos dominicos, quienes en esta etapa constructiva perdieron la dirección de las obras.

Durante la etapa de intervención para construcción de la fachada actual el conjunto edificado fue

liberado de las casas que ocupaban su perímetro, presentándose hoy día aislado en el centro de la manzana, lo que ha incidido en su apreciación en el paisaje rubiense y potencia su reconocimiento como ícono religioso y cultural de Rubio.

5. Conclusiones

La construcción de un templo católico en la ciudad de Rubio es consecuencia de la gestión misionera y de la presencia de autoridades en la región, quienes ordenaban la erección de iglesia de Comunidad. La capilla construida por don Gervasio Rubio, cercana a la Casa de El Altillo, en el año de 1809, se puede considerar como la primera ermita construida dentro del núcleo urbano, sirviendo durante algunos años, como sitio para la realización de los servicios religiosos de la población.

La presencia de la capilla y el consecutivo crecimiento de las poblaciones que ocupaban los núcleos genitores de Rubio, hace posible que en el año de 1810 el Obispo de Mérida, a cuya jurisdicción eclesiástica pertenecían estos, erigiese en Vice parroquia Eclesiástica a la naciente población y le adjudicase el nombre de Santa Bárbara en honor a la primera esposa de don Gervasio Rubio.

Para el año de 1860, debido a que la ermita pública era muy pequeña para albergar la floreciente población, se hizo necesario la construcción de una nueva, más grande y adecuada, ubicada en los terrenos del potrero de los mangos, donde hoy florece el centro de Rubio.

El primer templo (1891 y 1895) construido en arquitectura de tierra cruda y cubierta de materiales leñosos y teja, ya en 1924 evidenciaba daños que, por su naturaleza, hicieron que la iglesia tuviese que ser reconstruida.

Con la necesidad de reconstrucción de la iglesia y la llegada de los dominicos se inició una etapa de floreciente progreso moral en la ciudad de Rubio, donde además de la creación del colegio regentado por ellos, comenzaron los trabajos del actual templo, que, desde el inicio, fue el resultado de la tradición artística y religiosa de la Orden mendicante.

Los sacerdotes dominicos promovieron la construcción de un templo gigantesco en su osadía, que reflejaba su tradición artística y su vocación misionera, construido enteramente de limosnas y otros apoyos, conseguidos a partir de organización con la acción de la Junta Pro-Templo. En su logro y construcción se comprometieron, diseñaron y dirigieron completamente, hasta la intervención de la fachada en 1978, en el que el dominio de la Orden mendicante se diluyó en la gestión pública de los recursos y la actividad profesional del arquitecto, constructores y funcionarios.

Hoy en día el templo mayor de santa Bárbara es una de las joyas arquitectónicas de la población de Rubio y del municipio Junín. Por su particular estilo gótico sin precedentes en Venezuela, caracterizado por el ladrillo a la vista, ha ganado un lugar icónico en el paisaje urbano histórico de la ciudad y se ha convertido en un referente del patrimonio cultural de la región andina.

Notas

1. Se describen las primeras iglesias como "*muy sencillas. Tinglados o tambos de madera techados con paja. En una palabra: ranchos. Después, una vez asentado el poblado, constituidas las autoridades civiles y eclesiásticas se procedía a construir los templos de forma definitiva con paredes de tapia pisada, muros de piedra sembrados con argamasa*" en CHIOSSONE, Tulio. *Historia del estado Táchira*. Caracas: Ediciones de la presidencia de la República, 1981, pág. 75.

2. Algunos historiadores describen las necesidades de construcción de iglesias puesto que en las nuevas poblaciones o asentamientos de indios "*es causa de que no solo no saben rezar, pero no saben persignarse ni están industriados ninguna cosa en la de nuestra Santa fe católica … para que los dichos indios se pueblen en comedio de una iglesia que se haga de comunidad a donde todos acuden y sean aprovechados de más doctrina…"* tal como CASTILLO LARA, Lucas Guillermo. *Raíces pobladoras del Táchira*.

Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, págs. 250-251.

3. Los Quenemarí o Quinimarí fueron un pueblo de indígenas que se ubicaba en la región tachirense, incorporado dentro de una de las parcialidades en la comarca del Táchira y que, para 1627, fue visitada por el licenciado Fernando de Saavedra, Oidor y alcalde de la Corte en la Real Audiencia de Nuevo reino. ACEVEDO SÁNCHEZ, Jesús. *Tierras del Municipio Junín.* Rubio: Fondo Editorial de la oficina del cronista, Consejo Local de Planificación, 2009, pág. 48.

4. CASTILLO LARA, Lucas Guillermo. *Raíces pobladoras*…Op. cit., págs. 250-251.

5. Archivo Arzobispal de Mérida. Fichero. Parroquia de Rubio, Año 1866.

6. ACEVEDO SÁNCHEZ, Jesús. *Tierras del Municipio*… Op. cit., pág.79.

7. Registro Subalterno del Distrito Junín. Páginas sueltas. Protocolos 1872. En: ACEVEDO SÁNCHEZ, Jesús. *Arquitectura religiosa. Notas históricas, desde la Capilla de don Gervasio hasta el templo de Santa Bárbara*. Mecanografiado. Biblioteca y archivo del cronista de Rubio.

8. GARCÍA FERNÁNDEZ, Benjamín. y GONZÁLEZ CEREIJO, Arsenio. *El templo de Rubio*. San Cristóbal, Venezuela: Mecanografiado, Sin editorial, 1997, pág. 10.

9. *Ibídem*, pág. 9.

10. BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo. "Arquitectura gótica". En: *Historia de la Arquitectura Española*. Tomo 2. Zaragoza: Ediciones Exclusivas, 1985, vol. 2, págs. 406-687.

11. Los dominicos tenían una prescripción parecida a los franciscanos sobre la simplicidad de sus construcciones. Las referencias más antiguas sobre esa simplicidad se recogen en el capítulo general de Narbona, celebrado en 1260. "constrúyanse edificios según sus disposiciones, sin exceder los límites de pobreza".

12. *Ibídem.*

13. *Ibíd.,* pág. 10.

14. RENGEL RODRÍGUEZ, Faustino. *Dominicos del Rosario en Venezuela, Provincia Nuestra Señora del Rosario, 1951-1978*. Caracas: Mecanografiado, Ediciones de la provincia del Rosario, 1977, pág. 7.

15. GARCÍA FERNÁNDEZ, Benjamín y GONZÁLEZ CEREIJO, Arsenio. *El templo de* … Op. cit., pág. 10.

16. El Ministerio de desarrollo Urbano (MINDUR) contrato la ejecución de importantes obras de remodelación y adecuación del centro de Rubio, con la intervención de la fachada principal de la iglesia santa Bárbara, así como

17. ROSALES, Rafael María. *Rubio, la ciudad del pueblo*. Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses. Caracas: 2da Edición, Editorial BATT, 2002.

18. ACOSTA, Oscar; CARREÑO, Karenina; DURAND, Leander y otros. *Iglesia Santa Bárbara de Rubio; análisis histórico, arquitectónico y tecnológico*. Trabajo de investigación Historia de la Arquitectura 1. Archivo de Historia de la Arquitectura. Universidad Nacional Experimental del Táchira. San Cristóbal, 1996.

19. GARCÍA FERNÁNDEZ, Benjamín y GONZÁLEZ CEREIJO, Arsenio. *El templo de* … Op. cit., pág. 12.

20. *Ibídem,* pág. 13.

21. La mezcla real se realizaba cerniendo la arena y mezclándola con cal y agua. Se batía y dejaba reposar cubierta, no más de 8 días hasta estar "a punto" como decían los albañiles. En: ACOSTA, Oscar; CARREÑO, Karenina; DURAND, Leander y otros. *Iglesia Santa Bárbara*… Op. cit., pág. 27.

22. *Ibídem,* pág. 29.

23. Se llaman señoritas a los sistemas de poleas y contrapesos para subir pesos por medio de andamios. En ACEVEDO SÁNCHEZ, Jesús. *Arquitectura religiosa. Notas históricas, desde la Capilla de don Gervasio hasta el templo de Santa Bárbara*. Mecanografiado. Biblioteca y archivo del cronista de Rubio. S.f. pág. 28.

24. El ingeniero electricista Werner Hornung Ritzerfeld (1905-1990), oriundo de la ciudad de Dresde y formado en Frankfurt, Alemania; llegó a Venezuela en 1930, contratado por la Compañía Anónima de Electricidad y Luz Eléctricas de Rubio, para participar en el empuje de la construcción de la Planta Eléctrica y en los trabajos de mantenimiento y producción de energía y la distribución de luz eléctricas en la ciudad. Desde su llegada se convirtió en una figura muy comprometida con el desarrollo urbano y arquitectónico, coparticipando activamente junto a la sociedad local en el progreso rubiense y juninense.

25. ACEVEDO SÁNCHEZ, Jesús. *Arquitectura religiosa*…Op. cit., pág. 28.

26. La resolución 003-05 de fecha 20 de febrero del 2005, declara como Bien de Interés Cultural a la Iglesia Santa Bárbara y la deja sometida a las disposiciones contenidas en la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural de Venezuela y su Reglamento, así como las demás normas que rigen la materia. Catálogo Del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2009. TA06. Instituto del Patrimonio Cultural de Venezuela. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Gobierno Bolivariano de Venezuela. Caracas.

Volver al sumario

La antigua planta eléctrica, Rubio, Venezuela. Estado de conservación de un edificio patrimonial

Ana Cecilia Vega Padilla
Departamento de Arquitectura. Universidad Nacional Experimental del Táchira, Venezuela
acvega@unet.edu.ve, anacevegapadilla@gmail.com

1. Introducción

La Carta de Nizhny Tagil ha evidenciado el compromiso en la preservación de los bienes vinculados al desarrollo industrial, considerando que tienen un valor social como certeza de las actividades que han originado el desarrollo de los pueblos. Promueve la conservación de los restos de las antiguas industrias, a partir de la catalogación, el registro y la investigación de sus arquitecturas.

En este marco de ideas nos centramos en conocer el estado de conservación del edificio sede de la antigua Compañía Anónima Energía y Luz Eléctricas (ELER), de Rubio, estado Táchira, a partir del estudio de su proceso patológico.

La investigación, descriptiva y analítica, se ordena metodológicamente en etapas: la primera en la que nos adentramos en el conocimiento del caso de estudio a partir de apoyos documentales. La segunda de estudio arquitectónico y tecnológico del inmueble, apoyados en el relevamiento planimétrico y fotográfico. La subsiguiente, de diagnóstico y análisis de las lesiones, utilizando la fotografía, la observación y la medición como base de trabajo y una última en la que se presentan métodos correctivos generales, para aportar una propuesta de conservación.

2. La modernización en Venezuela: la instalación de una planta eléctrica en Rubio

El desarrollo industrial de Venezuela se evidencia desde 1870, por los avances impulsados por el gobierno de Guzmán Blanco. Estos procesos se concentran en el centro del país y sobre todo en Caracas. El Táchira, como estado productor agrícola de café, vive una expansión de su economía desde mediados de la década del sesenta del siglo XIX, que se manifiesta en el aumento de las cantidades de exportaciones, trayendo a la región oportunidades de desarrollo y modernización a través de una sociedad pujante y orientada al progreso[1].

El municipio Junín, como eje importante en el ciclo de producción cafetalera, recibió significativos ingresos, que impactaron en el desarrollo de la sociedad y el urbanismo. De esos procesos, atesora bienes tangibles de su pasado industrial, con un valor social para la población en relación a la apropiación y uso de sistemas tecnológicos.

Durante las primeras dos décadas del siglo XX se llevaron a cabo importantes transformaciones en Junín, como resultado de la bonanza económica, que permitió avances importantes e inversiones en sistemas de generación eléctrica.

Es el tiempo del ensanche urbano de Rubio, cuando se evidencia la ocupación del área que hoy constituye el centro, desde 1871. Se están construyendo la iglesia Santa Bárbara, la plaza principal y los barrios las Flores y la Pesa, lo que indica un fuerte dinamismo de la actividad urbanizadora.

La actividad cafetalera tuvo un efecto multiplicador en la economía y el urbanismo rubiense[2]. Las principales innovaciones tecnológicas fueron introducidas de manera diversa en la realidad de las ciudades andinas[3], teniendo gran importancia el telégrafo, el teléfono y la electricidad. El cultivo

del café exigió nuevos instrumentos de producción[4] para procesar los productos antes llevarse al mercado nacional e internacional.

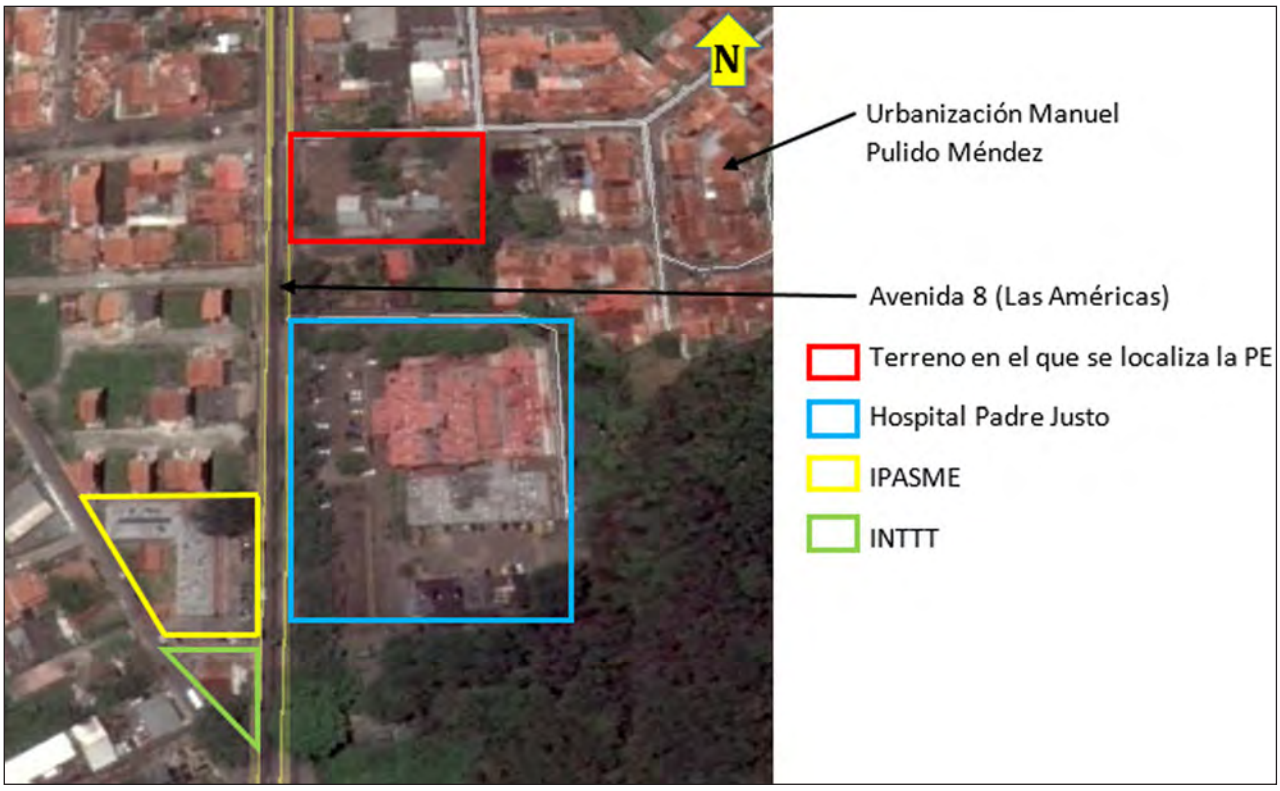
Si bien esta economía trajo importantes ingresos a la Nación, el papel del Estado en la modernización es reducido. Gran parte de los ingresos al fisco nacional se invirtieron en carreteras durante esas primeras décadas del siglo pasado[5]. En Rubio, el avance técnico y urbanístico fue posible por la participación de actores sociales y políticos de la localidad, surgidos en el auge cafetalero[6] antes que a importantes inversiones y apoyos del Gobierno Nacional.

Es justamente un grupo de rubienses quienes promueven la creación de una empresa para proveer de energía y luz eléctricas a la ciudad de Rubio. En 1909 el Gobierno Nacional dispuso suscribir acciones de la compañía ELER y ordenó aportar recursos económicos para los trabajos de instalación de la planta eléctrica[7].

La edificación de la antigua planta se destaca en el paisaje urbano al sur de la avenida ocho (8) o las Américas, como un testimonio silente de una época de importante desarrollo industrial rubiense. Su presencia ha dejado una impronta en la memoria local, que hoy la reconoce como un bien patrimonial.

El conjunto edificado se conserva, gracias a sus características constructivas y a que funcionó continuamente hasta 1961 como sede de la compañía pionera en la producción y abastecimiento de energía eléctrica a la población y áreas circunvecinas. Desde ese año pasó a ser de propiedad pública, a manos de la Compañía Anónima de Administración y Fomento Eléctrico (CADAFE), empresa fundada en 1958 en Venezuela.

Se trata de una edificación representativa de la arquitectura industrial venezolana de principios del XX, con rasgos modernos propios de la tipología de las edificaciones industriales europeas, caracterizado por el uso del ladrillo de arcilla cocida, sin revestimiento. Como testimonio de un pasado importante para la ciudad y la región, nos adentramos en el conocimiento de su estado actual, como aproximación



1. Localización Planta Eléctrica. Imagen Google Earth. Elaboración propia. 2017.

inicial para futuras valoraciones y gestiones en aras de propender a su conservación.

2.1. Evolución histórica de la compañía ELER de Rubio y su edificio sede

La empresa tiene sus orígenes a finales del siglo XIX, cuando en la región se evidencia la necesidad de dotar de alumbrado eléctrico público a la ciudad y sus áreas de influencia. Durante las primeras décadas del siglo XX, en las ciudades venezolanas se producen fenómenos vinculados al capitalismo[8], abandonando la dependencia de la plusvalía agrícola, evidenciados en la organización de la fuerza de trabajo especializada y los equipamientos técnicos de la elemental actividad industrial. El estado Táchira no escapa de esa realidad, que se materializa en Rubio, descrita como una ciudad de aspectos urbanos notables[9].

En las acciones de modernización que adelantaba el gobierno, en el año 1895 el Ministerio de Obras Públicas contrata la instalación del alumbrado público en Rubio[10]. En un informe sobre Venezuela, elaborado por Dalton en 1912, se explicaba que la empresa Petrolia del Táchira producía y vendía pequeñas cantidades de petróleo para el alumbrado municipal[11], evidenciándose una población que utilizaba este mineral para la iluminación, aunque desde 1909 se encuentra promoviendo gestiones para sustituirlo por electricidad.

La compañía ELER se involucra desde sus inicios en la producción, desarrollando el proyecto y las instalaciones de un sistema integrado por una planta eléctrica, ubicada en la población de Rio Chiquito, interconectada por una línea con Rubio, así como una línea de tendido eléctrico que servía a la población de San Antonio, donde también realizaron instalaciones para el servicio, trabajos que para 1930 se encontraban avanzados[12] y para cuya construcción la maquinaria fue traída desde Europa[13].

2.2. De la generación eléctrica a la acumulación de desechos eléctricos

La planta estuvo en funcionamiento hasta 1960, fecha en que se modernizó el servicio nacional de suministro de energía sustituyendo a la planta local. Entre 1960 y 1961 se realizan los trámites de fusión de la compañía ELER con el Estado y en 1961[14] pasó a manos de CADAFE. Posteriormente se destina como centro social de los trabajadores de esta última. Se incorporaron nuevos servicios e instalaciones hasta 1990, fecha a partir de la cual se acelera su situación de abandono, quedando para funciones de depósito de chatarra y desechos propios de la desincorporación de equipos, así como centro de operaciones y mantenimiento local del sistema eléctrico, aunque conserva sus características arquitectónicas de origen y en el interior parte de su maquinaria y utillaje.

2.3. Situación patrimonial de la edificación

El edificio es un patrimonio que testimonia un pasado muy importante para la ciudad y la región fronteriza del suroeste venezolano. Como restos de la cultura industrial de la región, la edificación está intrínsecamente relacionada con el patrimonio cultural de la población. Su propiedad pública determina así mismo su carácter de pertenecer a la ciudad y como sitio donde se desarrollaron actividades industriales está reconocida como patrimonio industrial. De estos elementos valorativos deriva su significación cultural.

Existen acciones de registro y declaración patrimonial que han identificado al edificio estudiado[15], siendo acción fundamental para su reconocimiento oficial, el decreto N° 003-05 de fecha 20 de febrero del 2005[16]. Asimismo, como el conjunto edificado está declarado, le atañen las consideraciones y los conceptos esgrimidos en la legislación nacional[17], así como las recomendaciones internacionales en materia de Patrimonio, sobre las que basamos decisiones y consideraciones, como son la Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial[18] y la Carta de Burra para Sitios de Significación Cultural[19].

3. El conjunto edificado

Está ubicado en una parcela esquinera de unos 1600 m2 comprendido por una edificación de aspecto macizo, aislada al centro de la parcela. Se trata de una construcción con tres volúmenes contiguos, de forma cúbica, realizados en paredes de ladrillo cocido de arcilla, reforzados con elementos soportantes de ladrillo macizo entramado. El volumen principal, de mayor altura, dedicado originalmente al área de generación eléctrica, presenta volúmenes más bajos, como resultado de la adopción de áreas

2. Vista general del conjunto edificado de la Planta eléctrica. Foto: Ana Cecilia Vega Padilla. 2016.

para las necesidades administrativas de la compañía. Hoy se usan para labores de mantenimiento y depósito. Lo complementan restos de tres tanques de almacenamiento de líquido, así como otro de volumen cuadrangular construido en mampostería de ladrillo en forma vertical. Se completa el conjunto con los restos de una piscina, áreas verdes y remanentes de un estacionamiento cubierto.

La simetría de la fachada principal se acentúa por la ubicación de una puerta con un reborde a manera de tímpano, construido por tres hiladas de ladrillos macizos colocados de canto, que se proyectan ligeramente del paramento y un frontón donde se exhibe el nombre de la empresa. La geometría del cuerpo principal del edificio, de marcado sentido horizontal, se contrarresta estéticamente con planos verticales de ventanas. Los volúmenes adosados, enfatizan la importancia del cuerpo principal. Todas las fachadas son uniformes y escasas de ornamentos, resaltando sólo los rebordes de ladrillo y la austera disposición de vanos verticales, colocados de manera seriada. El estilo del edificio, definido por la racionalidad, se relaciona con la estética de los edificios industriales, del movimiento moderno de principios del siglo XX. Al interior el espacio se organiza en una galería, que alberga la antigua sala de máquinas, donde resisten los generadores de energía abandonados, así como demás utillaje del sistema de generación eléctrica.

3.1. **Arquitectura**

Son tres los cuerpos que conforman la edificación. El más alto alberga la antigua sala de máquinas, en la que permanecen los restos de dos motores de gasoil, los generadores de energía y utillaje complementario. Los volúmenes menores, contiguos, fungen como áreas de depósito, cocina, baños y otros servicios.

Las fachadas de la edificación son sobrias, con una estética en la que destaca la racionalidad en el uso de los materiales y la volumetría, diferenciado por el uso a la vista del ladrillo macizo. Esta particularidad la relaciona a la arquitectura industrial internacional de finales del siglo XIX, por el uso del ladrillo cocido de arcilla sin recubrimiento, siendo

una característica de innumerables edificaciones industriales en los países mediterráneos, aunque no son comunes en la arquitectura venezolana.

3.2. **Sistema constructivo**

Es de muros portantes basado en el uso del ladrillo macizo cocido de arcilla, colocado acostado en hiladas, con juntas de mortero de cal, arena y cemento. El muro resultante tiene un espesor de dieciséis centímetros, contando con un revestimiento de friso de mortero de cal y arena en las caras internas. No se han realizado análisis de laboratorio para identificar las mezclas de mortero, lo que sería necesario realizar en una etapa posterior de estudio del monumento, a fin de proponer intervenciones apropiadas a la naturaleza de los materiales utilizados.

Los muros se elevan hasta una altura de 6 metros donde se incorpora una viga plana de 12 centímetros de altura, sobre la que se asientan cerchas metálicas que conforman la estructura de cubierta. La viga se camufla dentro del paramento y apenas es visible por los cambios de color de los materiales. Los muros se ven reforzados con elementos soportantes fabricados con ladrillos entramados, que se aprecian al interior del espacio. Los volúmenes adosados son de las mismas características del cuerpo principal.

Pudimos identificar que se utilizó un basamento de piedras y argamasa de cemento, que se ha expuesto ligeramente en la base de la edificación, en el área norte. Por el estado actual de la construcción, podemos asumir con certeza que para esta se utilizó una adecuada selección del suelo, así como una profundidad apropiada para garantizar la solidez, pues no se evidencian defectos derivados de problemas de cimentación. Será necesario un reconocimiento de esta mediante el uso de catas o pozos, para estudiar las características precisas de la misma, en el caso de proyectos de intervención u obras a realizar.

En el interior del edificio se incorporó el bloque de cemento para producir un espacio en el área residual entre los dos volúmenes menores originales, adosado a la fachada posterior, así como un espacio incorporado en la galería central, que fagocita la galería de máquinas para constituir una oficina de gestión administrativa.

Al exterior las paredes se mantienen sin recubrimiento. En el interior el friso es de mortero de cal y arena, que en muchas áreas se ha desprendido, como consecuencia del proceso patológico que afecta la estructura muraria por diversas causas.

El edificio central se encuentra cubierto por una techumbre a dos aguas, concebida en estructura metálica, con cerramiento de cubierta ligera de láminas acanaladas, originariamente de zinc, sustituidas por láminas de asbesto cemento, y finalmente por láminas de acerolit. Es de hacer notar que el coronamiento escalonado que remata las fachadas principal y posterior resulta de tapar, con el muro, el cañón de la cubierta de dos aguas, que conforma esta techumbre.

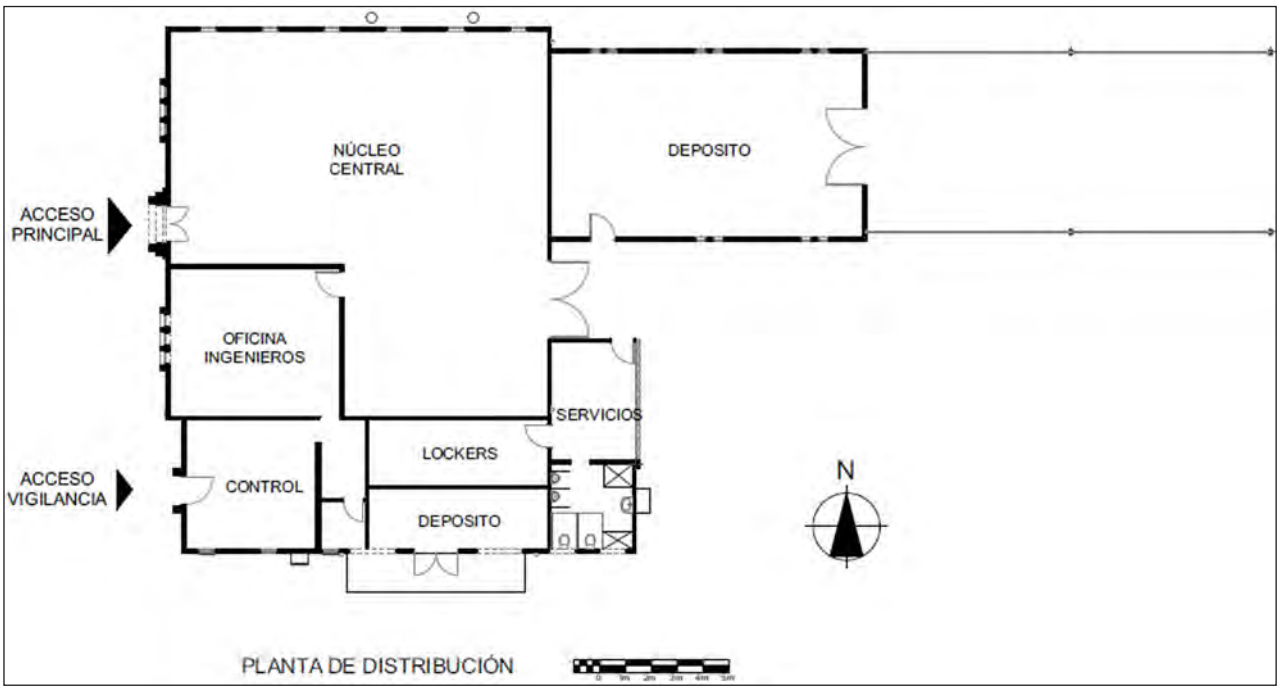
La cubierta del cuerpo principal se apoya sobre una viga de concreto armado, que funciona como anillo de compresión que, sin destacarse excesivamente, se puede observar a simple vista en las fachadas del edificio, en las que se buscó mimetizarla dentro del paramento de ladrillo. Al interior se aprecia en las zonas donde ha habido pérdida del material del friso, permitiendo entender el sistema estructural utilizado.

La puerta principal está fabricada en madera entablerada, y se encuentra condonado en su uso. Los cerramientos de vanos de puertas internas están fabricados en madera entamborada. El vano del volumen lateral, que funge actualmente de acceso principal, es una puerta de vidrio con marco de aluminio. Existe un portón en la fachada posterior fabricado en lámina metálica.

Los vanos de ventanas del cuerpo principal se cierran mediante elementos fabricados en lámina metálica y vidrio esmerilado, con sistemas de apertura basculante; en la fachada sur se destacan ventanas cuadradas con cerramiento metálico de romanilla, ubicadas en la parte alta del muro.

Las puertas y ventanas evidencian buena calidad de fabricación, pero importantes daños en su proceso patológico. Las ventanas verticales se encuentran condonadas en su totalidad. Solo funcionan como elementos de ventilación las ventanas rectangulares de la fachada sur del volumen principal de la edificación.

Siendo una edificación en evidente estado de abandono, las instalaciones eléctricas originales desaparecieron y las existentes destacan por su precariedad. Las instalaciones sanitarias se circunscriben a un baño ubicado en el volumen lateral, de uso a la oficina de vigilancia, una cocina en el área posterior del edificio, dentro del volumen adosado construido en mampostería de bloque de cemento y una batería



3. Plano de planta de distribución general del conjunto edificado. Levantamiento y dibujo de Ana Cecilia Vega Padilla. Digitalización: M. Chacón, 2016.

de baños contigua a ese espacio y ubicada dentro del volumen lateral, que evidencian no corresponder con un planteamiento arquitectónico originario del conjunto edificado, sino que son consecuencia de los cambios de uso.

3.3. **Levantamiento planialtimétrico**

Para el estudio de la edificación se ha realizado el levantamiento mediante la utilización de cinta métrica y verificación por triangulación. Digitalizado con apoyo del software ArchiCad, con el que construimos la planimetría del conjunto edificado. En un estudio de la naturaleza del que hemos realizado, la elaboración del levantamiento permite entender la materialidad de la obra y registrar convenientemente el proceso patológico.

En la planimetría se evidencian las características del edificio. En esta no se ha incorporado la ubicación de los utillajes existentes, pues no es objeto de este trabajo hacer inventarios o clasificación de la maquinaria y el utillaje de la antigua PE. Una clasificación como la mencionada debe realizarse mediante un trabajo de arqueología industrial, en el que se identifiquen todos los elementos y componentes implicados en el proceso de generación y distribución eléctrica, así como el utillaje participante, a fin de poder hacer la clasificación necesaria para promover acciones y planes de conservación.

4. **Registro e identificación del proceso patológico**

Llamamos proceso patológico al conjunto de fenómenos físicos, mecánicos o químicos producidos en la edificación por diversas causas[20]. Para actuar sobre los problemas constructivos presentes en una edificación la primera acción es la de diagnóstico. Para el estudio de los problemas lesivos presentes en el edificio de la antigua planta realizamos un proceso que va del resultado final del problema de la construcción, que denominamos lesión, entendiendo su evolución hasta conocer o determinar la causa que produce el problema. Tal como explica Monjo Carrió[21] existe una secuencia temporal en el proceso: el origen, la evolución y el resultado final; por lo que recomienda se debe recorrer secuencialmente a la inversa, tal como se hace en la medicina para atacar una enfermedad, observando el resultado de la lesión y el síntoma visible que aparece sobre la materia de construcción, para, siguiendo la evolución de la misma, encontrar su origen.

Tratándose de la manifestación de un problema constructivo y el punto de partida para el estudio de los procesos patológicos del edificio, es fundamental la identificación de las lesiones, a fin de proponer la actuación apropiada para reparar las causas y corregir los síntomas.

Monjo Carrió presentó un cuadro tipológico de lesiones relacionadas a la unidad constructiva del edificio, como síntomas de los procesos patológicos y las causas que los originan, que ha agrupado en lesiones Físicas, Mecánicas y Químicas[22]. Las lesiones constructivas agrupadas en estas tres familias responden al carácter del proceso patológico. Con el soporte de esta clasificación por tipos se realizó el registro de las lesiones, codificándolas según su tipo, que fueron recogidas en tablas de registro. (ver Tabla 1).

Tabla 1.
Registro de lesiones por tipo.

4.1. **Registro de lesiones, método de levantamiento y clasificación**

El registro de las lesiones se basa en observación directa y los análisis derivados, con el apoyo teórico del Curso de Patología[23] y Broto[24]. A partir del trabajo de campo se graficaron mapas de lesiones, que permitieron las localizaciones del proceso patológico. Es destacable para este proceso el soporte fotográfico; con su apoyo desarrollamos la planimetría del proceso patológico a partir de la identificación de las lesiones, en la que se destacan, en capas de color, las diferentes manifestaciones, que hemos dibujado en las fachadas y secciones del edificio. La particularidad de la arquitectura industrial, con el ladrillo a la vista determina la estética de la edificación estudiada. El material que otorga características particulares a la edificación, también lo hace de su proceso patológico, pues evidencia lesiones típicas de la mampostería del ladrillo.

Las lesiones manifiestas en el edificio de la antigua planta eléctrica de Rubio, están diferenciadas principalmente en su origen, su evolución en el tiempo y la reacción a fenómenos atmosféricos; las derivadas del abandono del mantenimiento de la edificación; así como las que se produjeron por intervenciones posteriores y por los cambios de uso.

4.1.1. ***Lesiones físicas, mecánicas y químicas***

Encontramos en el edificio: A: lesiones físicas: humedad capilar, accidental y de filtración; erosión atmosférica; suciedad por depósito y por lavado diferencial. B: lesiones mecánicas: grietas por carga; fisuras por soporte y por dilatación contracción; desprendimientos y erosión mecánica. C: lesiones químicas: eflorescencias; oxidación y corrosión por inmersión, por aireación diferencial y por par galvánico; organismos animales y vegetales.

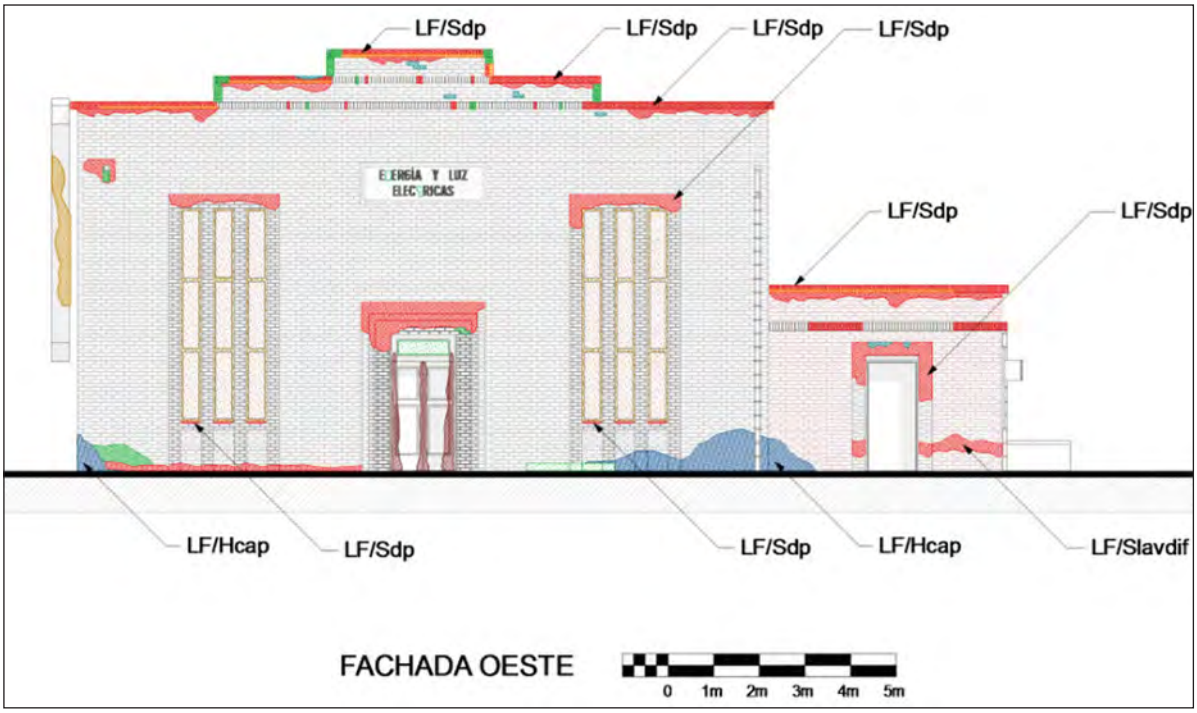
Una vez identificadas y analizadas pudimos comprobar que la mayoría de las lesiones tipo, descritas por Monjo[25], se manifiestan en este edificio, por lo que, salvo casos excepcionales, los procesos patológicos en las edificaciones son muy comunes, con las particularidades propias que le otorga a la edificación su diseño, su geometría y el uso de los materiales, así como por las diferentes incidencias climatológicas, lo que sin embargo, no hace grandes diferencias en las lesiones que, tal como se recoge en el ejemplo de la tabla 2 , fueron susceptibles de ser clasificadas.

4.1.2. ***Análisis de los agentes del proceso patológico***

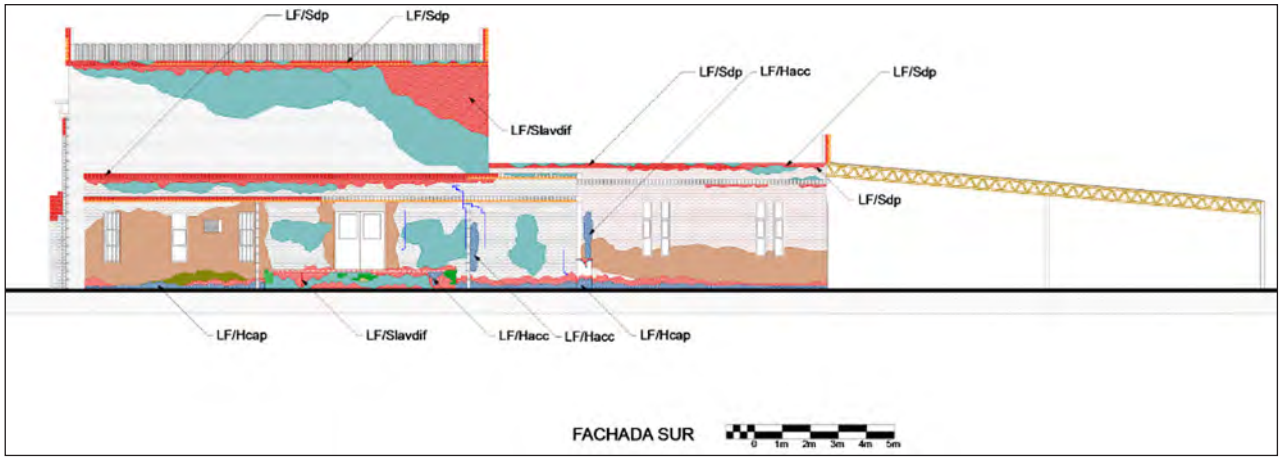
Determinamos que existen dos orígenes del deterioro: el primero generado por el abandono gene-

Tabla 2.
Tabla de registro de lesiones por tipo. Resumen de lesiones físicas.

RESUMEN POR LESIONES DEL PROCESO PATOLÓGICO			
TIPO	**LESIÓN**	**TIPO DE LESIÓN**	**SITUACIÓN Y CARACTERÍSTICAS**
Físicas	Humedades	Capilar	Se manifiesta fundamentalmente en la parte baja de los muros exteriores. Las paredes norte y oeste hacia su ángulo de encuentro y en las paredes sur y este en todo el recorrido
		De filtración	En la fachada norte, la filtración se presenta en todo el muro, provocando otras lesiones como desprendimientos, eflorescencias y organismos; provocado por la ruptura o inexistencia del canal de aguas de lluvia
		Accidental	Es visible en todas las caras externas de los muros, pero con mayor intensidad en la fachada norte. Al exterior se observan los característicos chorreones negros y otros más claros que se derivan del lavado diferencial de la pared. En las caras internas se producen en consecuencia otras lesiones como desprendimientos y suciedad.
	Erosión	Atmosférica	Se observa en todas la fachadas la erosión de los bordes de los ladrillos y oquedades cuando las capas cerámicas han sido erosionadas por acción del viento y otros efectos atmosféricos. La pérdida de material es aleatoria y parece depender de la dureza de cada ladrillo.
	Suciedad	Por depósito	Es extensiva en todas la áreas de los muros internos, por el adosamiento de partículas de polvo y otros materiales, de origen animal y mineral, siendo más evidente en los remates de muros y en los quita polvos de puertas y ventanas, evidenciándose en manchas negruzcas.
		Por lavado diferencial	Se manifiestan en cara exterior de todos los muros, en los que se observan chorreones sucios por penetración de partículas en los poros de los ladrillos y juntas, o partes lavadas más limpias o incluso sin penetración de suciedad, por la acción puntual del agua de lluvia, que discurre y lava o arrastra las partículas e impide que se depositen en el muro. Todas las fachadas presentan esta patología, pero se hace más evidente en la fachada norte, en la que la acción del agua que chorrea sobre el muro se acrecienta por la rotura del canal de agua de lluvia de este lado de la cubierta.



4. Mapa de lesiones en fachada anterior. Levantamiento y dibujo de Ana Cecilia Vega Padilla. Digitalización: M. Chacón, 2016.



5. Mapa de lesiones en fachada lateral sur. Levantamiento y dibujo de Ana Cecilia Vega Padilla. Digitalización: M. Chacón, 2016.

Tabla 3.
Resumen de causas de las lesiones identificadas del proceso patológico. Causas de lesiones por humedad.

CAUSAS DE LESIONES			
TIPO	**LESIÓN**	**UBICACIÓN**	**CAUSAS**
Físicas	Humedad Capilar	En la base de los muros, visible en el exterior y en interior del edificio, produciendo lesiones mecánicas y químicas, como eflorescencias y desprendimientos.	**Directas:** Por presencia de agua en las aristas entre el plano vertical y el horizontal de los muros ubicados al sur y al este, por acción de la lluvia que provoca acumulación de agua. **Indirectas:** Por contacto directo de los muros oeste y norte con el terreno, sin que medie superficie de protección. Por ausencia de una debida inclinación en el plano horizontal para drenar el agua.
	Humedad de Filtración	Todas la fachadas del edificio presentan humedad. Fachada norte muy saturada de agua. Presencia de lesiones secundarias como desprendimientos y eflorescencias.	**Directas:** Por acción del agua de lluvia y de los vientos, que aumenta el nivel de acción de la misma sobre los muros, en combinación con la porosidad del material de construcción. **Indirectas:** Falta de mantenimiento y de actuación sobre lesiones que se han acumulado en el tiempo.

ral de la edificación, que trajo como consecuencia la aparición de lesiones de los tres tipos. La segunda por los cambios de uso, pues ha derivado en la incorporación de espacios para oficinas y áreas de descanso y casilleros de trabajadores, cocina y baños, que exigieron la introducción de nueva tabiquería y la instalación de algunos equipamientos, ocasionándose algunas de las lesiones más importantes.

4.1.3. *Causas de las lesiones del proceso patológico*

Recurriendo a los soportes teóricos de los autores consultados, según las clasificaciones descritas, y sobre la base de las observaciones y levantamientos realizados en el trabajo de campo, analizamos los distintos tipos de lesiones para considerar las causas posibles del proceso de deterioro de la edificación, que presentamos en tablas (ver tabla 3) para facilitar su comprensión y lectura.

5. Diagnóstico patológico de la edificación

El estudio del estado de conservación del edificio y el encuentro con su proceso patológico tiene como objetivo la solución de los problemas encontrados, que implican devolverle a la edificación su capacidad para preservarse. Para ello es preciso el "*análisis exhaustivo del proceso patológico con el objeto de alcanzar las conclusiones que nos permitan acceder a la reparación consiguiente*"[26] yendo del efecto a la causa de la lesión.

El origen del proceso patológico del edificio se deriva de dos componentes principales: el abandono y las intervenciones posteriores motivado a sus cambios de uso. Esto ha originado importantes lesiones, relacionadas la gran mayoría con la presencia de humedad. El proceso patológico se ha agudizado en el tiempo, relacionado con esta causa directa en

Tabla 4
Ejemplo: propuesta de actuación ante lesión por humedad capilar.

PROPUESTAS DE ACTUACIÓN ANTE LESIONES FÍSICAS DEL PROCESO PATOLÓGICO DEL EDIFICIO DE LA ANTIGUA PLANTA DE ENERGÍA Y LUZ ELÉCTRICAS DE RUBIO		
HUMEDAD CAPILAR		
Ubicación	**Actuación sobre la causa**	**Reparación de la lesión**
Base de muros de las fachadas este y oeste	✓ Es necesario construir un canal de drenaje en toda la base de los muros para evitar el contacto del mismo con el terreno ✓ Procurar una hilada horizontal en la base del muro, en la que se colocará una barrera lineal impermeabilizante a base de silicona. ✓ Construir una plataforma de por lo menos 40 centímetros en la base del muro, con suficiente pendiente, para acelerar el drenaje del agua hacia el exterior.	✓ Limpieza de la mancha oscura utilizando cepillado suave, modulándose la presión para evitar desprendimientos o erosiones, a fin de eliminar las partículas adheridas. de ser necesario se utilizará lavado químico, mediante la aplicación de agua clorada proyectada a baja velocidad. si se identifican manchas de grasa o alquitrán se recomienda la utilización de ácidos poco fuertes como el oxálico, acético o fórmico, que deberán enjuagarse muy bien luego de su utilización. ✓ Facilitar el secado de la base de los muros mediante colocación de chorro de aireación caliente previo secado con esponja. ✓ Sustitución de las piezas que sean necesarias, para reponer la verticalidad del muro. ✓ No se recomienda la utilización de capas protectoras sobre los ladrillos ni el uso de siliconas sobre el paramento, puesto que los ladrillos mantendrán un volumen de humedad en sus poros y necesitan estar aireados.
Mantenimiento: ➢ Inspección periódica y limpieza del área de plataforma de base, para evitar la acumulación de suciedad que pueda contribuir a la acumulación de agua. Una (01) vez cada quince (15) días. ➢ Cepillado suave de las hiladas de ladrillos inferiores del muro, para remover impurezas que puedan ser impregnados en la superfice por efecto de humedad. Una (01) vez por año.		

la mayoría de las lesiones encontradas y que graficamos en los mapas de lesiones.

6. Propuesta de actuación

La propuesta está orientada puntualmente a la actuación sobre las lesiones diagnosticadas. Sin embargo, es preciso aclarar que debido al estado general de deterioro del edificio y a su subutilización actual, se hace necesario definir y promover un uso vinculado a la actividad cultural, aunque pueda compartirse con la actividad de mantenimiento del servicio eléctrico. Una rehabilitación de la edificación basada en su importancia y significado patrimonial, podría garantizar su conservación sostenible en el tiempo.

En una primera etapa se orienta a corregir las causas que promueven lesiones y posteriormente a corregir estas. Se proponen actuaciones sobre las causas indirectas, puesto que sobre las causas directas es muy difícil actuar. En el caso estudiado se trata de agentes atmosféricos y contaminantes, por la cercanía a centros de polución como el tráfico urbano, sobre los que no tenemos capacidad de actuación.

Se formularon propuestas para las lesiones identificadas, que nos permite abordar la totalidad del proceso patológico observado. Como ejemplo, para

las lesiones físicas encontradas: Humedad, Erosión y Suciedad se formulan propuestas que tienen como misión la reparación y el mantenimiento, que exponemos en la tabla 4.

Es importante aclarar que debido a la propiedad del inmueble y al no contar con los permisos; no se ha realizado ningún ensayo sobre los materiales, ni sobre los elementos de construcción, por lo que la propuesta es orientativa y tiene como objetivo definir un camino de actuación en un proceso de intervención del edificio.

7. Conclusiones

El conjunto edificado de la antigua Compañía Anónima ELER representa el progreso y modernización de Rubio, estando vinculada al desarrollo industrial de la región andina y especialmente del municipio Junín, por cuyo significado es vital promover su conservación. Sus especiales características formales y tecnológicas evidencian el compromiso de una sociedad pujante por promover el desarrollo industrial rubiense, a principios del siglo XX, materializando una obra singular, que hace parte del paisaje urbano y de la memoria local y que, a pesar de su abandono, conserva la mayor parte de su entidad.

El método de observación y la toma de datos métricos y fotográficos nos permitió la identificación del proceso patológico y su posterior ordenamiento, graficación y análisis para formular una propuesta de actuación correctiva, tanto de las causas como posteriormente de la manifestación lesiva. El proceso patológico del conjunto edificado es el resultado de su abandono y los cambios de uso sin planificación, ni previendo la conservación de sus valores materiales. Sus características se relacionan con los materiales con los que fue construido y las acciones derivadas de causas físicas, mecánicas y químicas y cómo estos reaccionan presentando lesiones. La nobleza de los materiales y de la construcción han permitido que, a pesar de la gravedad de algunos daños, el edificio se mantenga en pie y se presente hoy susceptible de ser intervenido para ser recuperado.

La investigación es una primera etapa de los estudios que son necesarios desarrollar, para una posterior actuación profesional que implique la reparación de todas las unidades afectadas por el proceso patológico y una restauración del edificio.

Es vital la incorporación de los actores políticos y la sociedad civil en el conocimiento, difusión y conservación de la antigua planta eléctrica de Rubio, cuya tarea debe estar orientada a preservar este legado, volviendo la mirada hacia las fortalezas y beneficios de los que puede ser receptor el pueblo de Rubio, tanto desde un punto de vista social como económico, de contar con este edificio posiblemente reconvertido en centro cultural, donde se promueva el conocimiento y la difusión de la historia de la industrialización de Rubio y por ende del Táchira y Venezuela.

Notas

1. Torres Sánchez, Jaime. "Ricos y Pobres en el Táchira. La distribución de la riqueza en 1870". *Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses,* (Caracas), 141 (1997), págs. 91-129.

2. Amaya Hernández, Carlos. *Geografía Urbana de Rubio, de la fiebre del café a la del comercio, de la ciudad compacta a la ciudad extendida. Mimeografiado*. Rubio: Biblioteca del cronista de Rubio, 2014.

3. Ardao, Alicia. "El Café y las ciudades en los andes venezolanos, 1870-1930". *Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses* (Caracas), 177 (2002), págs. 93-96.

4. Rosales, Hernán. *La ciudad del pueblo*. San Cristóbal: Sin editorial, 1957.

5. Morón, Guillermo. *Historia de Venezuela*. Caracas: Italgráfica Impresores Editores, 1971.

6. Amaya Hernández, Carlos. *Geografía Urbana de Rubio*... Op. cit., pág. 36

7. Rosales, Hernán. *La ciudad del pueblo*... Op. cit., pág. 62

8. Arellano, Alfonso. *Arquitectura y Urbanismos modernos en Venezuela y en el Táchira, 1930-2000*. San Cristóbal: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Experimental del Táchira, 2001.

9. Se describe a la ciudad de Rubio como "…*una maravilla: palacios, calles anchas, puentes magníficos sobre el rio Carapo y la quebrada Capacha, centros sociales, alum-*

brado eléctrico, y alegría y abundancia de menesteres…en ANZOLA, Juvenal. "De Caracas a San Cristóbal". *Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses* (Caracas), Segunda edición, 79 (1981), pág. 184.

10. *Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2009.* TA06. Caracas: Instituto del Patrimonio Cultural de Venezuela, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Gobierno Bolivariano de Venezuela.

11. AMAYA HERNÁNDEZ, Carlos. *Geografía Urbana de Rubio*... Op. cit., pág. 45.

12. CONTRATO DE TRABAJO. Para labores de mantenimiento, al ingeniero Hornung. Documento mecanografiado. Archivo de la autora, 1930. El ingeniero electricista Werner Hornung Ritzerfeld (1905-1990), oriundo de la ciudad de Dresde y formado en Frankfurt, Alemania; llegó a Venezuela en 1930, contratado por la Compañía Anónima de Electricidad y Luz Eléctricas de Rubio, para participar en el empuje de la construcción de la Planta Eléctrica y en los trabajos de mantenimiento y producción de energía y la distribución de luz eléctricas en la ciudad. Desde su llegada se convirtió en una figura muy comprometida con el desarrollo urbano y arquitectónico, coparticipando activamente junto a la sociedad local en el progreso rubiense y juninense.

13. *Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2009*. TA06… Op. cit., pág. 50.

14. Libro de actas de la Junta Directiva de la Compañía Anónima de Energía y Luz Eléctricas de Rubio, años 1935 a 1960. Archivo de la autora.

15. Universidad Nacional Experimental del Táchira. Pre inventario de los bienes inmuebles del estado Táchira, Convenio UNET-Instituto del Patrimonio Cultural de Venezuela, año 2000.

16. En esa fecha se declaran como Bienes de Interés Cultural todos los bienes catalogados y contenidos en la publicación que presentó el Instituto del patrimonio Cultural de Venezuela como *Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2009*. El número correspondiente al estado Táchira, identificado como TA06 incorpora al edificio de la Planta Eléctrica en la pág. 50.

17. En nuestro país la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural establece los principios que rigen la defensa del Patrimonio Cultural de la Nación, así como las actuaciones inherentes a su conservación entre las que se destacan la investigación, la revalorización y la identificación, como base para el rescate, la preservación, la conservación, entre otras, para la protección cultural de los bienes patrimoniales (artículo 2).

18. *International Council of Monuments and Sites* (ICOMOS). Carta de Nizhny Tagil. Congreso del Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH). Rusia, Reunión General, 2003.

19. *International Council of Monuments and Sites (ICOMOS).* Carta de Burra para Sitios de Significación Cultural. Burra, Australia, 19 de agosto, 1979.

20. BROTO, Carles. *Patologías de la Construcción.* Barcelona: Editorial *Structure*, 2006. Disponible en: www: https://higieneyseguridadlaboralcvs.files.wordpress.com/2012/07/enciclopedia_broto_de_patologias_de_la_construccion.pdf. [Fecha de acceso: 26/03/2015].

21. MONJO CARRIÓ, Juan. "La Patología y los estudios patológicos". En: Comisión de Asuntos Tecnológicos (Coord.). *Curso de Patología, Conservación y Restauración de edificios*. Tomo 1, (2da. Edición). Madrid: Servicio de publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Editorial Graficinco, 1993, pág. 13.

22. *Ibídem*, pág. 16.

23. Comisión de Asuntos Tecnológicos (Coord.). *Curso de Patología, Conservación y Restauración de Edificios*, Tomos 1, 2 y 3. (2.ª Edición), Madrid: Servicio de publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Editorial Graficinco, 1993.

24. BROTO, Carles. *Patologías…* Op. cit., págs. 81 a 163.

25. MONJO CARRIÓ, Juan. "La Patología y los estudios patológicos... Op. cit., pág. 37.

26. *Ibídem*, pág. 29.

Volver al sumario

Estrategias de paisaje para la adaptación al cambio climático. El caso de Cartagena de Indias

HOWARD VILLARREAL MOLINA
Programa de Arquitectura Universidad San Buenaventura. Cartagena de Indias, Colombia y Sociedad Colombiana de Arquitectos - Regional Bolívar. Cartagena de Indias, Colombia
howard34@gmail.com

1. **PREÁMBULO**

> "Lucharemos por los ideales y las cosas sagradas de la ciudad; tanto solos como en compañía… transmitiremos a esta ciudad no menos, sino mejor y más belleza de la que nos fue transmitida a nosotros"[1] Juramento Ateniense, 500 A.C.

La belleza del paisaje natural y construido radica en todas las cualidades que nos proporcionan calidad de vida, en la forma en como lo percibimos y nos conectamos con él.

Esto es lo que los Atenienses entre líneas pretenden transmitir a sus descendientes, calidad de vida, más y mejor, entendiendo que esto solo era posible en la ciudad, paisaje construido, hábitat artificial creado por el hombre como método de defensa de una naturaleza que le resultaba adversa pero generosa al mismo tiempo.

¿Cómo podremos dar en herencia más y mejor belleza de la que hemos recibido? ¿Cómo superar los desequilibrios urbanos y ecológicos de nuestras ciudades para poder absorber y/o mitigar los desafíos ambientales del siglo XXI?

Hace mucho que comprendimos que la calidad de vida de ese hábitat creado depende en demasía de su entorno natural y sus equilibrios, desajustados por nosotros mismos desde aquella primera Revolución Industrial a finales del siglo XVIII, que nos brindó adelantos tecnológicos inimaginables, aumentó sustancialmente nuestra calidad de vida, pero provocó al unísono graves desequilibrios ecológicos y urbanos, que hoy nos tienen *ad portas* del más grande desafío ambiental que como humanidad deberemos enfrentar, un nuevo Cambio Climático, en esta ocasión de indudable origen antrópico.

El cambio Climático es un fenómeno cíclico natural asociado a los ciclos del agua y del aire. No obstante en esta Era, el cambio se viene dando de manera acelerada, por causas relacionadas con actividades humanas y con un enorme grado de vulnerabilidad para los intereses nuestra especie.

En el pasado el cambio climático promovió migraciones de vida y el establecimiento de las especies, salvo algunas pequeñas excepciones, en los territorios tal y como hoy los conocemos. El ser humano, la especie viva más exitosa del planeta ha procurado hacer de estos territorios su hogar y fuente de subsistencia y riqueza a través de los tiempos; creando asentamientos e infraestructuras en consecuencia con los recursos disponibles, siendo esto un fenómeno cultural que llamamos *adaptación*, que se convierte en *desarrollo* en la medida que eleva los niveles y calidad de vida del grupo humano.

Esta preocupación continúa, por la subsistencia, el desarrollo y la riqueza, ha elevado la demanda de recursos a niveles inéditos desde el advenimiento de la revolución industrial, cuyo eje dinámico es la combustión de compuestos orgánicos, que deriva en el aumento global de la temperatura y en consecuencia en el desajuste de fenómenos meteorológicos asociados con los ciclos del agua y de la atmósfera. Este desajuste es el origen de los riesgos que enfrentamos como civilización, dado que los asentamientos (con sus relaciones inter-sistémicas) y las infraestructuras que hemos creado, como instrumentos de adaptación y desarrollo, no se han

basado en las nuevas condiciones climáticas que se avecinan.

En épocas pasadas bastaría con migrar hacia territorios más benignos, arrastrando pocas pertenencias, con la muerte acuestas (como era común y aceptable en la cosmogonía de los ancestros), en medio de un sin número de incomodidades y peligros silvestres, en un vasto territorio en el que era menos probable encontrarse con otro grupo humano que supusiera un peligro más, pero sin infranqueables fronteras geo-políticas o socio-económicas que sortear. En resumen era mucho más fácil dejar atrás lo que se tenía y adaptarse a un nuevo medio o paisaje; los logros y niveles de desarrollo alcanzados hoy nos lo impiden y solo nos quedan dos caminos: la inmediata adaptación climática de lo logrado o el abandono de nuestros niveles de consumo y productividad.

El primer camino, en apariencia, es mucho más realista que el segundo. Según el Banco Mundial, por cada U$1 invertido en gestión del riesgo climático evita U$7 en pérdidas por eventos relacionados con el clima. Este riesgo lo sufren en menor o mayor medida todas las urbes del mundo, siendo más vulnerables, entiéndase bien, aquellas que han alcanzado un alto grado de desarrollo por su capacidad instalada (susceptibilidad de mayor pérdida), y aquellas que tienen un precario desarrollo por su poca capacidad de soportar un evento climático inesperado e inusitado.

Especial tratamiento deberán tener las ciudades costeras, ya que se espera que el 80% de la humanidad viva en estas para el año 2050. Una elevada población generará mayor vulnerabilidad, dado el riesgo que supone el aumento de los niveles medios del mar.

La enorme complejidad de las dinámicas urbanas y territoriales contemporáneas, los retos ambientales globales y el decidido afán de algunas instancias socio-políticas para proyectar su sostenibilidad, motivan la necesidad de observar e intervenir la realidad urbana y su soporte ecológico con el fin de participar en su transformación benéfica.

Tal es el caso de la ciudad de Cartagena de Indias, "*La Heroica*"[2]; ciudad del Caribe colombiano, Patrimonio UNESCO de la Humanidad y bandera del turismo en Colombia, que dejó hace mucho tiempo de ser el "*corralito de piedra*"[3], para convertirse en una aglomeración urbana de grandes proporciones que hoy enfrenta un alto riesgo por cambio climático, dada su alta vulnerabilidad como ciudad costera y los largos periodos de corrupción político-administrativa, que han generado marcadamente *dos ciudades en una*, un estado de comportamiento cuasi anárquico, una pobre imagen de la institucionalidad y el cabalgante y acelerado deterioro del paisaje urbano; y en consecuencia se ha generado un contexto "*topofóbico*"[4] generalizado, con altas dosis de desesperanza, desarraigo y desamor del ciudadano común por la ciudad.

Por Cambio Climático, solo la amenaza del aumento (0.2 m) del nivel del mar y de la frecuencia de lluvias excesivas le supone a 2040, la afectación del 86% de su patrimonio histórico, del 27% de su superficie construida, del 28% de su aparato productivo, del 35% de su infraestructura vial, del 100% de sus playas y del 70% de su área manglárica; mientras que la amenaza del aumento de la temperatura (1.2°C) le supone cambios en sus ecosistemas naturales de soporte y el incremento de la incidencia de enfermedades asociadas. Un verdadero apocalipsis para su competitividad y sustentabilidad urbana.

Aunque durante el periodo hispánico se tomaron medidas de protección para la ciudad y sus fortificaciones, el clima y las circunstancias actuales exigen cambiar la manera de vivir, pensar, percibir y planificar la ciudad.

El gobierno local consciente de este gran reto, presentó el *Plan 4C –"Cartagena Competitiva y Compatible con el Clima"*: un marco de planificación y acción para responder al desarrollo compatible con el clima.

Según el *Plan 4C*, "Las ciudades que entiendan el clima futuro y se preparen para afrontarlo podrán ser más competitivas. *Tomar medidas hoy a fin de estar preparados y adaptados a las condiciones climáticas futuras, será mucho más costo-eficiente que esperar a ejecutar medidas de emergencia costosas y mal planificadas.* Así mismo, las medidas de adaptación y mitigación podrán darle a la ciudad una gama interesante de posibilidades y oportunidades para el desarrollo social y económico de su población"[5].

2. Los retos de Cartagena de Indias

"(…) Hoy es un buen día para reflexionar al respecto, y entre todos, aportar ideas para encontrar verdaderas soluciones y estrategias que nos permitan continuar la noble, y por demás, heroica senda que trazaron nuestros predecesores desde la fundación de la ciudad, muy a pesar de considerar para entonces la inviabilidad de la misma por la ausencia de agua dulce

> en su vecindad. Pues entonces, ¡Sí, que nuestra ciudad es un milagro!, la belleza de su paisaje natural superó la carencia del vital recurso, y convenció a Heredia de su fundación y establecimiento… Cartagena es un milagro que debemos atesorar"[6].

Cartagena de Indias fue la joya del Nuevo Reino de Granada, y hoy es joya del Estado colombiano. En ella habitan 955.000[7] almas permanentes y un millar de visitantes ocasionales distribuidos durante el año, en un territorio de origen insular con una superficie urbana de 76 kms^2, caracterizado por un clima cálido húmedo la mayor parte del año, de vegetación seca tropical, con grandes extensiones de playas y cuerpos y canales de agua estuarinos. Tres formaciones orográficas dominan el paisaje más allá de los 2 msnm de su planicie generalizada.

El contexto natural de Cartagena de Indias, sus valores paisajísticos, su condición de puerto natural y geografía estratégica, motivaron su fundación un primero de junio del año de 1533, pese a no tener agua potable a sus alrededores; el tiempo convirtió a la ciudad puerto-hispánico en ciudad patrimonio, vocación urbana reconocida ampliamente y aplicada incluso antes de obtener el título Ciudad Patrimonio de la Humanidad UNESCO en 1984[8], debido a la majestuosidad e imponencia de sus fortificaciones, que junto con sus playas la erigió como principal ciudad turística del país[9]; esta vocación Patrimonial le permitió mantener y potencializar su condición natural de puerto, lo cual a su vez propició una actividad Industrial a gran escala, siendo la suma de estas vocaciones, la turística, la portuaria y la industrial, aunada a migraciones campo-ciudad de diversa causa y origen[10], los causantes de un crecimiento urbano acelerado, desarticulado y no planificado que consume ecosistemas estratégicos, genera desequilibrios naturales y sociales, provocando *topofobia* y desarraigo entre sus ciudadanos, obvio producto directo de los anteriores y del galopante deterioro de la imagen y estética urbana en una ciudad que precisamente vive de su estética.

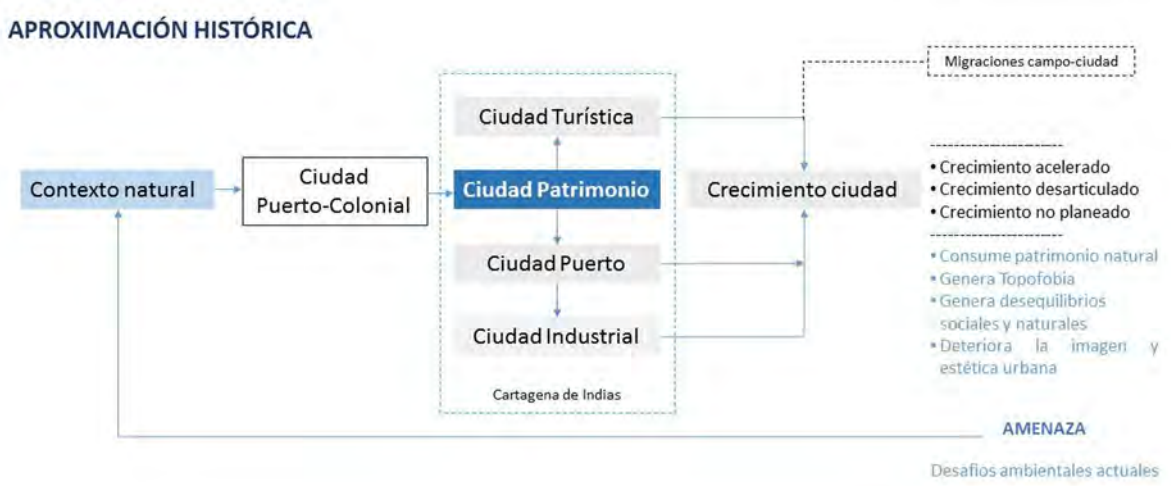
Hoy es muy común escuchar a los cartageneros y aún a quienes la visitan, la expresión *"la otra Cartagena"*, al referirse a la percepción resultante de alguna furtiva escapada más allá de los confines del circuito turístico y escenográfico que se les ofrece en principio; esta expresión materializa la desarticulada realidad existente entre la *ciudad de las postales* (la patrimonial y turística) y *la ciudad verdadera* (el todo, que incluye a la primera).

Bajo este panorama dicotómico y en un nivel más amplio, es preciso mencionar que las ciudades de hoy enfrentan retos sustanciales ante los retos que imponen tópicos globales de índole ambiental, como el cambio climático, y en especial las ciudades costeras, quienes serán actores principales en un escenario global de ciudades inteligentes, con grandes flujos e intercambios de información, de materia y de energía, albergando para el año 2100, según datos de la Un-Hábitat, a más de 75% de la población mundial, lo cual supone presiones incalculables sobre lo que podríamos llamar su *patrimonio*, sea construido o base natural de soporte, base natural contextual o patrimonio natural en sí mismo, entendiendo a Girardet cuando dice que:

> "Al trascender el lugar y la base natural de la que brotaron las ciudades, han crecido artificialmente, vulnerables a cada cambio que producen. La innovación crea, por definición, inestabilidad"[11].

El Contexto Natural es la génesis y sustento del metabolismo urbano, mientras que la Ciudad Patrimonio es el generador principal de las actividades o vocaciones que generan el desarrollo y la sostenibilidad económica de la ciudad, que se ve amenazada cuando su sustento, el contexto natural, a su vez se ve amenazado por el crecimiento acelerado y no controlado de la ciudad y los desequilibrios que esto provoca; aunado a los cambios que se prevén en el contexto natural por efectos de los retos ambientales actuales, específicamente del cambio climático.

Surge entonces la preocupación de *cómo* enfrentar los retos que se le avecinan a una ciudad como Cartagena de Indias, Patrimonio de la Humanidad, que ha crecido acelerada, desarticulada y desequilibrada social, económica y ecológicamente, tornándose altamente vulnerable frente a: el aumento del nivel del mar por efectos del cambio climático; el aumento de las temperaturas, por efecto de fenómenos extremos como los de *la Niña* y *el Niño*, y como *la isla de calor* producto de lo que podríamos llamar una imperante "*cultura del no árbol"*, práctica abominable y *cuasi-suicidada* en una ciudad tropical; el deterioro superlativo de su estructura ecológica principal por efectos la demanda de suelo urbanizable, producida por el crescendo constante de su curva de crecimiento poblacional. Si colapsa *"la otra Cartagena",* es decir*, "el todo*", por las presiones poblaciones, los desequilibrios sociales y los retos ambientales avizorados, ¿*cómo* podrá permanecer en el futuro la *ciudad patrimonio*?



1. Aproximación esquemática de la evolución de Cartagena de Indias. Howard Villarreal. 2013.

Tal vez la respuesta se encuentre escudriñando el significado y significantes de las célebre frases de Bacon, "*A la naturaleza sólo se le domina obedeciéndola*"[12] y "*La naturaleza está a menudo escondida, a veces dominada, raramente extinguida*", lo cual infiere que para obedecerla se debe conocer y en el caso de Cartagena de Indias, para conocerla debe además hacérsela más visible, más presente o perceptible, al menos en el imaginario colectivo y en la agenda de prioridades de sus habitantes; desinstalando la percepción de *dos ciudades en una* e instalando una percepción unitaria, integradora sin desconocer las particularidades paisajísticas, ni el contexto natural que la aglutina y sustenta.

El Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible de la Republica de Colombia, sostiene que para la Nación las acciones adaptación y mitigación de los efectos del Cambio Climático están y deben estar al mismo nivel de prioridad que la finalización del conflicto armado y la erradicación de la pobreza en el país. Es además urgente tomar decisiones transversales en este tema[13].

La mayoría de los desastres en Colombia se deben a las variaciones del clima. El 90% de las emergencias reportadas por la Unidad Nacional para la Gestión del Riesgo de Desastre -UNGRD- para el periodo 1998-2011 en el país (13.624 en total), se relacionan con fenómenos hidro-climatológicos y otros asociados[14].

Los efectos del cambio climático suponen grandes costos, por ello, se necesitan recursos adicionales para afrontar el cambio climático: ¿De dónde saldrán los recursos?, ¿Bajo qué mecanismos?, ¿En qué plazo? y ¿Qué se atenderá primero?

Hará falta entonces una mirada integradora, en los Planes de Ordenamiento Territorial[15], entre "*la parte*" (la ciudad patrimonio) y "*el todo*", en virtud de lo que plantean Padilla y Fuentes:

> "Para que las ciudades cumplan su papel de hábitat promotor de desarrollo, de calidad de vida, de bienestar y salud, es fundamental incorporar en su planeación y en sus intervenciones a los diversos componentes ambientales existentes"[16].

El Distrito de Cartagena de Indias, hoy, al margen del POT[17], enfoca sus acciones de protección y conservación del patrimonio construido[18], desconociendo los valores y potencialidades de su contexto natural (el cual precisamente ha hecho posible ese patrimonio construido), base fundacional y fundamental para su permanencia en el tiempo y para el disfrute de generaciones futuras. El contexto natural en esta ciudad no es visto como Patrimonio; es un tópico ajeno y desarticulado, bajo jurisdicción de los entes gubernamentales que se encargan del medio ambiente[19], quienes para colmo lo tratan despojado de su dimensión paisajística, enfocándose solo en sus aspectos intrínsecos (ecológicos). En resumen el problema es la desarticulación a nivel conceptual, perceptivo, normativo y administrativo del binomio paisajístico "*patrimonio construido-patrimonio natural*", lo cual en sí mismo constituye una amenaza, para la adecuada gestión y conservación del

patrimonio, agravada por los retos que imponen el cambio climático, la globalización y demás tópicos ambientales de actualidad. Es necesario ya superar la dualidad conceptual (patrimonio cultural y patrimonio natural para pasar a hablar de paisaje.

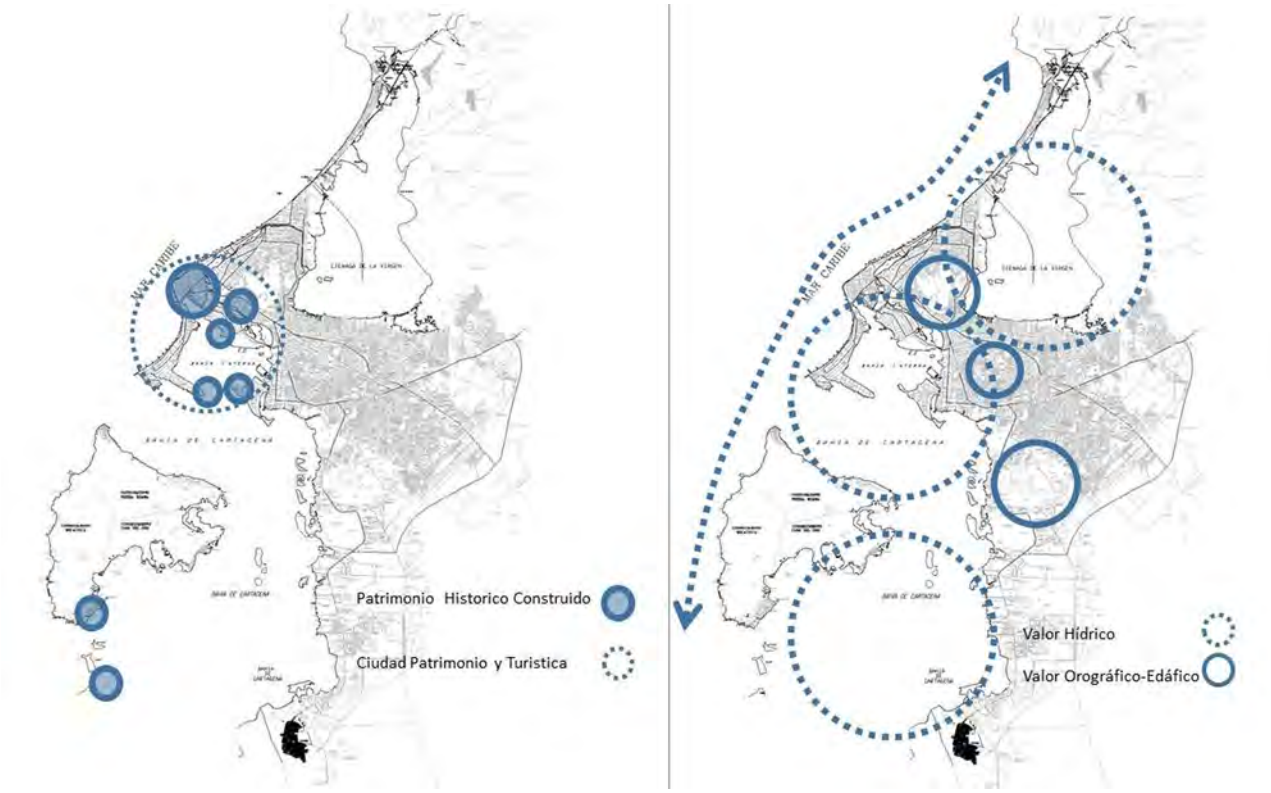
Los retos ambientales que imponen el cambio climático y los actuales niveles de desarrollo y de crecimiento económico, así como los desequilibrios diagnosticados en Cartagena de Indias, son afrontables con una Gestión Urbana Sostenible, basada en principios de Eco-urbanismo como: la Gestión eficiente de Residuos, Aire, Agua, Suelo y Energía; la Gestión del riesgo y la Conservación del paisaje construido y natural; la Inclusión y Participación Social; la Gobernanza y Equidad; la Innovación y Desarrollo; la Movilidad y el Espacio público; y la Educación y los Servicios públicos; y el Cambio Climático. Todos permeados por una visión holística o integral.

Es precisamente allí donde se establece el campo se acción de la Gestión Urbana Sostenible, la cual solo sería viable y efectiva en este caso, si se extraen los valores subyacentes del contexto natural (sustento), se reconocen y se gestionan integral y adecuadamente.

3. Los paisajes de Cartagena de Indias

La ciudad de Cartagena de Indias es una ciudad cargada de historia y de recuerdos de la colonia española. Desde su fundación y durante el periodo hispánico fue un puerto importante y estratégico, conocido para entonces como "*la llave del reino",* siendo terminal de la navegación por el río Magdalena y lugar de reunión de las flotas españolas procedentes de Sudamérica, en especial de las que transportaban la plata desde el Perú a España. Su importancia hispánica y su rol de puerto estratégico es manifiesto en las fortalezas (San Fernando, San José, San Sebastián del Pastelillo, San Lorenzo, San Felipe, La Tenaza) y en las murallas que rodean la ciudad antigua, y que le valen, en conjunto, el honor de ser denominada como ciudad Patrimonio de la Humanidad UNESCO[20]. Se complementa el conjunto con iglesias, casas, plazas y calles típicamente españolas.

El crecimiento acelerado y no planificado de la ciudad a causa del desarrollo de atractores productivos y de migraciones campo-ciudad, devino en un factor desequilibrante en los aspectos sociales, económicos y ecológicos, que originó una ciudad con



2. Valores paisajísticos; Patrimonio Construido y Patrimonio Natural de Cartagena de Indias. Howard Villarreal. 2013.

una marcada diferenciación física y perceptual entre dos zonas, la zona turístico-patrimonial y el resto.

Esta desarticulación urbana, los desequilibrios adjuntos, los afanes del *habitar*, difuminan los valores naturales y paisajísticos del contexto de la agenda de prioridades colectivas y del imaginario ciudadano.

La desestimación o desconocimiento de los valores del contexto natural y los desequilibrios sociales aumentan la vulnerabilidad de la ciudad y de sus valores patrimoniales frente a los fenómenos y los desafíos ambientales actuales, en especial frente a los efectos derivados del Cambio Climático, provocando mayores retos. De igual manera contribuye al incremento de la vulnerabilidad una gestión sesgada o segmentada de la realidad urbana.

Otro fenómeno detectado más no suficientemente abordado es el de "*la cultura del no árbol*"[21] y el de la "*esterilización del paisaje*"[22], que estimulan frecuentes arboricidios y la *satanización* del árbol en el entorno urbano; a quien se le atribuyen efectos nocivos sobre la infraestructura gris, tragedias y pérdidas humanas y económicas, la competencia con el patrimonio construido, entre otros; producto del desconocimiento generalizado de las características, propiedades y valores de las especies arbóreas, de la ausencia de un plan de silvicultura urbana y de la nula gestión del arbolado; trayendo como consecuencia desamenidades paisajísticas, aumento del efecto isla de calor y demás desequilibrios ecológicos asociados.

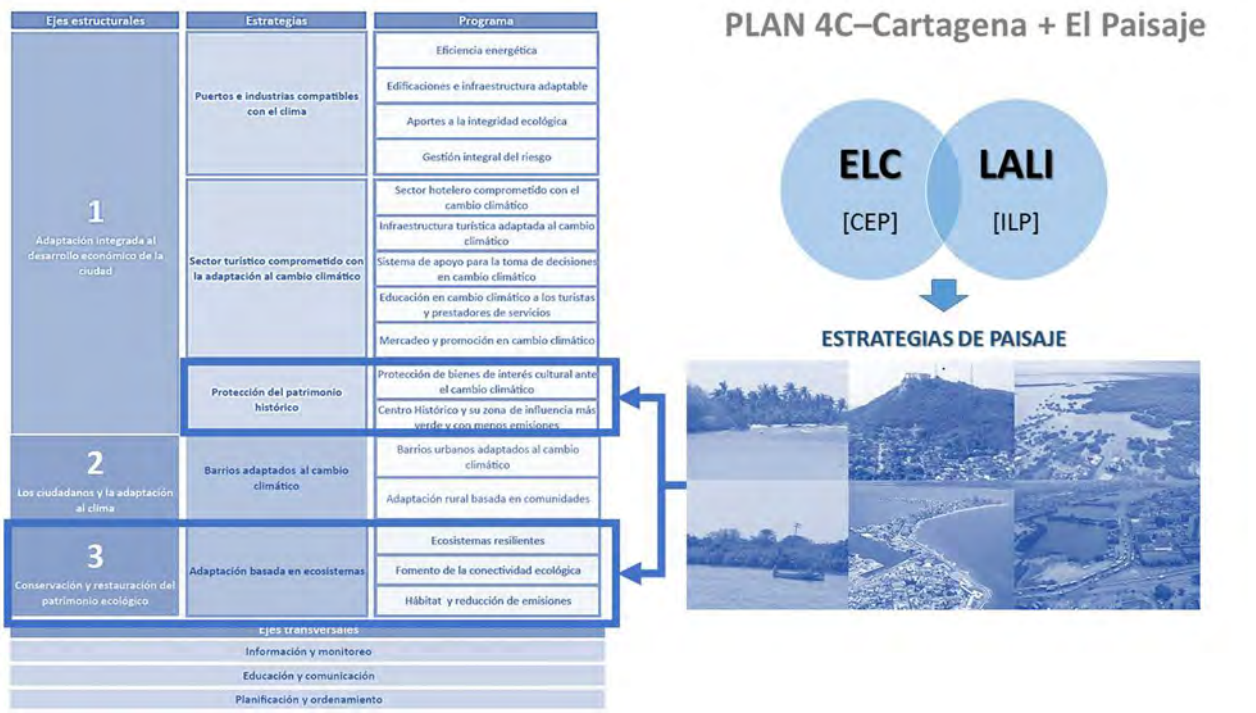
De otro lado, para efectos del abordaje y tratamiento de los paisajes hemos identificado y caracterizado los siguientes:

Tabla 1.
Identificación y caracterización del Paisaje de Cartagena de Indias. Howard Villarreal. 2015.

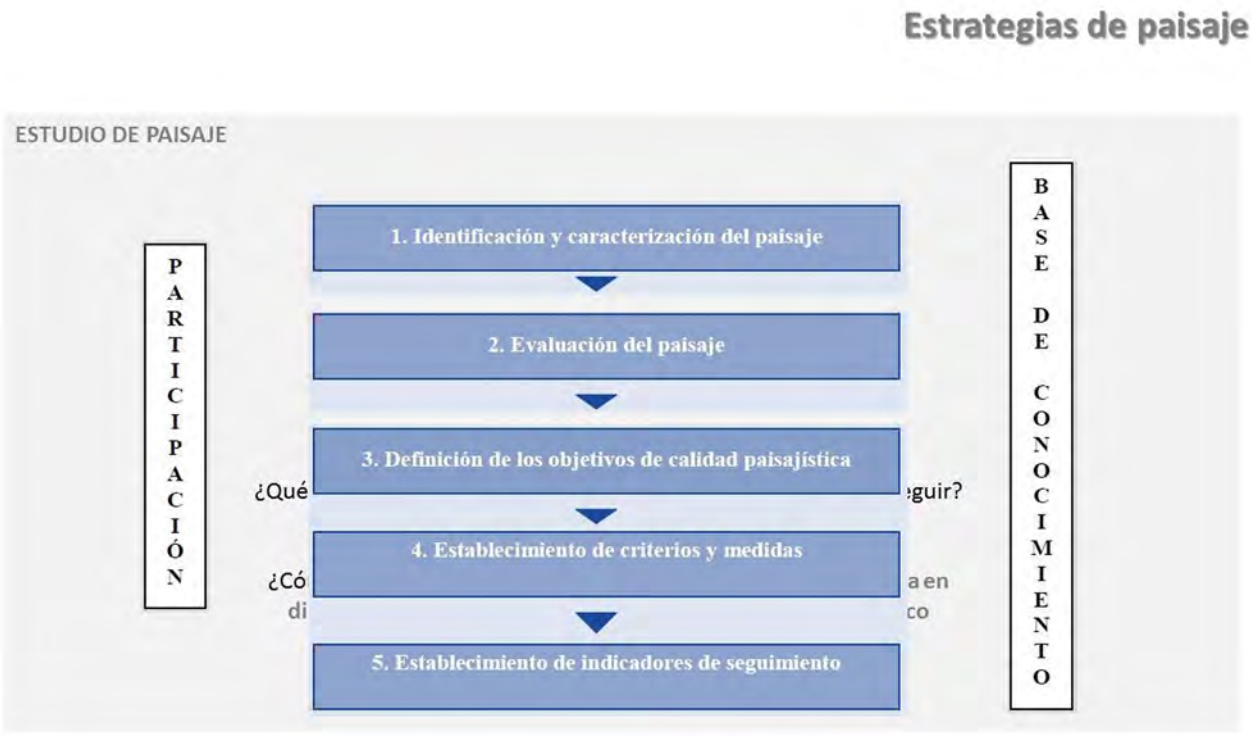
Identificación Paisajística	Caracterización paisajística	Valor Paisajístico
Bahía externa e interna	Litoral	Agua-Manglar
Canal del Dique		
Caños y Lagunas		
Ciénaga de la Virgen		
Territorio Insular		
Área rural Zona Norte		
Cerro de La Popa	Orográfico	Montaña -Bosque seco
Centro Histórico y fortificaciones hispánicas	Cultural	Patrimonio Histórico
Ciudad Turística		Urbanismo reflejo de dinámicas antrópicas desajustadas
La otra ciudad		
Zona Industrial		

4. Cartagena de Indias: abordando soluciones

El Plan Cartagena Competitiva y Compatible con el Clima (Plan 4C) podría articularse con una de las estrategias de adaptación y mitigación que se vienen implementando en Europa: Las "Estrategias de Paisaje", bajo los preceptos del Convenio Europeo del Paisaje (CEP)[23], asimilables en Latinoamérica, mediante la Iniciativa Latinoamericana del Paisaje (ILP) [24].



3. Plan 4C articulado con Estrategias de Paisaje CEP/LALI. Howard Villarreal. 2015.



4. Esquema de componentes de un Estudio de Paisaje CEP/LALI. Howard Villarreal. 2015.

Estas estrategias asientan su punto de partida en un Estudio de Paisaje, como instrumento de dinamización y de mejora de la calidad del territorio y una herramienta muy útil para orientar los futuros desarrollos urbanísticos y territoriales, preservando la identidad de cada lugar y contribuyendo a la funcionalidad de la Infraestructura Verde del Territorio (Estructura Ecológica Principal), clave para la adaptación y mitigación de los efectos del cambio climático. Una estrategia del paisaje, entiende al "paisaje" como un capital territorial, un servicio suministrado por el capital natural y un valor cultural; concepto en demasía relevante para una ciudad como Cartagena de Indias que vive de su estética y potencialmente de su binomio paisaje natural-paisaje construido (cultural).

Existen experiencias relevantes de este tipo en Europa, si bien no existe una metodología estandarizada para el estudio del paisaje, todos los modelos convergen en la identificación y caracterización de los paisajes, la identificación de valores y evaluación de su calidad, la fijación de objetivos de calidad paisajística y la traducción de esos objetivos en directrices útiles para el planeamiento territorial y urbanístico como medida de adaptación al cambio climático.

En virtud de lo anterior, habiendo identificado y caracterizado los paisajes de Cartagena de Indias y su área de soporte ecológico, se identificaron también las propuestas urbanísticas estratégicos que se han planteado en la ciudad durante los últimos 15 años, muchas de ellas necesarias, pero aún en estudio, estudiadas o diseñadas pero no implementadas; en general son propuestas sueltas que reposan en diversas dependencias gubernamentales, y no gubernamentales, pero que carecen de una articulación formal en torno al tema del Cambio Climático, por ello hemos sugerido algunas otras propuestas que junto con los existentes enmarcan un conjunto de Estrategias de Paisaje, inadvertidas hasta ahora, para la Adaptación a Cambio Climático, y que abordan cada uno de los tópicos climáticos a afrontar:

Tabla 2.
Matriz de articulación de propuestas urbanísticas como estrategias de paisaje para la adaptación al cambio climático. Howard Villarreal. 2015.

ESTRATEGIAS DEL PAISAJE CARTAGENA -PARA EL CAMBIO CLIMÁTICO					
MEDIDAS	**ACCIONES**	**OBJETIVO**	**ESTRATEGIA DE ADAPTACIÓN / MITIGACIÓN DEL**		
			Aumento To. 2040	**ANMM 2040**	**Eventos Pluviales 2040**
PROGRAMA DE SILVICULTURA URBANA	Programa de Arbolado Urbano (incly. Gestión del Manglar)	Elaboración de Manual de Arbolado Urbano	X		X
		Siembra y gestión sostenible	X		X
		Ornato fitotectónico urbano	X		X
	Plan paisajistico del entorno amurallado	Protección y embellecimiento del entorno de las murallas	X		X
	Macro proyecto Cerro de La popa	La Popa como reserva ecológica, patrimonial y social	X		X

Tabla 2. (continuación)
Matriz de articulación de propuestas urbanísticas como estrategias de paisaje para la adaptación al cambio climático. Howard Villarreal. 2015.

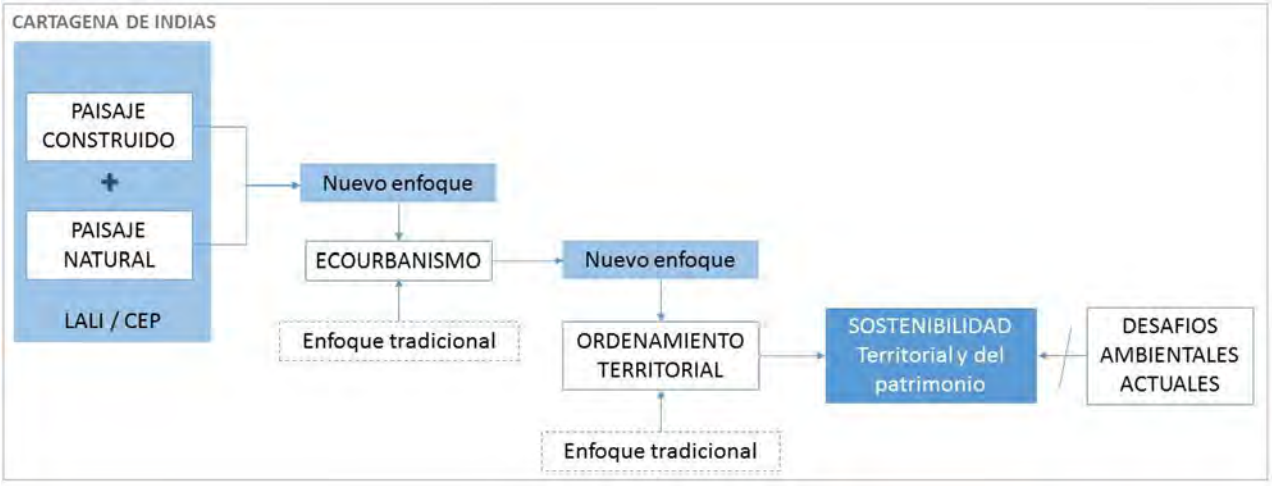
PROGRAMA DE INFRAESTRUCTURA URBANA COMO DESFENSA COSTERA	Programa de Espacio Público y parques-frentes costeros	Construcción Avenida Bicentenario		X	
		Base Naval como Parque Urbano	X	X	
		Puesta en valor de la infraestructura de defensa costera hispánica.		X	
		Construcción de espolones y tratamientos de borde costero (paseos peatonales)	X	X	
	Macro proyecto Bahía de Cartagena	Ampliación del canal de acceso marítimo		X	
		Reglamentación de actividades en la Bahia		X	
	Programa de Ordenamiento de Playas	Reglamentación de playas		X	
PROGRAMA DE RESERVORIOS PLUVIALES	Plan Maestro Drenajes Pluviales	Identificación de cuencas y construcción de infraestructura pluvial			X
	Programa de Caños y Lagunas	Recuperación ambiental e implementación de movilidad acuática		X	X
	Macro proyecto Ciénaga de La Virgen	Recuperación ambiental e implementación turística			X
	Macro proyecto Canal del Dique	Agua potable para la ciudad sin deterioro de ecosistemas insulares ni Bahía		X	X

Ahora bien, teniendo en cuenta los planteamientos del Convenio Europeo del Paisaje y de la Iniciativa Latinoamericana del Paisaje, se podría también inferir que todos los paisajes tienen una dimensión patrimonial; pero establecer esta dimensión exige conocimientos que no tenemos todavía**.**

Aportar en el avance de ese conocimiento, detectando y destacando los valores y recursos paisajísticos presentes en todo el territorio, se hace conveniente y necesario para implementar un enfoque integrado del patrimonio construido y natural, bajo la unitaria denominación de *paisaje* en el ordenamiento territorial, aunado a premisas de ecourbanismo, en defensa del patrimonio mismo y de la sostenibilidad territorial frente a los retos ambientales que se avizoran en el siglo XXI.

Para conservar el Patrimonio construido, frente a los retos ambientales actuales, hace falta que la Gestión Urbana sea integral en procura de una verdadera Sostenibilidad urbana, es decir, se hace necesario enfocar *el todo urbano*, involucrando las variables naturales transversalmente, que en el contexto cartagenero significaría actuar en virtud del binomio paisajístico "*patrimonio construido-patrimonio natural*".

Un enfoque integrado del Patrimonio implica entender lo construido y lo natural como un Paisaje Integrado, ello coadyuvaría a la Gestión Urbana



5. El concepto de paisaje integrado y su proceso de inserción en los instrumentos de gestión (propuesta). Howard Villarreal. 2015.

Sostenible (Integral), que a su vez permitiría enfrentar eficazmente los retos que imponen el cambio climático y demás amenazas ambientales de actualidad, generando una *ciudad amigable y sostenible*, que redunde en la posibilidad de mantener en el tiempo aquello que semiológicamente consideremos *patrimonio*.

Urge formular un modelo de Gestión Urbana Sostenible para Cartagena de Indias, con un enfoque integrado del Patrimonio natural y construido, bajo un único concepto de *paisaje;* necesario para enfrentar eficazmente los desafíos que imponen el cambio climático, la globalización y demás tópicos ambientales de actualidad.

Conociendo y dándole valor a los fenómenos naturales como variables condicionantes del crecimiento urbano y de la configuración de paisajes, como también de su propia dinámica.

Reivindicando el valor de la Estructura Ecológica Principal —EEP— de la ciudad y de su patrimonio natural, como mecanismo de defensa de los valores histórico patrimoniales que sustentan su declaratoria como Patrimonio de la Humanidad UNESCO; para la puesta en valor de su contexto territorial como Paisaje integrado.

Solo al mirar el pasado y recordar lo que fue la ciudad; al mirar cómo ha sido su transformación física y humana; y al percibirla como un paisaje integrado, a la vez que dimensionamos las inclemencias de la naturaleza, podremos proyectar una ciudad competitiva, adaptada al clima del futuro y menos vulnerable a los demás retos ambientales que se avizoran.

Notas

1. Girardet, Herbert. *Ciudades: alternativas para una vida urbana sostenible*. Madrid: Celeste Ediciones, 1992, pág. 117.

2. "Cartagena de Indias, Ciudad Heroica", fue el título que se ganaría la ciudad luego de soportar más de tres meses el intenso cerco realizado en 1815, durante la Guerra de Independencia, por Pablo Morillo, El Pacificador, quien tenía el objetivo de recuperar esta importante plaza para la Corona Española. Esta denominación alterna, es de uso común para referirse a esta ciudad.

3. Cartagena de Indias también es conocida como el "Corralito de Piedra" por ser una ciudad amurallada, producto de los ataques de piratas y

corsarios durante la época hispánica. Denominación alterna de esta ciudad, muy popular Colombia. Acuñada por Daniel Lemaitre Tono (1884-1961), cartagenero de reconocida trayectoria empresarial y artística.

4. TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2007, pág. 18. Nota: Topofóbico (adj.) en el sentido aplicado al estudio del territorio. Se dice de quien padece Topofobia o desprecio por el lugar, usencia de sentido de pertenencia.

5. ZAMORA, Anny, et al. *Plan 4C: Cartagena de Indias Competitiva y Compatible con el Clima*. Resumen ejecutivo. Santa Marta: Serie de Publicaciones Generales del INVEMAR, Alcaldía de Cartagena de Indias, MADS, INVEMAR, CDKN y Cámara de Comercio de Cartagena, 2014, pág. 4.

6. VILLARREAL, Howard. "Cartagena 1000 veces heroica, 1000 veces más bella". *Diario El Universal* (Cartagena de Indias), Separata de Edición Especial "Cartagena de Indias 475 años de misterio y encanto", (2008), pág. 2.

7. Dato 2012 Fuente: Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas-DANE.

8. Puerto, Fortaleza y Conjunto Monumental.

9. Principal destino turístico colombiano. Principal vitrina turística internacional del país.

10. Desplazamiento forzoso por conflicto armado, quiebra generalizada de los sistemas agropecuarios, desastres en áreas rurales a causa de fenómenos naturales, principalmente inundaciones.

11. GIRARDET, Herbert. *Ciudades: alternativas para…* Op.cit., pág. 32.

12. BACON, Francis. *Novum Organum. Natura non nisi parendo vincitur. 1620*. Libro I, aforismo 129.

13. URIBE, Juan Gabriel. "Canal del Dique, un proyecto de la Nación". En: CORREA, Pablo (Coord.). *II Foro Mundial Ambiental.* Cartagena de Indias: Diario El Espectador y The Nature Conservancy, 2013, Notas presenciales.

14. ZAMORA, Anny. "Adaptación para la sostenibilidad. Los impactos del cambio climático, la adaptación y los vínculos con el desarrollo sostenible en Cartagena de Indias". En: JUSTE, Miguel (Coord.). *Memorias del Seminario Puede Cartagena ser sostenible*. Cartagena de Indias: -INVEMAR-AECID, 2013, pág. 40.

15. En Colombia la Ley 388 de 1997, desencadenó el ordenamiento del territorio a partir de los Planes, Planes básicos y Esquemas de Ordenamiento Territorial (POT, PBOT, EOT), auto construidos y gestionados por cada Municipio para planificar sus objetivos y estrategias por periodos de 10 años. 15 años después es mucho lo que se aprendió del proceso, muchos los vacíos detectados y poco lo aplicado de lo planificado. Es tiempo ya de revisarlos y establecer mejoras y herramientas de gestión que superen las debilidades detectadas y permitan una real aplicación de lo que se planifique.

16. PADILLA, Sergio y FUENTES, Víctor. *Hábitat Sustentable.* México D.F.: Editorial UAM, 2012, pág. 11.

17. Plan de Ordenamiento Territorial de Cartagena de Indias. Decreto Distrital 0977 de 2001.

18. Entiéndase como el patrimonio cultural tangible (inmueble). El cual le ha hecho valer el honorable título de Ciudad Patrimonio de la Humanidad UNESCO.

19. El Establecimiento Publico Ambiental (EPA-Cartagena) y la Corporación Autónoma Regional del Canal del Dique (Cardique).

20. Ficha UNESCO: Puerto, fortificaciones y conjunto monumental de Cartagena de Indias. Coordenadas: 10°25′N 75°32′O. País: Colombia. Tipo: Cultural. Criterios IV, VI. No. Identificación: 285. Región: Latinoamérica y Caribe. Año de Inscripción: 1984 (VIII sesión).

21. VILLARREAL, Howard. "Arbolado urbano: patrimonio natural de nuestras ciudades". En: PADILLA, Sergio (Coord.). *Memorias del 9o. Seminario de Urbanismo Internacional.* México D.F.: Editorial UAM, 2013. Disponible en http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1282/Arbolado_urbano.pdf?sequence=1.[Fecha de acceso: 20/11/2016].

22. ZABALETA, Ricardo. "Puesta en valor de los atributos bioambientales y paisajísticos del Centro Histórico de Cartagena de Indias, Colombia". En: *Tesis de Maestría en Desarrollo Sustentable*. Buenos Aires: FLACAM-Universidad Nacional de Lanús, 2011, pág. 153.

23. Council of Europe. Convenio Europeo del Paisaje–Florencia 20 de octubre de 2000. Disponible en: http://www.magrama.gob.es/en/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm11-24940.pdf. [Fecha de acceso: 01/07/2016].

24. Latin American Landscape Initiative. Iniciativa Latinoamericana del Paisaje. Disponible en: http://www.upv.es/contenidos/CAMUNISO/info/U0671043.pdf. [Fecha de acceso: 20/11/2016].

Volver al sumario

Memoria en el espacio: Centenario de la independencia de Cartagena de Indias

GLORIA INÉS YEPES MADRID
Programa doctorado "Historia y Artes". Universidad de Granada
gloriainesyepes@gmail.com

1. LA CONMEMORACIÓN, UN ASUNTO DE CIUDAD

En Cartagena de Indias, la conmemoración del Centenario de la Independencia fue la ocasión para realizar importantes intervenciones urbanas, que se basaron en la decisión de la ciudad de privilegiar la memoria de los eventos locales del 11 de noviembre de 1811; tomando con ello distancia de las efemérides colombianas soportadas en la rememoración del 20 de julio de 1810, que se orientaron al reencuentro con España y la apropiación de la idea de modernidad de las influencias europeas, tal como lo expone Ramón Gutiérrez[1].

En efecto, mientras que la generalidad del país centró sus celebraciones en los eventos acaecidos en Santa Fe de Bogotá en 1810, y sobre este fundamento se organizaron celebraciones, se erigieron monumentos y edificaciones, y se realizaron exposiciones, en Cartagena de Indias se concentró la atención en los eventos del 11 de noviembre de 1811 cuando la provincia firmó el acta de independencia definitiva de España. Tal fecha pervivía en la memoria de los cartageneros que lo asociaban a sus consecuencias negativas durante la reconquista española, en especial el sitio de la ciudad por orden del militar español Morillo, que generó la muerte de los habitantes y luego concluyó con el fusilamiento de los líderes de la independencia (que ya habían sido homenajeados años atrás con la construcción del Camellón de los Mártires).

Pero tanto las obras conmemorativas de la ciudad como las realizadas en diversos sitios de Colombia, en especial en la capital Bogotá, se enmarcaron dentro de una "*estrategia simbólica*" para la consolidación de la identidad nacional, con resultados físicos modestos si se comparan con la cantidad y la envergadura de las realizadas en otras capitales latinoamericanas, según lo expone Carolina Venegas[2].

Los preparativos del centenario de la independencia de Cartagena de Indias comenzaron con varios años de antelación, a través de la conformación de diversas juntas organizadoras, que se dividieron las tareas, los proyectos y la consecución de recursos. El Diario *El Porvenir*, del 21 de mayo de 1911, en el artículo "El Centenario" lo reseña así:

> "La celebración del primer centenario será suntuosa.
>
> Cartagena entera se mueve. "La Junta Patriótica de Señoras", "Junta Central del Centenario"; "Junta Patriótica de Tipógrafos", "Sociedad de Estudiantes", todos, con su óbolo, con su ayuda persona, con sus indicaciones oportunas contribuirán a dar esplendor a la fiesta solemne que se verificará el próximo noviembre.
>
> Por medio de torneos, de veladas literarias y musicales, inspirados todos en el más profundo patriotismo, Cartagena está proporcionándose los recursos indispensables para festejar la magna fecha, rindiendo tributo de admiración y gratitud a los Padres de la Patria"[3].

Las obras públicas fueron de magnitud en la escala urbana de la época, se financiaron con recursos públicos y privados (estos últimos generados por colectas, concursos, festejos, donaciones, etc.), y generaron el interés de todos los cartageneros. El *Diario El Penitente*, del 4 de julio de 1911, da cuenta de ello:

> "El alma cartagenera, en la cual se mantiene inalterable e inalterado el sentimiento de amor por las glorias de la Patria, está profunda y agradablemente conmovida con la proximidad de su gran fiesta clásica, la que ha de marcar el Centenario de la Proclamación de la Independencia. Con tal motivo se hacen

grandes preparativos en "la Heroica" y no hay allí, en las altas ni en las bajas esferas, persona que no esté vehementemente empeñada en contribuir con su óbolo, por pequeño que el sea, al mayor esplendor de las fiestas que se avecinan"[4].

Así mismo lo describe el *Diario La Época*, del 26 de septiembre de 1911, en su artículo "Para el Centenario":

"Los señores Pineda López & Cía. han facilitado a la Junta para la celebración del Centenario la suma de $20.000 oro.

De esta suma se destinará parte para terminar el teatro y parte para los festejos. Es esto un ejemplo digno de imitarse por el comercio de la ciudad en caso de que falten fondos para celebrar dignamente los festejos del primer Centenario de la magna fecha, festejos en los cuales hay que poner todo el empeño posible en alejarlos del ridículo"[5].

Empero, algunos sectores sociales, principalmente los artesanos que habían consolidado un papel y representación política dentro de la ciudad, consideraban que los dineros públicos comprometidos en las obras conmemorativas debían destinarse a la educación y a la formación política; ellos señalaban, además, que aquéllas respondían a una visión de las clases hegemónicas de Cartagena de Indias, que estaban interesadas en mostrarla como la cuna de la construcción de la nación, que ahora emergía en su centenario de la independencia como una urbe moderna a tono con las corrientes de la civilización, lo cual no guardaba consonancia con la pobreza de la población[6].

Otras voces de la ciudad criticaban la forma en que se ejecutaban los trabajos públicos, en especial por la falta de recursos, como lo presenta el *Diario El Penitente*, del 7 de octubre de 1911, en su artículo "El Centenario":

"Las tantas obras proyectadas para conmemorar la primera centuria de nuestra vida política, están unas sin cumplir y otras lastimosamente abandonadas.

(…)

Solo nuestras dirigentes y constantes matronas podrán patentizar el fruto de sus patrióticos esfuerzos, con la inauguración del hermoso monumento colocado en el Paseo de los Mártires. Loor a ellas.

Debemos, pues, contentarnos con festejar nuestro centenario en familia, ya que desgraciadamente para dar cima a nuestros patrióticos anhelos: el dinero.

Y conste que nosotros desde estas mismas columnas predijimos el fracaso"[7].

Sin embargo estos augurios nefastos no se cumplieron. Por el contrario, las obras conmemorativas se erigieron y fueron inauguradas durante las festividades del Centenario, que tuvieron lugar del 10 al 19 de noviembre de 1911. Ellas fueron el Parque Centenario con sus estatuas, su obelisco y su fuente; la Estatua "Noli Me Tangere" emplazada en el Camellón de los Mártires; el Teatro Municipal y el Monumento a la Bandera; todas enmarcadas en los postulados de la arquitectura republicana, que fue una sumatoria ecléctica de modas y estilos, la cual se consolidó en Colombia durante las primeras décadas del siglo XX.

2. El Parque Centenario

El Parque Centenario se emplazó en el corazón de la urbe, sobre el terreno que se había ganado al segarse el Caño de San Anastasio -que separaba el Centro y Getsemaní-, en el lugar donde a finales del siglo XIX se levantó el Parque de la Independencia y que fue anteriormente la Plaza del Matadero. Según lo expone Ricardo Zabaleta Puello[8], en 1909 la municipalidad adelantó un concurso de méritos al que se presentaron seis oferentes, siendo elegida la propuesta de Pedro Malabet, arquitecto de origen catalán residente en la ciudad de gran relevancia constructiva en el periodo, y que consistió en *"un hermoso parque a la usanza de los grandes parques ingleses"*; el ganador encomendó la construcción a su socio Luis Felipe Jaspe (que a su vez diseñó el obelisco y las estatuas de sus portadas); teniendo *"avenidas de 8 y 10, 15 mts. de ancho, su plazoleta de recreo de niños, su hermoso kiosco para la banda de los músicos (…), su gran escarlinata con surtidores de agua (…); sus jardines, su poética laguna con puentecitos rústicos, etc.",* conforme la reseña del *Diario El Porvenir* del 13 de marzo de 1909, citada por el autor.

En el centro del parque se ubicó un obelisco de mármol coronado por un cóndor de bronce, en homenaje a los firmantes del acta de independencia, que fue encargado a Italia para la ocasión.

En la entrada hacia la Calle de la Media Luna se instaló una fuente luminosa —hoy desaparecida— que fue donada por la colonia sirio libanesa que se había asentado en la ciudad, especialmente en el Barrio Getsemaní y que tenía una actividad comercial muy fuerte. Lo hicieron en este espacio de integración por considerar a la ciudad su segunda patria y en agradecimiento por la generosidad de haber sido acogidos como *" uno de los suyos*", según lo resalta Enrique Muñoz Vélez[9], quien cita en pie de página a miembros de esta colonia involucrados como impulsores del proyecto: Antonio Malluk, Seale Antonio Soleu, Collos Zam, Juan Bayter, Name H.

1. Obelisco del Parque Centenario. Fotografía. 1913. Fototeca Histórica de Cartagena. Cartagena de Indias. Colombia.

2. Fuente donada por la Colonia Siria. Fotografía. Sin fecha. Fototeca Histórica de Cartagena. Cartagena de Indias. Colombia.

Moral y Miguel Fadul, tal como lo consignó *Diario El Porvenir* en su edición del 5 de agosto de 1911.

En las tres puertas —de las ocho que tiene el parque— que se orientan hacia el Camellón de los Mártires se ubicaron las esculturas de la República (algunos la denominan La Juventud porque es un joven portando una bandera), la Libertad y el Trabajo, que habían sido encargadas con antelación a Europa.

El Parque Centenario constituyó un espacio simbólico desde sus inicios; tal como lo sintetiza Edgar J. Gutiérrez:

> "El Parque Centenario se encuentra en el punto culminante de la modernidad, es la encrucijada de distintas miradas socioculturales para negociar el viejo orden decimonónico y el siglo XX en el contexto de la cuestión social de las prácticas republicanas. La simbología espacial no es ajena a estas condiciones. El Parque Centenario es el enclave de poder y lógica simbólica entre elementos de la élite empresarial de intramuros y lo popular del artesanado del arrabal y extramuro"[10].

3. Puerta del Parque Centenario con la Estatua de la Libertad. Fotografía. 1911?. Fototeca Histórica de Cartagena. Cartagena de Indias. Colombia.

3. La estatua *Noli Me Tangere*

En el sector contiguo al Parque Centenario se hicieron refacciones al Camellón de los Mártires

4. Estatua Noli me tangere. Fotografía. 1911. Fototeca Histórica de Cartagena. Cartagena de Indias. Colombia.

(construido en 1886) y al denominado Muelle de los Pegasos. En el Camellón de los Mártires se ubicó la estatua Noli me tangere, que fue obsequiada por las damas de Cartagena de Indias a su ciudad natal, tal como se consigna en su pedestal.

La estatua fue encargada a Carrara (Italia, país de donde también se importaron las que coronan tres de las entradas del Parque Centenario y las cuatro musas de las artes de la fachada del Teatro Municipal), con base en el modelo a lápiz que realizó Luis Felipe Jaspe, siendo su ubicación y lema autoría de doña Concepción J. de Araújo, y en palabras del historiador Eduardo Lemaitre

> "representa a una matrona en actitud hiératica y con el brazo en alto como intentando detener a un invasor imaginario. En su plinto hay grabada una leyenda que reza en latín Noli me tangere, o sea, "no me toquéis"[11].

En su mano izquierda, la dama de la estatua sostiene el escudo republicano de la ciudad de Cartagena de Indias, el cual es uno de los símbolos de la independencia del Estado de Cartagena de Indias (cuyo territorio comprendía los actuales departamentos de Bolívar, Atlántico, Córdoba y Sucre), y que reemplazó al escudo colonial. En esta versión escultórica se representa a un indígena que porta una granada de la cual se alimenta un ave y atrás se encuentra una palmera (la versión oficial del escudo tiene una mujer indígena y en la parte de atrás se observa el Cerro de la Popa).

4. El Teatro Municipal

Se trata de un proyecto de ciudad, que enmarcado en la conmemoración del centenario de 1911 se inició desde varios años antes, para lograr que en esa fecha estuviera concluido, consistente en un teatro moderno erigido sobre las ruinas de la Iglesia de la Merced. En palabras del historiador Eduardo Lemaitre:

> "(…) Para los recursos y la técnica de que se disponía en Cartagena por aquellos años, la construcción de este teatro constituyó una hazaña, cuyo autor fue don Luis Felipe Jaspe, quien para el efecto fue enviado previamente a La Habana por la juta encargada de adelantar la obra (junta que presidía don Enrique L. Román) a fin de que estudiara el célebre Teatro Tacón de esa ciudad, de la que el nuestro resultó ser una réplica de tamaño menor, y con algunas variantes. El señor Jaspe cumplió su cometido, realizó una obra estupenda y el Teatro Municipal (al que en 1033 se le cambió el nombre por el de Teatro Heredia con motivo del IV centenario de la fundación de la ciudad) quedó con una acústica excelente, y cumplió su misión a cabalidad durante medio siglo, hasta que la incuria municipal, el advenimiento del cinematógrafo y el desinterés de las nuevas generaciones por el arte de Melpómene, permitieron que aquella magnífica aportación de nuestros antepasados al progresos cultural y material de la ciudad se fuera arruinando poco a poco. (…)" [12].

El *Diario El Porvenir*, del 21 de mayo de 1911, en el artículo "El Centenario"ya citado, menciona las expectativas ciudadanas sobre este escenario:

> "Del teatro se escapan torrentes de música, cuyos dulces ecos arrullan a la ciudad; los hijos del patriotismo cosechan allí sus plausos y recogen laureles para sus sienes.
>
> Las bellas artes todas, se unirán en armonioso conjunto, para presentar en el gran día de la fiesta un certamen que haga resaltar la civilización de nuestra época.
>
> Las ciencias, las industrias, el comercio de Cartagena legarán a sus sucesores la evolución que nos lleva hacia el progreso moral y material.
>
> Las puertas del nuevo Teatro se abrirán y podrá calcularse cuán grande es el esfuerzo hecho por los cartageneros, en esta obra encomendada al inteligente artista Jaspe"[13].

Aunque el teatro fue inaugurado durante las festividades centenarias, la primera representación teatral importante se realizó en el año 1912.

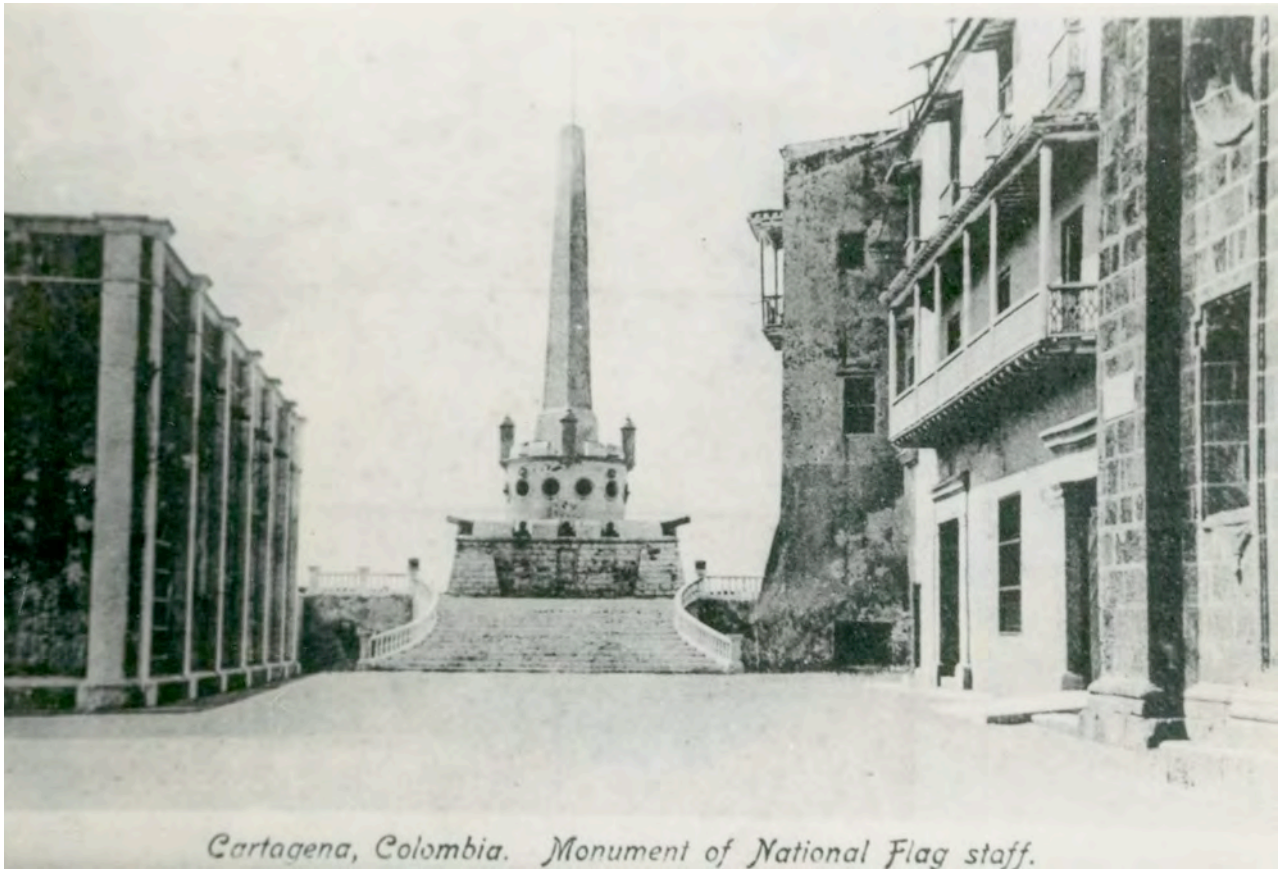
5. El Monumento a la Bandera

El Monumento a la Bandera —demolido en los años sesenta del siglo XX, atendiendo las recomendaciones del reputado experto en fortificaciones Manuel Zapatero, quien estuvo en la ciudad para asesorar en la recuperación de las murallas y fuertes— fue construido por Luis Felipe Jaspe y Pedro Malabet, usando la piedra de la demolición de la cortina de muralla del sector ubicado entre los baluartes San Ignacio y San Francisco Javier.

La obra estuvo marcada por la controversia que generó la demolición de dicho tramo de muralla. Las quejas locales fueron presentadas al Presidente de la República, quien pidió informes a través de su Ministro de Guerra al General Burgos Rubio, encargado del proyecto. Otros sectores de la ciudad salieron en su defensa y consiguieron que fuera ejecutado, contando con fondos de los regimientos asentados en la ciudad.

En el *Diario el Porvenir*, del 21 de mayo de 1911, bajo el titular "Las Murallas y el Monumento a la Bandera" se defendió esta iniciativa en los siguientes términos:

> "Nuestros amables lectores habrán tenido conocimiento, por lo publicado en las columnas de este diario del bello objeto de erigir en el día del Centenario de la Proclamación de la Independencia de Cartagena de Indias un MONUMENTO A LA BANDERA NACIONAL que emblemice el culto de este trapo tricolor, siempre santo, flote en las manos de quien flotares, según el bello decir de un poeta enamorado de las cosas de la Patria; (…).
>
> (…) Los soldados han asumido la realización del proyecto acariciado por patriotas ingenuos, que en las lejanías de su residencia ven apenas un panorama hermoso de esta tierra colombiana. Y las damas de Cartagena, la Heroica, se han ofrecido también para contribuir con el contingente de sus labores a la realización del proyecto en cuestión. Ellas han ofrecido la bandera de seda con el escudo bordado por sus delicadas manos, la han ofrecido no como objeto de vana ostentación, sino como símbolo de la República que ellas aman con más amor que nosotros, que vamos declamando por todas partes un amor que desmentimos con nuestras obras"[14].



5. Monumento a la Bandera. 1920. Fototeca Histórica de Cartagena. Cartagena de Indias. Colombia.

6. Inauguraciones durante las festividades

Durante diez días, comprendidos entre el 10 y el 19 de noviembre de 1911, Cartagena de Indias festejó el Centenario de su Independencia, dentro del espíritu caribeño que la caracteriza, en medio de sociodramas alusivos a los eventos de 1811, desfiles, bandos, buscapiés (forma de pólvora ruidosa que se tira al piso), bailes, disfraces y retretas; concursos de belleza, literarios y musicales, con presencia de delegados del Gobierno Nacional, representantes del cuerpo consular y de asociaciones patrióticas. Fue también la ocasión para que se inaugurara la Academia de Historia de Cartagena como filial de la Academia de Historia de Colombia, cuyas actividades formales comenzaron unos años más tarde.

En este marco de las festividades se inauguraron las obras conmemorativas de las efemérides. Según lo reseña el historiador Eduardo Lemaitre[15], el 11 de noviembre se inauguró el Parque Centenario. El 12 de noviembre se bendijo la bandera que elaboraron las damas de la ciudad y en horas de la tarde se previó la inauguración del Monumento a la Bandera. El 13 de noviembre se inauguraron las estatuas ubicadas sobre las puertas del Parque Centenario y en la noche de ese mismo día se inauguró el Teatro Municipal, con la realización de unos juegos florales y la elección de la reina de las fiestas. El 18 de noviembre se inauguró la fuente obsequiada por la colonia sirio libanesa.

En lo que respecta a la inauguración de la estatua Noli me tangere, indica Muñoz Vélez que tuvo lugar el 12 de noviembre, con actos alegóricos donde intervinieron importantes damas de la sociedad cartagenera[16].

7. Conclusión

La memoria del centenario de la independencia de Cartagena de Indias se hizo tangible en parques, edificios y estatuas, que hoy atestiguan la ciudad de comienzos del siglo XX, gracias a la conservación de varios monumentos intencionados, realizados para conmemorar sujetos y eventos locales con el fin de preservar su memoria en el futuro.

La ciudad es así un escenario del análisis general de Paul Ricoeur:

> "Como mejor se percibe el trabajo del tiempo en el espacio es en el plano urbanístico. Una ciudad confronta, en el mismo espacio, épocas diferentes, ofreciendo a la mirada la historia sedimentada de los gustos y de las formas culturales. La ciudad se entrega, a la vez, para ser vista y leída"[17].

De esta manera, el Centenario de la Independencia de Cartagena de Indias constituye una marca indeleble en el espacio y la historia de la urbe, que a su vez rememora los eventos de la primera república con sus actos colectivos de libertad de 1811.

El impacto de las obras lo sintetiza Lemaitre en los siguientes términos: "*Estas celebraciones dejaron recuerdo que perduró en la memoria de toda una generación*"[18] y a su vez Rafael Ballestas Morales concluye: "*Como se ha visto, las festividades del 11 de noviembre de 1911 fueron todo un pomposo suceso, cuya huella aún persiste en nuestra urbe*"[19].

El Parque Centenario con sus tres estatuas y su obelisco, la Noli me tangere en el centro del Camellón de los Mártires y el Teatro Municipal (renombrado Teatro Adolfo Mejía) se han integrado a la imagen de Cartagena de Indias. Como se ha dicho, la fuente donada por la colonia sirio libanesa y el Monumento a la Bandera han desaparecido del paisaje urbano.

La finalidad monumental intencionada de estas intervenciones urbanas se ha cumplido, como memoria de los actos de la independencia de 1811; pero a la vez, ellas son la huella de la idea de progreso y del concepto de identidad local en torno a un proyecto que aglutinó a los cartageneros de 1911.

NOTAS

1. GUTIÉRREZ, Ramón. "Las celebraciones del centenario de las independencias". *Revista Apuntes* (Bogotá), 19-2 (2006), pág. 178.

2. VENEGAS CARRASCO, Carolina. *Disputas Simbólicas en la celebración del centenario de la independencia de Colombia en Bogotá (1910).* Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012, pág. 17.

3. *Diario El Porvenir*, 21 de mayo de 1911. Cartagena: Biblioteca Bartolomé Calvo- Banco de la República, sin pág.

4. *Diario El Penitente*, 4 de julio de 1911. Cartagena: Archivo Histórico de Cartagena, sin pág.

5. *Diario La Época*, 26 de septiembre de 1911. Cartagena: Archivo Histórico de Cartagena, sin pág.

6. Cfr. ROMAN ROMERO, Raúl y GUERRERO PALENCIA, Lorena. "Entre sombras y luces: la conmemoración del centenario de la independencia de Cartagena, modernización e imaginarios de ciudad." *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano* (Barranquilla) 8-14 (2011), págs. 116-118, 120-122.

7. *Diario El Penitente*, Op. cit., sin pág.

8. ZABALETA PUELLO, Ricardo. *Parque Centenario Cien años buscando su identidad 1911-2011. Su historia y su arquitectura*. Cartagena: Universidad Tecnar, 2011, pág. 29.

19. MUÑOZ VÉLEZ, Enrique Luis. *Cartagena Festiva. El 11 de noviembre y sus signos culturales.* Cartagena: Corporación Concurso Nacional de Belleza, 2007, pág. 124.

10. GUTIÉRREZ, Edgar J. *Fiestas: Once de Noviembre en Cartagena de Indias. Manifestaciones Artísticas. Cultura Popular 1910-1930*. Medellín: Editorial Lealón, 2000, pág. 107. Citado por: MUÑOZ VÉLEZ, Enrique Luis, *Cartagena Festiva*… Op. cit., pág. 125.

11. LEMAITRE, Eduardo. *Historia General de Cartagena. La República*. Tomo IV. Bogotá: El Ancora Editores, 2ª ed., 2004, pág 515.

12. *Ibídem*, pág. 514.

13. *Diario El Porvenir*… Op. cit., sin pág.

14. *Ibídem*.

15. LEMAITRE, Eduardo. *Historia General de Cartagena*… Op. cit., págs. 516-518.

16. MUÑOZ VÉLEZ, Enrique Luis. *Cartagena Festiva*… Op. cit., pág. 139.

17. RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed. 1ª reimp., 2010, pág. 194.

18. LEMAITRE, Eduardo. *Historia General de Cartagena*… Op. cit., pág. 518.

19. BALLESTAS MORALES, Rafael. *Cartagena de Indias Relatos de la vida cotidiana y otras historias.* Cartagena: Universidad Libre, 2ª ed., 2008, pág. 129.

Volver al sumario

La huella andaluza en la arquitectura del periodo republicano en Cartagena de Indias, Colombia[1]

RICARDO ALBERTO ZABALETA PUELLO
Programa de Arquitectura. Universidad San Buenaventura. Cartagena de Indias, Colombia
rizapu@gmail.com

0. INTRODUCCIÓN

Hablar del tema andaluz en territorio colombiano y más específicamente en Cartagena de Indias, Patrimonio Histórico y cultural de la Humanidad (UNESCO 1984), ciudad de origen insular localizada al norte de la costa Atlántica colombiana y bañada por las aguas del mar Caribe, significa hablar de toda aquella tradición constructiva y estilística bajo la cual, desde bien entrado el siglo XV, la cultura islámica, derivada de Al-Andalus y, más exactamente de Granada; donde 800 años de dominio musulmán sobre la cultura hispánica al sur de la península Ibérica determinó, tanto para sus costumbres y tradiciones, como para las impuestas en América, el hecho fundamental de que fueran replicadas en nuestro territorio durante los siglos XVI al XVIII reflejadas en la carpintería de lo blanco, tal es el caso del sistema de cubierta de la iglesia de Santo Toribio en el centro histórico de la ciudad.

No obstante, mas allá de esta realidad, el arte mudéjar, ya bien entrado el siglo XIX se hace presente en Cartagena de Indias con la presencia migratoria de comunidades sirio libanesas[2] que se asientan en ella para desarrollar sus vidas y en ese proceso de adaptación a nuevas circunstancias socio económicas y culturales, surgen familias como los Román de ascendencia y origen Andaluz y los Covo, quienes ya constituidos como tal a inicios del siglo XX, encargan la construcción de sus casas en la paradisiaca isla de Manga, barrio netamente republicano, cuyo trazado y diseño urbano de vías amplias y casas tipo villas, corresponde al desarrollo de este periodo en 1904[3]. Bajo esta tendencia orientalista (neo mudéjar), interna y externamente, ambas casas son diseñadas y construidas a partir de 1919, siendo designadas por sus excepcionales valores estéticos, estilísticos, arquitectónicos, urbanos, históricos y simbólicos, Bienes de Interés Cultural (BIC) del ámbito nacional.

Otros inmuebles, quizás en menor consideración que las casas Román y Covo, también comparten en sus líneas de diseño, elementos del lenguaje formal neo mudéjar.

En iguales circunstancias en el barrio Pie de la Popa, asentamiento urbano vecino a la isla de Manga, caño y/o cuerpo de agua de por medio, barrio también republicano, se desarrolla en él, como analizaremos más adelante, otra edificación que al contrario de las casas Román y Covo, solo internamente adopta el lenguaje neomudéjar o morisco, como también le denominamos en Cartagena de Indias a esta tendencia; desarrollando sus fachadas bajo la influencia neoclásica lo que lo constituye en un verdadero eclecticismo que es una de las características de la arquitectura que se desarrolla en este periodo y a la cual comocemos como republicana.

Cronológicamente corresponde la arquitectura del periodo republicano a un espacio de tiempo que oscila aproximadamente y en términos generales entre 1835 a 1940, fechas en las cuales, construcciones en diferentes géneros arquitectónicos (viviendas, colegios, pasajes comerciales, estaciones ferroviarias, edificaciones gubernamentales, etc.), son diseñadas en variedad de tendencias arquitectónicas como la neo clásica, neogótica y la neo mudéjar y

en casos muy particulares los entremezcla para crear una dualidad de lenguajes que permitió a diferentes escalas sociales, diseñar y construir sus casas acorde a gustos estilísticos y a sus recursos económicos. Destacamos que el desarrollo de este periodo como proceso constructivo coincide con la formación y fortalecimiento de Colombia como una nación independiente[4], siendo a su vez la instancia socio cultural donde ideas del orden cultural, social, político y económico encuentran eco, principalmente en la arquitectura, donde los nuevos edificios que servirán de infraestructura de soporte para el aparato gubernamental, acoge en sus principios de diseño la influencia neoclásica, la cual va acorde, por su lenguaje formal estilístico, con la estructura de pensamiento democrático que construye la gobernabilidad del territorio, además de que en dicho proceso, los arquitectos que son contratados por el Estado para el desarrollo de estas edificaciones, en su gran mayoría son extranjeros, que como Gastón Lelarge, arquitecto francés discípulo de Garnier, llega al país para la década de 1920 siendo de grato recuerdo en Bogotá y Cartagena de Indias por sus excelsas obras arquitectónicas[5].

Así como nuestras culturas aborígenes dejaron huella en todo el territorio nacional, igualmente en el periodo republicano, la huella andaluz se hizo sentir dejando como testimonio de nostalgias y recuerdos de familias sirio libanesas provenientes de oriente y que buscaron construir su vida familiar y social en Cartagena de Indias, bellos "palacetes" que engalanan el paisaje de barrios como los aquí citados y que hoy orgullosamente por todos sus valores y atributos son Bienes de Interés Cultural de una nación que como Colombia acogió de la mejor manera estas comunidades que contribuyeron y aun lo hacen a ser parte de esta historia local que deja huella en nuestro territorio distrital.

1. ANTECEDENTES - ARQUITECTURA DEL PERIODO REPUBLICANO

1.1. Aproximación a su definición

La arquitectura republicana es la manifestación plástica y artística que se dio y floreció en un periodo de tiempo muy importante y significativo, no solo para la historia de Colombia, sino también para el surgimiento de nuestra nacionalidad.

En esa manifestación se conjugan y representan los ideales sociales, políticos culturales y económicos del país en su momento de formación. Por tanto, es un patrimonio valioso digno de ser protegido y conservado, más aún hoy, cuando numerosas muestras de sus obras más representativas han ido despareciendo del paisaje urbano de nuestras ciudades, perdiéndose con ello la historia y la memoria colectiva de la gente y no dejando el legado arquitectónico, cultural y urbano de nuestra arquitectura, todo en aras de la especulación inmobiliaria y la indiscriminada mano del hombre sin pasado. Protegerla y conservarla es una constante en la que debemos participar todos, pues así preservaremos a futuro las bases de nuestra identidad cultural.

1.2. Algo de historia

Para el año de 1821 luego de un largo y revolucionario proceso durante el cual se logra la independencia absoluta de nuestro territorio, la floreciente nación en proceso de formación, se ve en la imperiosa necesidad de entablar relaciones comerciales a nivel internacional, en primera instancia con los acérrimos enemigos de España; Inglaterra y Francia respectivamente, que comienzan a ser los amigos de la naciente República.

Gracias a esas primeras relaciones y al deseo innato de borrar toda huella del pasado colonial, y en aras de un desarrollo y progreso nuevos; donde la Revolución Industrial, internacionalmente marcaba la pauta en los procesos de modernización, maquinaria industrial, transporte masivo y público, el ferrocarril, la aparición del telégrafo y materiales nuevos para la construcción como el acero y el hormigón armado, potencializan la creación de nuevos géneros arquitectónicos en el país, estimulándose la actividad constructora también con el surgimiento del Ministerio de Obras Públicas (General Rafael Reyes, 1904 – 1905), dando paso con ello a toda unas serie de actividades destinadas a cambiar el ámbito socioeconómico del desarrollo urbano de la reciente nación colombiana[6].

Todos estos factores inciden en los procesos de una nueva arquitectura que se denominaría Republicana. Estos nuevos modelos arquitectónicos invadidos inicialmente de un lenguaje neoclásico y posteriormente neogótico y neomudéjar hasta volverse ecléctico, se tomarían el rostro arquitectónico de nuestras ciudades.

2. Arquitectura republicana en Cartagena de Indias.

Enmarcado en un tiempo que a líneas generales puede oscilar entre 1835 y 1940 como habíamos citado, la arquitectura del periodo republicano con todo su eclecticismo es acogida, tanto por la alta sociedad cartagenera, como también por las clases sociales más desfavorecidas. Lo republicano estuvo presente en todos los ámbitos, desarrollando un lenguaje propio como respuesta a las exigencias del medio y del entorno socio cultural, económico y político que vivía el país.

En Cartagena de Indias, surge una expansión del centro Histórico hacia la periferia, en esa ineludible necesidad de dejar atrás un pasado de guerras y confinamiento, conformándose nuevas poblaciones o barrios extramuros, es decir por fuera del recinto amurallado. Surgen así El Cabrero, Torices, El Espinal, Pie del Cerro, Pie de la Popa y Manga, lugares donde la habitabilidad y el urbanismo constituyeron verdaderos ejemplos de adaptación al medio, con el desarrollo de calles y vías amplias que articulaban los nuevos conjuntos urbanos con la ciudad, paramentados con una regia arquitectura, implantada en grandes lotes que permitían el lucimiento de la misma en diversas disposiciones tipológicas, adornadas de hermosos pórticos, corredores y terrazas al mejor de los estilos franceses, ingleses y mudéjares, desafortunadamente, en algunos casos, no valorados en el tiempo.

1. Ilustración localización barrios extramuros en el período republicano en Cartagena de Indias. Colombia. Foto: Ricardo A. Zabaleta Puello. 2004.

Lo republicano invadió las principales ciudades del país, con su elegancia y estilos (neoclásico, neogótico, neo mudéjar, etc.) ornamentó fachadas, frisos, cornisas, arquitrabes y columnas en todos los órdenes. Estos serían los elementos formales que acompañarían los diseños de las nuevas edificaciones, buscando siempre mostrar el pensamiento ideológico de la reciente nación, lejos de lo meramente colonial.

La arquitectura cartagenera adquiere así, una nueva fisonomía y es esta influencia estilística, posteriormente ecléctica, la que mostraría los buenos tiempos que vivía la ciudad en su afán de progreso y desarrollo para ese entonces[7]. En lo relativo al lenguaje formal de la influencia neo mudéjar, se van a destacar en las edificaciones citadas elementos tales como los arcos de herradura con sus alfices con celosías en yeso y sus albanegas, algunos arcos festoneados, pinjantes, columnas pareadas de fuste delgado con capiteles cúbicos nazaríes, zócalos a media altura con finos mosaicos vitrificados que contienen en su parte superior a manera de cenefas epigrafia árabe alusiva al lema de la dinastía nazarí de: "No hay vencedor sino Dios" y en los patios fuentes haciendo alusión en algunos casos a la fuente de los Leones de la Alhambra.

Con la presencia de arquitectos foráneos y el concurso de arquitectos locales, la Cartagena de Indias de inicios del siglo XX presentará cambios sustanciales en el urbanismo y la arquitectura de ese momento. Plazas coloniales transformadas en parques al mejor estilo inglés, diseño y construcción de camellones se realizarán en conmemoración del primer centenario de la independencia (1911), nuevas obras bajo el sello de lo neoclásico con reutilización de estructuras coloniales aplicando en ellas el nuevo "maquillaje" estético a nivel de fachadas y de interiores, igualmente habrá yuxtaposición de estructuras en concreto sobre inmuebles coloniales, surgimiento de barrios extramuros y creación de proyectos para la ciudad será la tónica y la dinámica urbano arquitectónica en que estará Cartagena de Indias para esa celebración.

La nueva Arquitectura se pone al servicio de todos los géneros: doméstica, popular, política, comercial, judicial, estaciones de ferrocarril, hoteles, hospedajes, bodegas, etc. Se crean nuevas tipologías de edificios con características eclécticas. Intervenciones en el Centro Histórico y barrios extramuros como las ya citadas, complementaran dichos procesos.

Manga, Cabrero y Pie de la Popa como primeros barrios extramuros, serán a su vez los primeros barrios que dada sus características "modernas" de amplias avenidas y lotes para el desarrollo de casas inmersas en grandes zonas verdes, que darán cobijo a las primeras familias sirio libanesas que construirán sus casas bajo la tendencia neo árabe o mudéjar. Tal es el caso de las citadas familia Román y Covo.

Estas edificaciones serán un "pequeño palacete morisco" en suelo cartagenero, la huella Andaluz se hace evidente en estas reminiscencias arabescas que reflejan en su ornamentación y tocado interior el mundo árabe en Cartagena de Indias.

3. Isla de Manga - Casa Román

Sera la isla de Manga localizada al sur del centro histórico de Cartagena de Indias, muy próxima a él y separada solamente por cuerpos de agua que hacen parte del sistema hídrico de la ciudad, la porción de tierra que daría albergue a partir de 1904 a 45 lotes[8] y a las principales edificaciones que allí construidas, serán reflejo de ese mundo de la arquitectura árabe que enriquecida ornamentalmente con todos sus elementos formales dará distinción al lugar donde se encuentran implantadas. Hacemos referencia a la Casa Román en primera instancia, edificación diseñada y construida por el arquitecto español Alfredo Badenes en 1919 para el señor Henrique Pío Román del Castillo, descendiente de familiares andaluces.

Casa implantada a eje de un predio de cuyos linderos se aísla mediante jardines y zonas verdes que le permiten destacarse dentro del paisaje exótico que su arquitectura morisca le imprime. Un pórtico flanqueado y constituido pro columnas pareadas con capiteles nazaríes, arco de herradura, alfiz y albanegas caladas, jerarquiza su acceso, los pórticos que engalanan los corredores y terrazas adyacentes al central del acceso principal también se adornan y soportan estructuralmente con los mismos elementos. Una cornisa que corre perimetralmente en toda la parte superior de la casa es ornamentada con saetas que le imprimen en conjunto con los anteriores elementos, el lenguaje formal y estilístico del mundo árabe recreando una imagen alhambreña en una edificación que combina estos con unas mansardas que no responden al estilo morisco, pero que encajan perfectamente dentro de la búsqueda de lo ecléctico, que es una de las características de la ar-

2. Fachada principal casa Román. Isla de Manga. Cartagena de Indias, Colombia. Foto: Ricardo A. Zabaleta Puello. 2016.

quitectura del periodo republicano en Cartagena de Indias.

Muy propio de nuestro medio y de la tendencia republicana, es el uso en la cubierta de tejas de enganche de centro romboidal las cuales reciben ese nombre por la disposición y colocación de las mismas en las techumbres de las edificaciones.

3.1. **Distribución espacial casa Román**

La casa espacialmente se desarrolla alrededor de un patio central alargado en torno al cual se distribuyen sus dependencias y espacios principales. Este se encuentra configurado por un sistema porticado de columnas pareadas y triples rematados con capiteles nazaríes. Estos pórticos a su vez definen unos corredores que paramentan y delimitan las cuatro crujías (principal, laterales y de fondo) que constituyen volumétricamente la casa.

La crujía principal, constituida por el acceso, la zona social de la casa, se articulan con las otras crujías a través de los corredores, funcionado el patio central como cámara de aire que ilumina y ventila los espacios abiertos y sociales de esta y la cruja de fondo. Las crujías laterales albergan habitaciones a las cuales se accede a través de arcos de herradura finamente decorados con cerámica vitrificada de color y figuras ornamentales geométricas y florales.

La esencia de la casa radica en el uso de estos elementos ornamentales que contribuyen a generar una lectura visual físicamente ornamentada con los elementos característicos de la arquitectura neo árabe, que hacen reminiscencia a la visión o imagen de los de la Alhambra. Una fuente a eje del patio central es pieza clave en la ambientación de la casa. Toda la carpintería de madera, vanos, ventanas, puertas, cielo raso de fina yesería e incluso los muebles, todos son reminiscencias de ese mundo árabe que se impregna mucho más en la edificación cuando en los corredores que enmarcan y definen el patio central, sus muros a más de media altura están adornados y revestidos con cerámica vitrificada que contienen figuras geométricas relativas al mundo musulmán y que están rematados en su parte superior con una cenefa corrida en todo el perímetro del patio llevando consigo inscrito en epigrafia árabe el lema de la dinastía nazarí que hace alusión a: wa-lâ gâlib illà Allâh “No hay vencedor sino Dios”.

3. Fachada principal casa Covo: Isla de Manga. Cartagena de Indias. Colombia. Foto: Jorge A. Sandoval Duque. 2016.

4. Isla de Manga – La Casa Covo

También diseñada por el arquitecto español Alfredo Badenes en 1919, la casa Covo responde a los mismos parámetros de implantación urbana de la casa Román. Implantada en un lote de grandes proporciones esta se halla dispuesta a eje del mismo dejando en su entorno inmediato un antejardín en la parte frontal, aislamientos laterales y de fondo que le permiten destacarse visualmente.

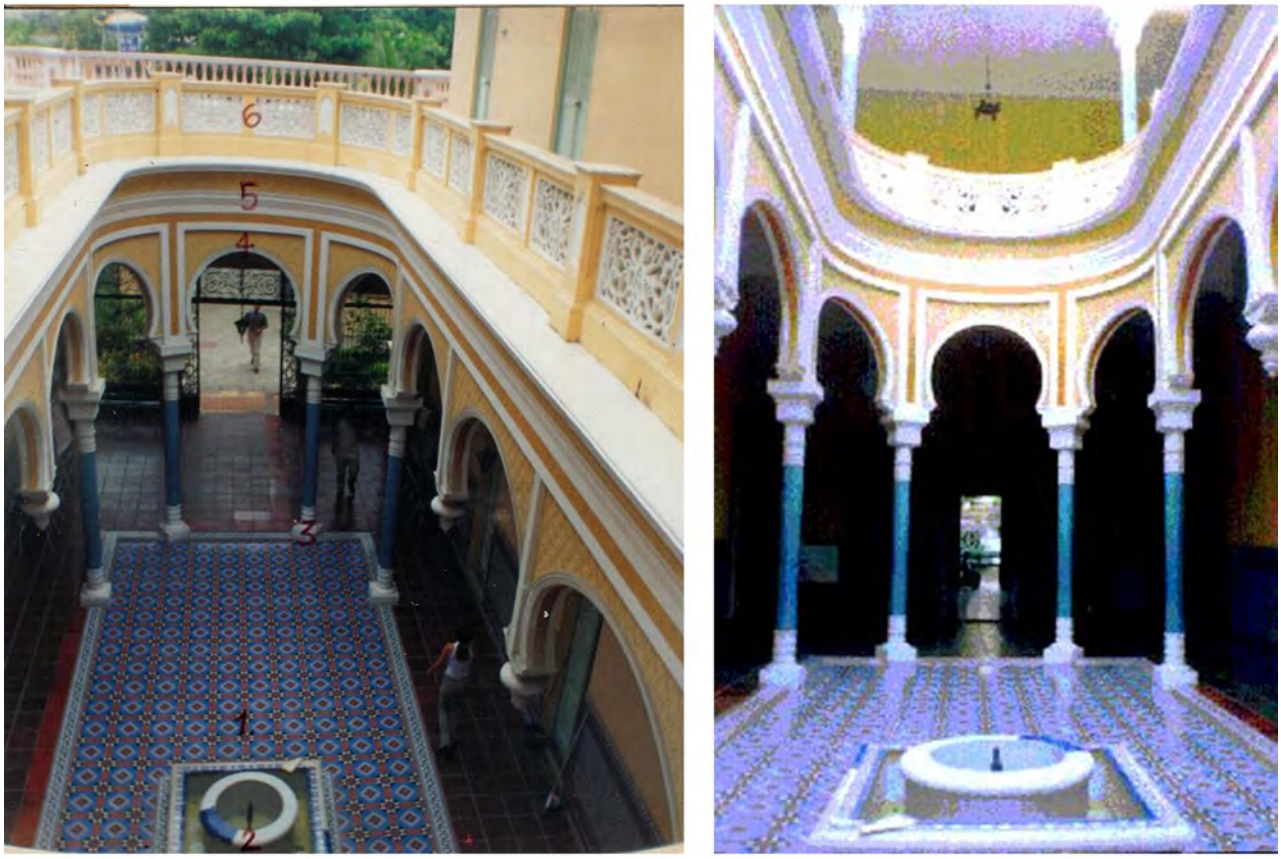
Provista de un pórtico en todo su perímetro, este se destaca por su fina fábrica constituida por columnas pareadas que soportan arcos de herradura con su alfiz y albanegas calados, los cuales le dan el aspecto visual de un fino encaje, además de suministrarle transparencia a las fachadas de la casa. Un pórtico antecedido en la fachada principal a eje de la misma y a los pórticos laterales jerarquiza el acceso principal. Una cornisa corrida a todo lo largo de la parte superior de las fachadas es rematada con grandes almenas amanera de saetas. Un gran frontón con dibujos alusivos al mundo árabe colocado a centro del pórtico sobresaliente del acceso da remate visual a la fachada principal.

Los pórticos presentan arcos de herradura festoneados soportados y flanqueados por columnas pareadas rematadas con capiteles cúbicos nazaríes, en los extremos de los mismos delimitando la fachada principal, aparecen columnas triples.

4.1. Distribución espacial – casa Covo

Desarrollada en un piso de altura y también en torno a un patio central principal, la casa Covo distribuye sus espacios habitables alrededor de él configurando volumétricamente una crujía principal que paramenta la fachada principal de la casa, las dos crujías laterales y una de fondo que da directamente a un patio posterior.

Constituye el patio central la esencia de la casa en él tiene cabida a eje una replica de la fuente de los Leones de la Alhambra. Este patio a diferencia de la casa Román no cuenta con un sistema porticado completo en torno a dicho patio. Este presenta en sus caras más cortas, en cada una de ellas, un pórtico de arcos de herradura festoneados a centro de los cuales un pinjante le permite una articulación visual y físicamente limpia sin obstrucción alguna



4. Patio andaluz antigua casa Pombo, hoy sede de la Universidad Libre en el Pie de la Popa. Cartagena de Indias. Colombia. Foto: Ricardo A. Zabaleta Puello. 2015.

para comunicarse directamente con la crujía principal y con la de fondo. Unas almenas las definen visualmente en la parte superior de la cornisa.

Corredores laterales sin pórtico alguno, pero protegidos con los aleros de las cubiertas de estas crujías, permiten la comunicación física con las habitaciones y espacios que estas albergan. Los muros de estos corredores están adornados y recubiertos a manera de zócalo de media altura con finos mosaicos vitrificados de colores con figuras geométricas simpes.

Toda la carpintería, celosías, vanos, ventanas, puertas, pisos y cielo rasos, son reminiscencias del mundo árabe.

5. Pie de la Popa – antigua Casa Familia Pombo, hoy Universidad Libre, 1927

Localizada en el barrio Pie de la Popa sobre la calle Real del mismo nombre, la antigua casa de la familia del señor Joaquín Pombo y Porras, hoy es sede de la Universidad Libre. Edificio desarrollado en dos plantas, es el típico ejemplo del eclecticismo que se practicó en Cartagena de indias durante el periodo de la arquitectura republicana, ya que externamente responde a un concepto de diseño diferente al que plantea al interior del inmueble en especial en su patio central. Más adelante detallaremos esa característica.

El edificio externamente en el manejo de sus fachadas en especial la principal desarrolla líneas de diseño inspiradas en la influencia historicista del neoclasicismo con todos los elementos que constituyen su lenguaje formal: sistema porticado de entablamento con arquitrabe ornamentado con molduras de yeso de motivos floreales, cornisa corrida sencilla que soporta una baranda con balaustres de concreto que delimitan una gran terraza que cubre dicho pórtico. Columnas de capitel jónico y fuste de sección circular la soportan.

A eje de la fachada principal un pórtico central se antecede jerarquizando el acceso principal al cual

se llega a través de una escalinata tipo villa paladiana. El sistema porticado está definido además por una balaustrada corrida elaborada en concreto en todo su perímetro. Toda la ornamentación externa obedece a criterios de influencia neoclásica.

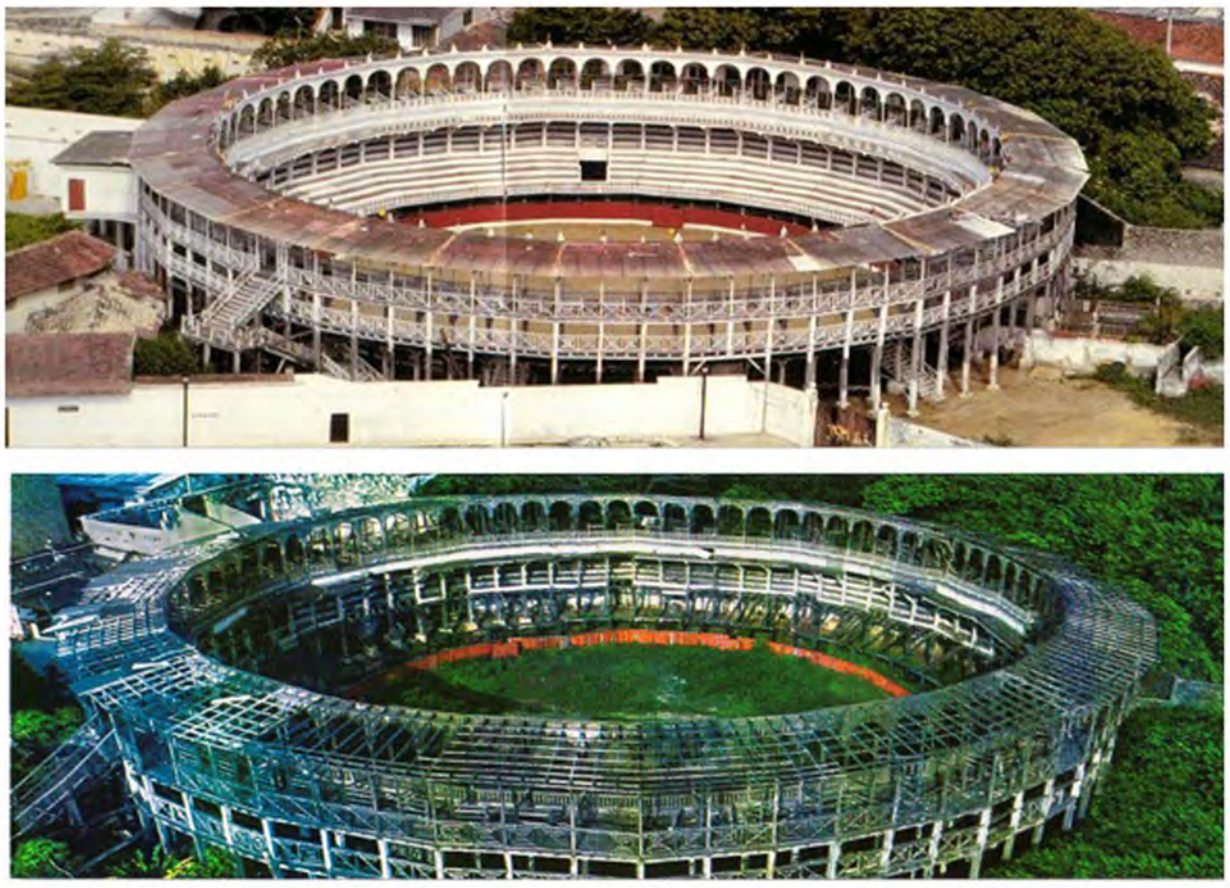
5.1. **Distribución espacial. Universidad Libre**

De implantación tipo casa villas como característica esencial urbana de la arquitectura del periodo republicano, este inmueble se organiza en torno a un patio central ovalado, el cual, no solo por la forma geométrica que adopta, sino por la influencia de características alhambreñas que presenta, las cuales se reflejan en el uso de columnas con capiteles nazaríes, arcos de herradura con pinjantes con sus enjutas, definiendo un sistema porticado que adopta igualmente, la forma ovalada del patio y configura los corredores que permiten la comunicación con la crujía principal que paramenta la calle Real del Pie de la Popa, las crujías laterales y de fondo donde hay una patio posterior que alberga una edificación contemporánea en altura. Estos corredores están adornados con zócalos a media altura con azulejos o cerámica vitrificada de lazo, una fuente de baja altura a centro del patio complementa la ambientación andaluza de este lugar.

Un juego de cubierta a dos y cuatro aguas con imitación de tejas de barro cocida a lo "neo colonial" elaboradas en cemento y de sistema de enganche con sus limatesas y limahoyas constituye la techumbre de la antigua casa Pombo.

6. **Centro histórico – Circo Teatro La Serrezuela**

La arquitectura del periodo republicano también tuvo aceptación al interior del centro histórico y en gran demanda, pero mientras todas las aplicaciones, la gran mayoría de las cuales fueron a base de



5. Circo Teatro La Serrezuela en el centro histórico de Cartagena de Indias. 1978-2012. Fototeca Histórica de Cartagena de Indias. Colombia.

yuxtaponer los nuevos criterios historicistas y neo clasicistas, así como constructivas, sobre antiguas edificaciones coloniales, la influencia de lo árabe se dio a una gran escala en la edificación conocida como Circo Teatro la Serrezuela, una plaza de toros que fue durante muchas décadas lugar de diversos espectáculos deportivos, musicales, la tauromaquia y hasta cine.

Diseñada en 1939 por el señor Marcial Calvo fue construida totalmente en madera. Destaca de su arquitectura la simbiosis que en su diseño se percibe, pues elementos como la baranda y la cubierta reflejan en su tratamiento estilístico la influencia del caribe, por lo tanto, responde desde estos elementos a la arquitectura caribeña. A diferencia de lo que internamente este inmueble mostraba y decimos así porque ha estado en completo abandono desde la década de 1980 hasta denotar ruina y desplome total de su estructura portante y demás elementos formales, funcionales y estéticos en fecha reciente. Actualmente un proyecto de restauración integral apuesta ponerlo en valor nuevamente.

6.1. **Características formales y estilísticas**

Ya enunciadas, el antiguo circo Teatro la Serrezuela, destacaba por ese hibrido que lo constituía. Externamente una arquitectura de corte caribeño invitaba a su ingreso destacándose por su altura de dos plantas frente a la cortina de muralla que hay en su entorno inmediato. Una grácil escalera en madera expuesta al aire libre permitía el acceso a los palcos y balcones de la segunda planta. Internamente un sistema de arcos de herradura en todo el perímetro del coso taurino soportados por delgadas columnas de influencia nazaríes adornaba la segunda planta, rematada la fachada de este piso sobre una sencilla cornisa, por unas almenas a manera de saetas. Su arquitectura blanca de color daba un toque de distinción a toda la filosofía y arte que se esconde tras el mundo de los toros.

Desafortunadamente la no realización de eventos en este bello escenario y el surgimiento de la nueva plaza de toros Cartagena de Indias en otro sitio lejano del centro histórico a finales de la década de 1970, dio al traste con la realización de eventos en este coso taurino lo que lo llevo al abandono y posterior ruina. Hoy una nueva oportunidad, pero con una visión comercial pondrá en valor la otrora plaza de toros La Serrezuela, esta vez como un gran centro comercial donde en el escenario central, que es la antigua plaza se darán eventos de otra índole y será el elemento esencial de la nueva arquitectura que lo complementará.

La Serrezuela está siendo restaurada y reconstruida actualmente en madera y será finamente decorada en ese mismo material para devolverle su apariencia original, pero garantizándole una larga vida que nos recuerda que la huella andaluza sigue presente entre todos los cartageneros.

7. **Conclusiones**

La arquitectura del período republicano denota para Colombia y Cartagena de Indias en especial, una época que ha sido denominada la “belle epoque”, ya que durante ese periodo coincidieron diversidad de acontecimientos, entre ellos y sin duda el más importante, el fortalecimiento del país como nación independiente.

Todas las manifestaciones de orden político, socio económico y cultural coincidieron con ese fabuloso momento, y la arquitectura no podía ser la de menos presencia, ella es la prueba ineludible de que este arte y el desempeño de su oficio esta siempre garantizando el desarrollo de los pueblos y en el caso del período republicano la arquitectura enmarco todos aquellos procesos que significaron eso, progreso. Las primeras construcciones que serían el camino de la independencia, de la creación de ministerios, bancos, edificios gubernamentales para la educación para el comercio, la vivienda, etc., y que en se alejan, aprovechando la presencia de materiales como el concreto, el acero y el vidrio de lo netamente hispano, brinda la oportunidad de generar nuevos espacios donde todos los aspectos que facilitan la organización gubernamental, comenzaron a gestarse bajo la influencia de tendencias historicistas clasicistas y en ellas, gracias a las comunidades sirio libanesas que eligieron como lugar de vida a Cartagena de Indias, tuvimos la fortuna de contar en nuestro territorio con edificaciones como las aquí descritas, manifestación perpetua de la huella de una cultura que sembró en un suelo distinto al de su origen, el sueño, de no solo hacer familia, sino de dejar la huella andaluza en Cartagena de Indias.

NOTAS

1. Para este trabajo han sido consultados los archivos de las siguientes entidades: Fototeca Histórica de Cartagena; Archivo Histórico de Cartagena de Indias; Archivo Particular Arquitecto Ricardo Zabaleta Puello; Ministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio. "Manual para Inventarios Bienes Culturales Inmuebles", Bogotá, 2005. Fichas de Inventario Cultural.

2. URUETA Y PIÑERES, "Cartagena y sus cercanías". Segunda Edición, Tipografía de vapor "Mogollón", Cartagena de Indias, Colombia, 1912.

3. OLARTE GONZÁLEZ, Magda. *Arquitectura de principios del siglo XX en Manga.* Colombia: Tesis de pregrado Universidad Jorge Tadeo Lozano, octubre de 1989.

4. ARANGO, Silvia. *Historia de la Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional, 1989.

5. ZABALETA LOMBANA, Alberto; CAMACHO SÁNCHEZ, Miguel; COVO, Pedro. *Bibliografía de Cartagena de Indias*. Cartagena de Indias, 1992-2006.

6. ZABALETA PUELLO, Ricardo Alberto de Jesús. *Breviario de la Arquitectura Republicana en Cartagena*. Tesis de pregrado. Cartagena de Indias, Colombia: Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional del Caribe, 1986.

7. ZABALETA PUELLO, Ricardo Alberto. *La Arquitectura Moderna en Cartagena de Indias, Colombia, Reconocimiento y valoración, 1926-1970*. Tesis doctoral, sin publicar. Granada: Universidad de Granada, 2017.

Volver al sumario

El Desierto Carmelita de Cuajimalpa

IVONNE ZUÑIGA BERDEJA
Universidad Iberoamericana Campus Santa Fe.
Cuajimalpa, Ciudad de México
ivonne.zubi@gmail.com

1. ANTECEDENTES

Los primeros cristianos llamados los padres del desierto se aislaban sumergidos en actos de oración, recogimiento y meditación dedicando su vida a la contemplación; buscando una estrecha comunicación con Dios, como la razón principal de su vida, viviendo en aislamiento y de manera cenobítica y anacoreta, logrando desarrollar diversas habilidades para sobrevivir en la austeridad y la vida difícil del Desierto[1].

Para el cristianismo, los monasterios eremíticos o santos desiertos, según la concepción teológica medieval cristiana; son espacios cerrados por un muro que evocan la idea del *hortus conclusus*[2] una especie de jardín edénico, es el recuerdo del paraíso perdido; donde están presentes los conceptos de naturaleza y jardín, de ahí que el fraile tratará de establecer una reconciliación con la naturaleza, muchas ocasiones a través de la oración y el sacrificio al limitarse de actividades de los laicos o al realizar ejercicios espirituales en condiciones adversas. Aspectos que para la orden carmelita resulta fundamental que se desarrollara en el desierto, relacionándose con la naturaleza salvaje e indómita, vinculado con las meditaciones profundas y virgilianas del bosque sagrado, donde el hombre confronta su soledad, su pequeñez frente a la grandeza manifestada en función con la naturaleza. El Santo Desierto de los Leones, es un paisaje montañoso, un bosque de coníferas, nos evoca en pleno contacto con la naturaleza, genera un ambiente de paz y serenidad; lo que desarrolla los preceptos básicos de la orden, como la contemplación, el recogimiento, la oración, el aislamiento y la vida ermitaña.

La creación de los Desiertos se ve desde diversas perspectivas, la religiosa, arquitectónica, geográfica o cultural, sus orígenes se remiten a la necesidad de practicar la oración y meditación en soledad y aislamiento un característica del culto cristiano, lo que atrajo la atención de un importante número de habitantes del Imperio Romano, que pregonaba además de la vida después de la muerte, otras ideas nuevas, abordando temas como la igualdad de los hombres y la liberación de los esclavos, la posibilidad de salvación, sin importar condición social o de género. Estas ideas, junto al carácter monoteísta de la religión y por lo tanto la negación de la divinidad de los emperadores, hicieron que el culto fuera declarado fuera de las leyes del imperio, por lo que sus seguidores fueron sometidos a constantes persecuciones y sería en especial durante los reinados de Decio (249-251 d.C.) y de Dioclesiano (303-305 d.C.) cuando la presión sobre los miembros de la nueva religión se hizo demasiado pesada, por lo que comenzaron a celebrar el culto en la clandestinidad y bajo tierra en catacumbas[3] adquiriendo así la protección y el anonimato necesarios para celebrar sus rituales, elevar sus plegarias y llevar a cabo una profunda meditación y recogimiento espiritual, basados en las creencias cristianas, por medio de las cuales consideran poder acercarse a Dios, en la sencillez, así como cumplir con los preceptos de meditación y contemplación que se dice Jesús de Nazaret había dejado para sus discípulos.

El uso por parte de los cristianos de los espacios bajo tierra o en grutas puede considerarse como

una adopción de las antiguas prácticas religiosas en boga durante el imperio entre los seguidores de los cultos mistéricos, como lo eran los casos de Eleusis y Mitra, así como en el sitio de Qunrám, donde se han podido encontrar cuevas en donde se llevaban a cabo no sólo ritos sino también vida en comunidad por parte de los esenios (siglos II a.C. - I d.C.), una secta judaica ascética que vería el final de sus días durante la invasión romana a Judea encabezada por el emperador Tito en el año 68 d.C.[4]. En estos ejemplos podemos rastrear el ya antiguo uso de las cuevas como espacios religiosos y de una vida comunitaria apartada del resto de la población, no obstante, el comienzo de la vida eremítica se da con los primeros ermitaños y anacoretas.

2. Antecedentes de la vida eremitica

El anacoretismo o vida eremítica, inaugurada por San Antonio Abad, fue seguida por el cenobio o vida monástica (del griego *Koinos Bios*, vida en común) por San Pacomio, escritor de la primera regla monástica formal. Aunque más tarde, San Basilio el Grande escribió otra regla[5] Mientras la vida eremítica se desarrollaba en las regiones cercanas a Tebas de Egipto, la vida monacal de los cenobitas pacomianos se extendía más allá de sus primeras comunidades, y para finales del siglo V había cerca de 50.000 cenobitas. Cabe mencionar que de las zonas agrestes que rodeaban a Tebas de Egipto se derivó el término de "Tebaida", que más tarde designaría a los espacios alejados de todo centro urbano, y en especial a lugares que permanecieron aislados en medio de la naturaleza y a donde los monjes se retirarían para llevar a cabo ejercicios espirituales en soledad, así como para profundizar en la grandeza de la creación y en lo poca valiosa que era para ellos la vida material.

Ermitaños o anacoretas, términos que parecen sinónimos pero que no lo son y que reflejan en su contenido las dos formas de vida de los hombres religiosos de los primeros siglos del cristianismo y su posterior establecimiento como comunidades organizadas. El término ermitaño o ermita viene del término griego *eremo*, que significa desierto, persona que habita en el desierto o yermo; y anacoreta se refiriere a la gente que habita de manera aislada y que practicaban una vida austera, alejados del mundo[6]. A algunos de ellos no les parecía suficiente severa esta vida, y temiendo la perdición de sus almas, surgió la necesidad de poner una barrera entre ellos y las tentaciones del mundo, iniciando con despojarse de sus bienes, abandonar a su familia y retirarse a la soledad a donde pudieron llevar una vida en común que como ya he hecho mención se enfocaba por completo a la contemplación espiritual y la búsqueda de un acercamiento profundo con Dios, buscando los desiertos lugares aislados que los ayudarían para este fin.

Cabe mencionar que la vida de los anacoretas tiene sus inicios dentro de la tradición bíblica del Antiguo Testamento, en especial reflejada en los pasajes correspondientes al profeta Elías, quien pasaría 40 días en el Monte Horeb, perseguido por la reina Jezabel, esposa pagana del rey Ahab de Israel. Elías había enseñado a los anacoretas una forma de vida solitaria en territorio inhóspito junto con su seguidor Eliseo, contando así con discípulos durante ocho siglos y logrando una continuidad hasta la conversión del grupo al cristianismo en el siglo I de nuestra era[7].

3. Creación del desierto

El desierto ha sido un tema largamente explotado como recurso literario, artístico o geográfico, pero sobre todo para la ocasión de aquel que busca con mucha frecuencia el ambiente adecuado para reproducir situaciones humanas de carácter dramático,espirituales e imaginarias. De igual forma es una fuente de inspiración constante para los autores místicos, un tema necesario para los profetas como San Elías que tiene su propio concepto de desierto basado en las emociones que le producen al estar allí 40 días y 40 noches igual que Jesús de Nazaret. Los Carmelitas fundaron el primer Desierto Carmelita en América en Cuajimalpa un desierto religioso considerando lo escrito y que el término más común de los empleados por la Biblia en hebreo es, *midbar*, que en su origen significa "conducir" "apacentar" refiriéndose al ganado. Se utiliza para describir una región solitaria, pero no totalmente estéril o desprovista de vegetación y agua, pues se trata de una región de pastoreo, como nos lo indica Jeremías: *"Llorad y gemid sobre los montes, lamentaos por los pastizales del desierto (midbar), porque están desolados, no hay quien pase por ellos ni se oye el balar de los rebaños..."* [8].

Para la orden carmelita el desierto estaba relacionado con la naturaleza salvaje e indómita y se vinculaba con las meditaciones profundas y virgilianas del bosque sagrado, donde el hombre confrontaba en soledad, su pequeñez frente a la grandeza divina manifestada en la naturaleza. Lo mismo ocurría en los huertos conventuales con la mano ordenadora del hombre que estaba siempre presente y los productos eran obtenidos por el trabajo, en el Desierto Carmelita el fraile obtenía su alimento de la providencia, de cuya mano dependía en absoluto [9]. Parece situarse al final de la larga evolución del mito sostenido por algunas religiones sobre un Edén o paraíso perdido. Para el cristianismo ese recuerdo se conecta con el remordimiento de haberlo perdido por medio del pecado los monasterios eremíticos o santos desiertos, según la concepción teológica medieval cristiana son espacios cerrados por un muro que evocan la idea del *hortus conclusus* y el jardín edénico, donde están presentes los conceptos de naturaleza y jardín de ahí que el fraile tratara constantemente de establecer una reconciliación con la naturaleza, como una fórmula para recuperar el paraíso perdido[10] el espacio preferido para encontrarlo, son los conventos o monasterios eremíticos, a la manera del Santo Desierto de los Leones, el paisaje montañoso, un bosque de coníferas interactuando en pleno contacto con la naturaleza, un ambiente de paz y serenidad era la recreación del paraíso, para que a través de actos de veneración hacia dios y contemplación con la naturaleza, los carmelitas alcanzaran la purificación y la perfección.

Un desierto en el argot carmelita, se refería a las fundaciones ubicadas fuera de las ciudades, y que ofrecían la oportunidad de recogimiento y aislamiento espiritual, siguiendo la antigua tradición monástica. El nombre de "Desierto" se debe sin duda alguna a la orden de los Carmelitas Descalzos, dado que eran verdaderos ascetas, enemigos del mundo laico y de la carne, que trataban de encontrar la felicidad terrenal lejos de sus semejantes, en permanente contacto con la naturaleza, dentro de la legislación carmelita se contempla el diseño de los desiertos en la siguiente cita:

> "Cada provincia española debía contar con tres desiertos y cada uno con su huerta, selva (…..) y hermitas; en lugares despoblados, imitando a la vida solitaria de la santa, que solía construir hermitas dentro de las huertas de sus conventos, para que en la más completa soledad y silencio pudieran estar con Dios (…)". Ordenaron que hubiese en cada provincia un desierto.
>
> "Ordenamos que en cada provincia haya un convento eremítico, separado de las ciudades y del ruido de la gente, donde algunos de nosotros puedan vivir bajo la estricta clausura, totalmente dedicados a la contemplación de las cosas celestiales y a la práctica de la santa soledad"[11].

En la Delegación Cuajimalpa de la Ciudad de México se ubica el primer eremitorio en América el conjunto urbano arquitectónico conventual carmelita del Desierto de los Leones ubicado actualmente en la delegación Cuajimalpa del Distrito Federal, es poco conocido en su historia, diseño y, en el aporte cultural, que representa como parte del resultado de una obra del hombre en un espacio intervenido e integrado con la naturaleza. Cabe mencionar que fue construido bajo las instrucciones de Fray Andrés de San Miguel, el arquitecto de la orden, quien vino de España, precedido por sus conocimientos y experiencia en obras similares, quien fue trazando la planta y la fábrica de dicho convento, así como las ermitas y los senderos del bosque que dieron forma al recinto conventual desde tiempos inmemoriales.

Dentro de las similitudes de la vida en común de los Santos Desiertos, los ermitaños carmelitas se encontraban solos o al lado de algún compañero donde leían, caminaban, se flagelaban, oraban, cargaban leña y labraban la huerta para la obtención de sus víveres, ya fuese en conjunto cuando habitaban en el convento o solos cuando estaban en las ermitas. Una de las características principales de las edificaciones era la autosuficiencia en los espacios que a su vez generaban un micro ambiente

Otra similitud es que la primera ermita era la portería del conjunto y, el ermitaño que la habitaba cumplía la función de portero. Al ir escalando el monte por las laderas de la senda se hallaban las demás ermitas. Las ermitas estaban aisladas entre la espesura del bosque. Su estructura básica fue de una sola planta de 15 a 17 pies, un estrecho vestíbulo, un oratorio, una celdilla para dormir, una chimenea para que el fraile cocinara, eran pues del tipo ermita-viviendas. Desde luego, que la estructura, el tamaño y los materiales de las mismas dependían del patrocinador que aportaba el dinero.

Los elementos básicos del convento, las celdas, las ermitas, así como los componentes arquitectónicos propios de la orden, los apreciamos en Cuajimalpa. Los Yermos fueron una inspiración de la reforma de la orden Carmelita y el regreso a la regla mitificada, buscando tener un ambiente contemplativo para una mejor comunicación con Dios.

Los Yermos Carmelitas anteriores, al de Cuajimalpa nuestro objeto de estudio fueron tres los cuales mantuvieron ciertas características, como son su lejanía de los centros poblacionales, con la finalidad de permanecer aislados, cercanos a una fuente de agua, aspecto básico para la supervivencia, se fueron construyendo con ocho años de diferencia,

AÑO	CONSTRUCTOR	EDIFICIO	UBICACIÓN
1592	Fray Tomás de Jesús	Santo Desierto de Bolarque	En Guadalajara en España
1599	Padre Tomás de Jesús	Santo Desierto de Batuecas	A 13 leguas de Salamanca
1602	Fray Andrés de San Miguel	Santo Desierto de Cuajimalpa	Parque Nacional Desierto de los Leones, delegación Cuajimalpa, México, D.F.

Los aspectos tipológicos que caracterizan a los Desiertos carmelitas son los siguientes:

— Mantienen la pobreza original en sus construcciones, respetando el voto de pobreza.
— Su principal estilo de vida es la oración y contemplación.
— Buscaban un estilo arquitectónico propio hasta lograr una tipología, aunque no está completamente definido un estilo en sus conventos y se continua la experimentación.
— Los Yermos son construcciones nuevas que se inician desde la cimentación con sencilla cimentación y acabados, sin aplanado en el exterior, un programa arquitectónico sencillo pero funcional, costa de una cocinilla, un oratorio, un dormitorio y una letrina.
— Hay una racionalización de recursos, los materiales constructivos son austeros y sencillos, al igual que el diseño arquitectónico en el convento, las ermitas y el acueducto.
— Se realizaron 67 construcciones y 9 en el extranjero, los yermos son producto de la toda la experiencia tomada en cada una de las construcciones anteriores.

En el caso del Yermo Carmelita de Cuajimalpa fue construido en la segunda etapa de la llegada de los Carmelitas a México. entre 1600 y 1635 sus características principales fueron:

— Mantiene la extrema sencillez en su culto y en la arquitectura, sus fachadas, aplanados con escasa ornamentación.
— Su forma de vida eremítica y cenobítica característica de la orden se logra conjugar en esta obra arquitectónica, la morfología y complejidad aportan un especial valor patrimonial que aporta un edificio histórico dentro de un entorno natural, que además puede ser considerado como un paisaje cultural.
— Las exigencias de la orden aportan ciertas características, requerimientos y necesidades a considerar para determinar el diseño y construcción de esta obra arquitectónica, estilo ya definido como Clasicismo Carmelita.
— Se logra un modelo unitario de convento, en Cuajimalpa la disposición del ermitas, convento y el acueducto dentro del bosque conviven de manera armoniosa el entorno construido con el natural.

4. Recomendaciones

Se recomienda a los Gobiernos Federal, Estatales y Municipales crear mecanismos que permitan la participación de la sociedad civil en la preservación y enriquecimiento de su Patrimonio Cultural, bajo la premisa de que éste es un bien social, único, irremplazable y no renovable, cuyo disfrute y acceso es un derecho social que debiera de incorporarse en nuestra Constitución Política Federal y en las políticas públicas más trascendentes para nuestro país.

Se recomienda la creación de un ombudsman en materia de Patrimonio Cultural, que se convierta en una instancia u organismo de representación social y de gestión ante las autoridades para canalizar las denuncias tendientes a la salvaguarda de nuestros bienes culturales.

Se recomienda a las autoridades de todos los niveles incorporar dentro de sus programas de gobierno el tema de la conservación del Patrimonio Cultural como un factor de especial importancia, procurando establecer mecanismos para garantizar el uso racional de nuestros bienes culturales sin menoscabo de otras actividades productivas que contribuyan al desarrollo social integral.

5. Conclusiones

Considerando las conclusiones del Symposium de conservación del patrimonio cultural y la participación de la sociedad civil[12] debemos tomar en consideración lo siguiente:

La sociedad civil puede ser el principal protagonista, en la conservación del Patrimonio Cultural; es el generador y destinatario de los bienes culturales y sus beneficios, por lo que la intervención en los monumentos y zonas monumentales no puede ser viable sin una profunda legitimación social y muestra ello es que en innumerables ocasiones las propias autoridades han sido rebasadas por la acción de la sociedad civil en defensa de su Patrimonio.

Proteger su Patrimonio Cultural es un derecho y una responsabilidad de la sociedad civil, por lo que la función de las autoridades debe ser la de proveer mecanismos para garantizar y facilitar esta intervención, situación que en muchas ocasiones no se ha dado, por lo que diversos sectores sociales deben actuar sin el apoyo. e incluso, en contra de los intereses de las propias autoridades.

El Patrimonio es esencialmente un bien frágil, no renovable y único, pero, además, con un fuerte potencial económico; sin embargo la explotación excesiva o inadaptada hace que se anulen sus valores intrínsecos, por lo que es necesario generar la conciencia en la sociedad sobre el uso racional del mismo como coadyuvante de su conservación.

Resulta indispensable promover la participación social organizada y la generación de espacios que permitan la mayor participación de los sectores sociales en la toma de decisiones sobre su Patrimonio, lo anterior, supone crear organismos mixtos con independencia y capacidad de gestión que permitan a integrar a la población en un proceso de mayor participación ciudadana.

Notas

1. Lockhart Robin, Bruce. *El camino a la cartuja.* Navarra: Editorial Verbo divino, 1986, págs. 22-26.

2. Báez Macías, Eduardo. *El Santo Desierto: jardín de contemplación de los Carmelitas Descalzos en la Nueva España*. México: UNAM, 1981.

3. Martínez Del Sobral y Campa, Margarita. *Los conventos franciscanos poblanos y el número de oro*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1988, pág. 253.

4. Ampudia, Ricardo. *La Iglesia de Roma: estructura y presencia en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pág. 379.

5. Báez Macías, Eduardo. *El Santo Desierto*… Op.cit., pág. 19.

6. *Ibídem*, pág. 19.

7. *Ibid.,* pág. 98.

8. Jr 9,9 y 17,6.

9. Flor, Fernando de la. *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, pág.132.

10. *Ibídem*, pág. 111.

11. Constitutiones Discalreatorum 1599, Legislación carmelita.

12. *XXIV Symposium internacional de conservación del patrimonio monumental San Luis Potosí*, del 3 al 6 de noviembre de 2004.

Volver al sumario