

# ANDALUCÍA en AMÉRICA

## ARTE Y PATRIMONIO

Rafael López Guzmán  
(Coordinación científica)

A.Y. Avilés García  
M. Gershani Oviedo  
M.J. González Manrique  
P. Luengo Gutiérrez  
F. Montes González  
G. Romero Sánchez  
J. A. Terán Bonilla

C. Garrido Castellano  
A. M.<sup>a</sup> Gómez Román  
Y. Guasch Marí  
F. L. Martínez Nespral  
P. Mues Orts  
A. Ruiz Gutiérrez  
F. M. Valiñas López

M. Vences Vidal

EDITORIAL ATRIO

**eug**





Andalucía en América  
Arte y Patrimonio



# Andalucía en América Arte y Patrimonio

Rafael López Guzmán

(Coordinación científica)

Aurora Yartzeth Avilés García, Carlos Garrido Castellano,  
Marcelo Gershani Oviedo, Ana M.<sup>a</sup> Gómez Román,  
Manuel Jesús González Manrique, Yolanda Guasch Marí,  
Pedro Luengo Gutiérrez, Fernando Luis Martínez Nespral,  
Francisco Montes González, Paula Mues Orts,  
Guadalupe Romero Sánchez, Ana Ruiz Gutiérrez,  
José Antonio Terán Bonilla, Francisco Manuel Valiñas López,  
Magdalena Vences Vidal

Proyecto de Excelencia «Andalucía en América: Arte,  
Cultura y Sincretismo Estético (P07-HUM-03052)

Financiado por la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia  
de la Junta de Andalucía

Granada, 2012



**Andalucía en América**  
ARTE, CULTURA Y SINCRETISMO ESTÉTICO



*Editorial Universidad de Granada*

**ATRIO**  
EDITORIAL

*Coordinación técnica:*

María Marcos Cobaleda

Ana Ruiz Gutiérrez

© Los Autores

© Editorial Atrio, S.L.

C./ Dr. Martín Lagos, 2 - 1.º C

18005 Granada

Tlf./Fax: 958 26 42 54

e-mail: atrioeditorial@telefonica.net - www.editorialatrio.es

© Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

18071 Granada

ISBN: 978-84-15275-11-4

ISBN: 978-84-338-5370-7

Depósito Legal: Gr.-354/2012

*Diseño y maquetación:* Javier Cervilla García

*Imprime:* Gráficas La Madraza

# Sumario

PRESENTACIÓN .....	9
La figura del comerciante y benefactor lepero Baltasar Rodríguez de los Ríos: 1543-1620	
ANA RUIZ GUTIÉRREZ .....	13
Artistas y artesanos andaluces dedicados a la construcción en la Puebla de los Ángeles	
JOSÉ ANTONIO TERÁN BONILLA .....	29
De Murillo al <i>murillismo</i> o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana	
PAULA MUES ORTS .....	47
El esplendor de la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de México (1648-1819)	
MAGDALENA VENCES VIDAL .....	73
San Fernando en Hispanoamérica. El patronato en el Valle de Catamarca	
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ Y MARCELO GERSHANI OVIEDO .....	95
Escultura quiteña y escultura andaluza en Quito. Apuntes para una monografía	
FRANCISCO MANUEL VALIÑAS LÓPEZ .....	115

Promoción artística y coleccionismo episcopal entre Andalucía y América durante el siglo XVIII ANA M. <sup>a</sup> GÓMEZ ROMÁN .....	133
Cádiz-Manila. Cartografía de los viajes de Juan de Casens PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ .....	171
Modelos andaluces y su circulación en la Academia de San Carlos de México AURORA YARATZETH AVILÉS GARCÍA .....	193
El grabador sevillano Antonio Rodríguez en Colombia GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ .....	215
Lazos subterráneos, cerámicas andaluzas en el metro de Buenos Aires FERNANDO LUIS MARTÍNEZ NESPRAL .....	243
El pintor onubense Rafael Moreno Pascual, padre del arte intuitivo en Cuba. Aproximación cultural y biográfica CARLOS GARRIDO CASTELLANO .....	257
Colores de Cuba y Andalucía: el pintor almeriense José Segura Ezquerro YOLANDA GUASCH MARÍ .....	277
Aproximación al estudio de lo andaluz en el cine mexicano MANUEL JESÚS GONZÁLEZ MANRIQUE .....	311

# Presentación

Cerramos con este cuarto volumen el compromiso de investigación que adquirimos con la puesta en marcha del proyecto de excelencia «Andalucía en América: Arte, Cultura y Sincretismo Estético» (P07-HUM-03052), transfiriendo a la comunidad científica los resultados parciales y anuales de dicho proyecto.

Tanto esta publicación, como las tres que le preceden, ponen de manifiesto la capacidad del grupo de investigación al tratar tanto temáticas diferenciadas como ámbitos territoriales y cronológicos americanos diversos. Por otro lado, hay que valorar la capacidad de apertura a investigadores procedentes de otros ámbitos universitarios y de instituciones del otro lado del Atlántico, lo que apuntala la internacionalización del proyecto. Sin la colaboración de otros profesionales de distintos espacios académicos, pero con una finalidad común de conocimiento, difusión y conservación del patrimonio, este proyecto no sería posible.

El modelo de transferencia, no sólo visible en las publicaciones o en la participación en congresos o reuniones de carácter científico, se ha multiplicado con nuestra página web ([www.andaluciayamerica.com](http://www.andaluciayamerica.com)) que permite no sólo estar al día de la evolución de nuestro proyecto, sino bajar de forma gratuita nuestras publicaciones directas o relacionadas con los objetivos genéricos en cualquier lugar o centro de investigación. Las estadísticas que manejamos prueban el éxito de la iniciativa.

Por lo que se refiere al volumen que aquí presentamos, «Andalucía en América. Arte y Patrimonio», vuelve a ratificar los conceptos genéricos y la metodología aquilatada en los años previos. Se in-

cluyen trabajos de investigadores mexicanos (4), argentinos (2) y españoles (9), tanto del grupo matriz (6) como otros que se acercan a nuestras temáticas (3). Esta simple estadística corrobora la idea de internacionalización y de apertura a ópticas diferentes, pero constructivas de un modelo de investigación positivo.

En cuanto a los ámbitos de estudio, abarcamos temáticas relacionadas con el mecenazgo artístico (Ana Ruiz Gutiérrez y Ana María Gómez Román), la presencia de artistas andaluces en ámbitos americanos (José Antonio Terán Bonilla), la influencia de modelos iconográficos andaluces en el nuevo continente (Magdalena Vences Vidal y Francisco Montes González) y la influencia de nuestro arte en los territorios virreinales (Francisco Manuel Valiñas López y Paula Mues Orts); todos ellos referidos a fechas correspondientes a la Edad Moderna.

Especial significación tienen los trabajos enmarcados en el siglo XVIII, ya sea en lo relativo a representación cartográfica (Pedro Luengo Gutiérrez) como en la repercusión de la cultura andaluza en la Academia de San Carlos de México (Aurora Yartzeth Avilés García).

El tercer núcleo de capítulos de este libro se centra en la cultura contemporánea, bien en lo relativo a artistas andaluces asentados en América a la búsqueda de mejores condiciones laborales, como serían los trabajos que analizan la obra gráfica del sevillano Antonio Rodríguez en Colombia (Guadalupe Romero Sánchez) o la actividad del pintor onubense Rafael Moreno Pascual (Carlos Garrido Castellano). También nos acercamos al ámbito del exilio político en relación con la Guerra Civil proponiendo el conocimiento de la obra cubana del pintor almeriense José Segura Ezquerro (Yolanda Guasch Mari). Cerramos este apartado dedicado al mundo contemporáneo con las aportaciones de Manuel Jesús González Manrique sobre la imagen de lo andaluz en el cine mexicano. No olvidamos, tampoco, la importación de materiales artísticos de carácter industrial, como serían las cerámicas sevillanas del metropolitano bonaerense (Fernando Luis Martínez Nespral), práctica comercial de enorme interés en la definición del eclecticismo americano.

Volumen variado en cuanto a contenidos, cronológicamente y diverso en temáticas, pero todos los trabajos tienen como nexo común la puesta en valor del patrimonio andaluz en América a través

de distintos soportes artísticos, de materiales importados, de artistas emigrantes o exiliados, de estudio sociológico del sistema artístico o de valores iconográficos relacionados con lo cultural.

Insistimos en la necesidad, aquí potenciada, de intercambio de conocimientos entre profesionales de ambos lados del Atlántico y en la utilidad formativa del proyecto en cuanto a investigadores jóvenes con resultados apreciables en este volumen, junto a otros de autores de reconocido prestigio. Asimismo, potenciamos el acceso a los resultados con la difusión que hacemos a través de la red de las conclusiones obtenidas.

Otros proyectos relacionados con la iconografía religiosa, la historiografía artística y la base de datos de obras y artistas andaluces en América, en la que colaboramos con el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, mantienen vivo a este grupo de investigación que amparado en el proyecto de excelencia de la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia (HUM 03052) sigue adelante y continúa con sus colaboraciones internacionales. En este sentido, cabe señalar la presencia como asesores y curadores en la exposición «Camino del Barroco. Entre Andalucía y Nueva España» que está teniendo lugar en el Museo Nacional de San Carlos de México entre noviembre, 2011, y marzo, 2012, actividad que muestra, igualmente, la necesidad de imbricarnos en actividades de carácter internacional compartiendo experiencias y apoyo científico. La propuesta reciente de continuidad de esta exposición en una segunda sede en Puebla de los Ángeles (México) nos permite sentirnos felices por el reconocimiento social y científico de los ámbitos museográficos y culturales mexicanos.

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN  
*Investigador Principal*



# La figura del comerciante y benefactor lepero Baltasar Rodríguez de los Ríos: 1543-1620<sup>1</sup>

ANA RUIZ GUTIÉRREZ

El consulado de Sevilla o Universidad de Cargadores de Indias, fue el antecedente del primer gremio de esta índole en Hispanoamérica. Congregaba a los principales comerciantes que se dedicaban a las transacciones mercantiles con América, siendo un tanto complejo su funcionamiento, ya que todos los miembros residían en Sevilla a pesar de tener que realizar constantes viajes al otro lado del Atlántico. Ello explica, como de manera progresiva fueron muchos los españoles que emigraron a tierras americanas para establecerse como mercaderes independientes, de tal modo que cuando fueron un grupo considerable se plantearon instaurar su propio gremio por las trabas obvias de la distancia y las divergencias económicas con el matriz de Sevilla, a lo que se sumó el paulatino incremento del comercio entre Nueva España, el Perú y las Filipinas, lo que derivaba la actividad al Pacífico y hacía de este momento el idóneo por tanto para la creación del mismo.

El consulado de México, nació de los deseos de un grupo de mercaderes por proteger y promover sus intereses mediante el cor-

<sup>1</sup> Quisiera agradecer la colaboración desde México de mi entrañable amiga D.<sup>a</sup> Teresa Suárez Molina, investigadora del CENIDIAP/INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, y en España de D.<sup>a</sup> Juana Otero Prieto y D.<sup>a</sup> María Contreras, Directora y técnico respectivamente del Archivo Municipal de Lepe quienes me ofrecieron todas las facilidades posibles para investigar a D. Baltasar Rodríguez de los Ríos.

porativismo y un poder judicial independiente. Aunque las gestiones comenzaron en torno a 1590, no fue hasta el 15 de junio de 1592 cuando se emitió la carta constitutiva del Consulado novohispano, cuyo reglamento interno fue adaptado a partir del gremio de Sevilla, sobre todo en el apartado de mercaderes elegibles donde se especificaba: «todos los mercaderes, residentes de esta ciudad y tratantes en esta ciudad y en reinos de Castilla, provincias del Perú, Islas Filipinas de occidente, Yucatán, Guatemala y de todas las otras provincias desta Nueva España»<sup>2</sup>.

En las actas de elección de electores del 7 de enero de 1594 aparecen los treinta mercaderes con voto en dicho consulado, el primero de la lista D. Baltasar Rodríguez, mercader objeto de nuestro estudio por su relevante papel en el comercio de mercaderías asiáticas entre Nueva España, Perú y Filipinas, y principalmente porque como otros muchos andaluces que pertenecieron a las élites novohispanas, contribuyeron a incrementar la riqueza de sus lugares de origen. En este sentido, fue éste un lepero internacional que participó en el comercio mercantil del Galeón de Manila a la par que fue dadivoso con Lepe, instituyendo un patronato, capellanía y obra pía en la Iglesia de Santo Domingo que hoy preside la Virgen de la Bella, patrona de esta villa.

D. Baltasar Rodríguez de los Ríos fue promotor del Consulado de Comerciantes de México, ya que tenía claros intereses comerciales que de este modo estarían más respaldados. Su actividad comercial se centraba en el comercio de mercancías asiáticas desde China y Filipinas hasta Perú, tráfico controlado por la corona por afectar directamente a los intereses de la metrópoli, sobre todo en lo relativo al intercambio textil.

Es necesario en este punto introducir brevemente la singladura de esta ruta comercial para conocer los problemas a los que se enfrentaba D. Baltasar Rodríguez de los Ríos en sus intereses comerciales entre Nueva España y Perú. El establecimiento de la ruta marítima desde 1565 hasta 1815 del conocido como Galeón de Manila,

<sup>2</sup> SMITH, Rober y RAMÍREZ FLORES, José. *Los consulados de comerciantes de Nueva España*. México: Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 1976, pág. 19.

Nao de China o Galeón de Acapulco, trazaba un itinerario que permitía vincular el archipiélago filipino con Nueva España de una manera directa, y desde allí conectar vía Veracruz con la Carrera de Indias con destino a España. Las mercaderías asiáticas, ampliamente valoradas en los mercados europeos y novohispanos, llegaban al puerto de Acapulco, consagrado como el puerto clave de esta ruta por tener mejores condiciones de fondeo que Barra de Navidad, y era en aquél donde se celebraba una feria anual, momento en el que los comerciantes mexicanos y peruanos principalmente aprovechaban para abastecerse de los productos orientales, y distribuirlos vía terrestre hasta México y de allí, como hemos señalado a Veracruz<sup>3</sup>.

En relación al tráfico comercial de los productos asiáticos desde Filipinas hacia América hay que tener en cuenta que el auge de estas mercancías en el ámbito americano hizo que la corona española comenzara desde fechas muy tempranas las restricciones de estos artículos debido a la competencia que hacían, sobre todo en relación a la industria de la seda en Andalucía. Esto hizo que en 1587 fuera prohibido el comercio de telas chinas entre América del Sur y Filipinas, con la excepción de Perú, al que se le volvió a permitir importar de Nueva España con licencia especial del virrey, las mercaderías orientales que no necesitaran en México, pero fue reiterada la prohibición del tráfico directo con Oriente y extendida a Panamá y Guatemala en 1593 y 1595<sup>4</sup>.

En la misma línea de prohibiciones, el comercio de México a Filipinas se limitó en 1593 a dos barcos por año, ninguno de los cuales debería exceder de 300 toneladas de carga, pero sí podían importar a Nueva España 250.000 pesos de mercancías orientales y conducir a las islas 500.000 de plata. El auge que provocaba el comer-

<sup>3</sup> Cfr. RUIZ GUTIÉRREZ, Ana. *El tráfico artístico entre España y Filipinas (1565-1815)*. Granada: Universidad de Granada, 2005 (recurso electrónico).

<sup>4</sup> Archivo General de Indias (A.G.I) PATRONATO, 25, r.56. Prohibición de ir navíos de Perú a China. Traslado de una Real Cédula (Madrid, 11 de enero de 1593), por la que se prohíbe que vayan navíos desde el Perú y tierra firme a la China, y a las islas Filipinas y que traigan productos de aquellas tierras.

cio en la ruta marítima del Galeón de Manila entre los comerciantes mexicanos, hizo que se limitara por parte del gobierno español el comercio entre Nueva España y Filipinas ya que perjudicaba a los comerciantes peninsulares, más concretamente a los sevillanos. A partir de este momento también se prohibió el comercio a los residentes novohispanos quedando la exclusividad en manos de los habitantes de las islas Filipinas.

A pesar del veto que existía a la salida de mercancías del virreinato novohispano procedentes de Filipinas, éstas lo hacían hacia Perú en gran cantidad a finales del siglo XVI, según lo revela la comunicación dirigida a la corona en 1599 por el tesorero Anaya<sup>5</sup>. En los años siguientes este comercio fraudulento siguió en aumento y en 1612 el virrey de Perú, marqués de Montesclaros, reconoce la imposibilidad de cortar dicho tráfico a no ser que se prohibiese el trato de Nueva España con el Perú y Guatemala, lo cual provocaría la ruina de los mercaderes de esta provincia así como la escasez de navíos para la navegación de Tierra Firme al Perú. La solución que propuso consistía en autorizar solamente un navío al año para que navegara desde Perú a Nueva España, y que en el mismo, de regreso, se autorizara a registrar ropas de China y España, pero cobrando elevados derechos a la salida en Acapulco y a la llegada al Callao, con lo cual los interesados preferían negociar con Tierra Firme y no con Nueva España<sup>6</sup>.

En ejecución de las prohibiciones anteriormente citadas, se embargaron algunas embarcaciones y quedó al descubierto una operación mercantil organizada por el poderoso grupo de comerciantes peruleros. No obstante, en México, algunos segmentos burocráticos mercantiles decidieron resistirse a la prohibición y concedieron dudosas licencias que mantuvieron el tráfico de mercancías chinas con el Callao, vía Acapulco. Este es el caso de D. Baltasar Rodríguez que, desafiante a dichas prohibiciones, insistía en esta ruta comercial de manera que en 1591 se le concedió la licencia, autorizado por el vi-

<sup>5</sup> A.G.I., LIMA, 112.

<sup>6</sup> Carta de gobierno del Marqués de Montesclaros, virrey del Perú a S.M. en 1612. *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de Ultramar*. Madrid : Estab. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1885-1932. Tomo VI.

rrey Villamanrique, para que el navío Santiago pudiera cargar y llevar mercaderías de China y Filipinas a las Provincias del Perú<sup>7</sup>, aunque a su llegada al Callao el navío fue decomisado<sup>8</sup>.

El que D. Baltasar Rodríguez junto al capitán de la nao Juan de Chapoyán consiguieran protección oficial daba cuenta de la relevancia que tenía este mercader en el tráfico de artículos asiáticos entre el virreinato de Nueva España y el Perú, igualando esta ruta marítima al nivel de potencias mercantiles como el comercio con España a través de Veracruz<sup>9</sup>.

Su fama como mercader fue el punto de partida de su proyección como acreedor, invirtiendo gran parte de su fortuna en censos, de modo que a partir del año 1597 empieza a comprar casas en México, edifica otras y mejora la casa principal y sus negocios en la plaza mayor<sup>10</sup>, además de la compra de oficios<sup>11</sup>. Precisamente posicionó a sus dos hijos comprándoles los oficios de alguaciles mayores, de la ciudad de México en el caso del primogénito, D. Francisco Rodríguez de los Ríos, y de Puebla para el menor, D. Miguel Rodríguez de Guevara quién al contraer matrimonio con María de Altamirano de Guzmán, sobrina del conde de Santiago Calimaya, consolidó e incluso mejoró la posición social entre la élite novohispana de su padre<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Archivo General de la Nación. México (A.G.N) General de Parte, 51, vol. 4, Expediente 294. Folio. 82 v.

<sup>8</sup> AGI, LIMA, 31.

<sup>9</sup> BORAH, Woodrow. *Comercio y navegación entre México y Perú en el siglo XVI*. México: Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 1975, págs. 143-144.

<sup>10</sup> Cfr. SUÁREZ MOLINA, María Teresa. «Los mercados de la ciudad de México y sus pinturas». En: *Caminos y Mercados de México*. Coord. Janet LONG TOWELL y Amalia ATTOLINI LECÓN. México: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, págs. 435-457.

<sup>11</sup> Censos y réditos en Archivo Histórico de la Ciudad de México (A.H.D.F). Fondo: Ayuntamiento. Ramo: Censos. Vol. 2012. Legajo 1. Año 1617; MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, M.<sup>a</sup> del Pilar. *El crédito a largo plazo en el siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, págs. 71-77; PEÑA, José. F. de la. *Oligarquía y propiedad en Nueva España, 1550-1640*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 150.

<sup>12</sup> Cfr. ARENAS FRUTOS, Isabel y PAZOS PAZOS, M.<sup>a</sup> Luisa. «Una estirpe lepera en México Baltasar Rodríguez de los Ríos y sus primeros descendientes». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2009. Puesto en línea el 23 de mayo 2009. URL: <http://nuevomundo.revues.org/56077>.

El 20 de noviembre de 1620 se da testimonio de su muerte a través de su testamento, y como hemos comprobado con anterioridad, se nos aportan evidencias de las inversiones en bienes inmuebles, rentas y compras de oficios que hizo al final de sus días. La testamentaría de D. Baltasar Rodríguez de los Ríos, manifiesta su relevancia en la sociedad novohispana debido a su lugar de enterramiento, su pertenencia a distintas cofradías y las limosnas otorgadas, así como su papel de benefactor en la fundación de la capellanía en la iglesia de Santo Domingo de la villa que lo vio nacer, Lepe.

En relación a su morada final, cabe mencionar que en los inicios del establecimiento de las distintas órdenes religiosas en la ciudad de México, el espacio de la iglesia conventual era uno de los lugares donde solo unos pocos elegidos podían ser enterrados y de este modo hacer alarde de su posición social. Al ser construidas en su gran mayoría con limosnas procedentes de la Real Hacienda el rey era su patrono, y como tal, el único con derecho para dar licencias para enterramientos. Por lo tanto, el deseo de ser recordado hasta la eternidad en capillas funerarias de enclaves tan destacados hizo que pronto las solicitudes fueran mayores que el recinto que tenían los principales conventos de México para este fin, por lo que las autoridades civiles empezaron a intervenir al final de la década de los setenta y prohibieron la venta de más lugares, aunque ya era tarde. En 1586 se dio la orden de quitar todos los restos de las capillas para que quedaran a disposición del rey, pero las distintas órdenes hicieron caso omiso a esta disposición, recurriendo a la corona mediante correspondencia constante aquellas familias que deseaban ser enterradas en estos espacios privilegiados<sup>13</sup>. En este sentido existen cartas relativas a los monasterios de Santo Domingo y de San Agustín:

«En México hay dos iglesias, una en el monasterio de Santo Domingo y otra en el de San Agustín, muy suntuosas hechas a costa de la Real Hacienda, por lo que se ha ordenado que se quiten de las capillas todas las armas y coroneles que no fuesen de V.M. y que los cuerpos que esten enterrados en estas capillas, se saquen de ella y se pongan en el cuerpo de la iglesia, si no fuera que mostrasen el título de V.M. por-

<sup>13</sup> PITA MOREDA, M.<sup>a</sup> Teresa. *Los predicadores novohispanos del siglo XVI*. Salamanca: Editorial San Sebastián, 1992, pág. 176.

que quedasen estas capillas vacas para V.M. hiciese merced de ellas a quien fuere servido»<sup>14</sup>.

El monasterio de San Agustín se comenzó a construir el 28 de agosto de 1541 poniendo la primera piedra el virrey D. Antonio de Mendoza, quedando concluido en el año 1587<sup>15</sup>, aunque fue devastado por un incendio en el año 1676 perdiendo todo el esplendor original. La reconstrucción comenzó al año siguiente estando finalizado en 1692. A raíz de la exclaustación, el convento quedó abandonado y en 1862 se vendió a Vicente Escandón, aunque al restaurarse la República se le incautaron esos bienes y se destinaron a la Biblioteca Nacional, que creada en octubre de 1833, no abrió su puertas al público hasta el 2 de abril de 1884. Desde 1929 pertenece a la Universidad Nacional Autónoma de México, siendo su acervo trasladado al edificio del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, en la Ciudad Universitaria.

La iglesia del convento de San Agustín de la ciudad de México era una de las que estaba destinada a enterramientos de la élite novohispana, algo que ya quedaba plasmado en las afirmaciones de Cervantes de Salazar en 1554 antes de que estuviese concluido el monasterio, quien comenta que «dentro del templo se construyen a ambos lados capillas mejores que las de Toledo para que sirvan de entierro a la nobleza»<sup>16</sup>. En este sentido quién nos puede describir mejor que nadie donde se ubicaba su capilla en el interior de la iglesia de San Agustín es el propio D. Baltasar de los Ríos en su testamento<sup>17</sup>:

<sup>14</sup> A.G.I. MÉXICO, 20, n.º 19. Carta a S.M del virrey Marqués de Montesclaros. México, 23 de febrero de 1586.

<sup>15</sup> Cfr. ROMERO DE TERREROS, Manuel. *La iglesia y convento de San Agustín*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985; TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, pág. 46.

<sup>16</sup> CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554 y Túmulo Imperial*. México: Editorial Porrúa, 1963, pág. 56.

<sup>17</sup> A.H.D.F. Fondo: Ayuntamiento. Ramo: Censos. Vol. 2012. Legajo 2. Año 1617.



*Fachada del Ex-Templo de San Agustín. Centro Histórico de la Ciudad de México*

«<sup>75v</sup>[...] y al Santo Angel de mi Guarda y al Apóstol San Mathías mi Abogado, con todos los Santos de la Corte Celestial, para que rueguen a Dios Nuestro Señor por mí, que perdone mis pecados y [tenga] misericordia de mi Alma. Mando que cuando Dios fuere servido llevarme mi cuerpo sea sepultado en la Iglesia del Monasterio de San Agustín de esta Ciudad de México en la Capilla que en él tengo dotada que está dentro del cuerpo de la Capilla Mayor a la parte donde se dice la Epístola, el segundo Arco después de la Capilla de la Concepción de la Virgen María Nuestra Señora sin pecado original que es de Gonzalo Zerezo y luego se sigue el arco de don Juan Cano Moctezuma y luego la dicha mi capilla en que está el Retablo de Santa Cecilia con la reja de hierro y lámpara de plata y en la dicha capilla tengo dotada una Capellanía de una Misa rezada cada día y cinco cantadas en cada un año y que se celebre la fiesta de Santa Cecilia Virgen y Mártir, con Vísperas y Misa cantada y sermón y que se den limosna para el Padre Prior de dicho Con-

vento cuarenta y dos pesos y dos reales a los pobres el día que se celebrare la dicha fiesta como se declara en las escrituras que entre [nos.] y el dicho convento otorgaron que la última [que] a diez y ocho de Noviembre del año pasado de mil seiscientos y cinco ante Pedro Gutiérrez de Molina, escribano real.//<sup>76r</sup> Que se refieren otras y que me pertenecen dos sepulturas más [...] del dicho Altar con sus piedras y letteros que declaran ser míos y de quien yo quisiere, y ser Patrón de la dicha Capilla y Capellanía Francisco Rodríguez de Guevara y de los Ríos, Alguacil Mayor de esta Ciudad, mi hijo. Así mismo se otorgó en razón de lo referido otras escrituras por enero del año pasado de seiscientos y quince ante Francisco de Arceo, escribano real a las que me remito»<sup>18</sup>.

La capellanía era una fundación de carácter religioso, que tenía como finalidad afianzar de una manera permanente o perpetua un número de sufragios por el alma de la persona o personas que dispusiese su fundador. Para su mantenimiento se dotaba con bienes materiales, que debido al carácter perpetuo que le concedía el fundador, no se podían consumir y, por tanto, se tenían que invertir para facilitar una renta. El beneficiario de la renta era el sacerdote encargado de celebrar los sufragios y el número de éstos dependía del monto de la dotación material y de la renta que proporcionase su inversión<sup>19</sup>. De este modo, D. Bartolomé Rodríguez de los Ríos, no solo costeó la capilla para su enterramiento sino que distribuyó de qué modo y donde quería que se le honrase tras su muerte:

«4. Item. Mando que el día de mi entierro del siguiente se digan por mi Alma Misa Cantada de Cuerpo Presente con ofrenda y así mismo todas las misas que aquel día pudieren decirse en el dicho convento y la limosna se pague de mis bienes.

5. Item. Mando que los nueve días siguientes a mi entierro se digan nueve misas cantadas con responso en mi sepultura y las dichas misas se digan en mi capilla y así mismo se digan en el dicho convento en cada uno de los dichos nueve días [...] misas rezadas con sus respuestas todo por mi ánima y la limosna se pague y se de la cera que pareciere a

<sup>18</sup> *Ibidem*, folios 75v-76r.

<sup>19</sup> MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, Pilar. «El costo de una pronta salvación en Nueva España, siglos XVI-XVII». En: Coloquio *El costo de una pronta salvación: Nueva España y Chile*. Chile: Universidad de Santiago de Chile (4-5 marzo 2003). URL: [www.palimpsestousach.cl/numero2/pilarmartinez.doc](http://www.palimpsestousach.cl/numero2/pilarmartinez.doc). págs. 9-10.

mi albacea para las dichas misas cantadas y declaro que es mi voluntad no se hagan honras más de lo que aquí ordeno. [...].

7. Item. Mando que por tiempo de un año desde el día de mi fallecimiento hasta ser cumplido cada domingo y fiesta de guardar se diga por mi Anima una misa rezada en el dicho Altar de Santa Cecilia con responso poniéndose sobre mi sepultura cuatro cirios encendidos mientras se dijere la Misa y la limosna se pague de mis bienes.

8. Item. Mando se digan por mi Anima Y por la de mis Padres y Hermanos mil misas rezadas; las doscientas y cincuenta de ellas en la Santa Iglesia Catedral de esta Ciudad por los seis curas de ella, y las demás en los Conventos de San Agustín, Santo Domingo, San Francisco y el Carmen y el de la Merced en altares de indulgencia y a mis albaceas las hagan decir con toda brevedad repartiéndolas como les pareciere y pagando la limosna de mis bienes»<sup>20</sup>.

Este contexto religioso, que favorecía la expiación de los pecados terrenales a través de las donaciones piadosas u obras pías, propiciaba en cierta medida la obtención de beneficios espirituales, teniendo en cuenta cualquier limosna que tuviera una finalidad religiosa. En el caso que nos ocupa, fueron prioritarias las limosnas a las cofradías a las que pertenecía además de a otras instituciones que detalla en su testamento:

«6. Item. Declaro que soy cofrade y hermano de las cofradías//<sup>76v</sup> del Santísimo Sacramento y Caridad de Nuestra Señora del Rosario y del Santísimo Nombre de Jesús, y de la Santísima Veracruz y de la Soledad y otras. Mando se llamen a mi entierro y a cada una de las dichas cofradías se den diez pesos de oro común de limosna y a cada uno de los pobres que han de venir con la cera del Santísimo Sacramento se de un peso de limosna. [...]

9. Mando se den de mis bienes en limosna cien pesos de oro común a la Cofradía del Santísimo Sacramento y Caridad de esta ciudad y para el Colegio de las Doncellas que está a su cargo otros cien pesos del dicho oro//<sup>77r</sup> [...].

10. Item. Se den de mis bienes al dicho Convento de San Agustín de México doscientos pesos de limosna la mitad de ellos para la sacristía y la otra mitad para la enfermería.

11. Item. Se den al Convento de Santo Domingo cien pesos del dicho oro en limosna para la Sacristía y Enfermería por mitad.

<sup>20</sup> A.H.D.F. Fondo: Ayuntamiento. Ramo: Censos. Vol. 2012. Legajo 2. *Op. cit.*, folio 76v.

12. Item. Mando al Convento de San Francisco de esta ciudad doscientos pesos del dicho oro que los ciento y cincuenta de ellos se gasten por mano de mis albaceas en cosas tocantes a la enfermería según la orden del padre guardián que a la sazón fuere del dicho convento y los cincuenta restantes para la sacristía.

13. Item. Mando en limosna al Convento de Nuestra Señora del Carmen de los Descalzos de esta Ciudad cien pesos del dicho oro.

14. Item. al Convento de Nuestra Señora de las Mercedes otros cien pesos de dicho oro en limosna.

15. Item. Mando a la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de esta ciudad otros cien pesos de limosna.

16. Item. Mando que al Convento de los Descalzos de San Diego de México y al de Santa María de Churubusco se den por espacio de un año a cada uno una arroba de aceite cada mes.

17. Item. Mando que de mis bienes se den de limosna a los conventos de monjas de Nuestra Señora de la Concepción, Regina Coeli, Jesús María, San Jerónimo, Santa Catalina de Sena, Santa Clara, La Encarnación, San Lorenzo, San Juan de la Penitencia, Santa María de Gracia, Santa Mónica y Jesús de la Penitencia de las [...] a cada uno de todos ellos cien pesos de oro común.

18. Item. Mando se den de limosna otros cien pesos al Hospital Real de los Indios de México.

19. Item. Mando en limosna al Hospital del Amor de Dios y de San Lázaro, de la Concepción de Nuestra Señora de Convalecientes, de los Desamparados y de la Misericordia a cada uno//<sup>77v</sup> cincuenta pesos de dicho oro.

20. Item. Mando al Hospital de Oaxtepec y al Colegio de los niños de San Juan de Letrán a cada uno veinte pesos de dicho oro.

21. Item. Mando a los pobres de las Cárceles de Corte y [...] a cada una de las dos cincuenta pesos de dicho oro que se gasten en dar de comer a los dichos pobres presos.

22. Item. Mando se den de limosna a los pobres vergonzantes cien pesos de dicho oro y se repartan por mano de mis albaceas.

23. Item. Mando en limosna a la ermita de Nuestra Señora de los Remedios y de Guadalupe y de la Piedad y de Montserrat a cada una de ellas veinte pesos de dicho oro»<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> A.H.D.F. Fondo: Ayuntamiento. Ramo: Censos. Vol. 2012. Legajo 2. *Op. cit.*, folios 75r-77v.

Al igual que describió su enterramiento, misas y dádivas en su testamento lo hizo de la capilla que fundó en Lepe, origen de su estirpe:

«25. Item. Declaro que tengo en la Iglesia Mayor de la Villa de Lepe en los Reinos de Castilla de donde soy natural la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción que la hube para entierro de mis padres y deudos conforme a las escrituras y títulos que de ella tengo, que se otorgaron ante Benito Ramírez, escribano público de la dicha Villa y en la dicha Capilla tengo un patronazgo y fundación de Capellanía y otras obras pías dotadas con un [juxo] de veinte mil ducados de principal que tengo sobre las Alcabalas de la Ciudad de Sevilla de que se pagan mil ducados de renta en cada un año conforme a<sup>178</sup> las escrituras de imposición que [desta] plegue al dicho Patronazgo del cual otorgué la escritura con las cláusulas y condiciones que sean de guardar en diecinueve de mayo del año pasado de mil y seiscientos y tres»<sup>22</sup>.

D. Baltasar Rodríguez costeó esta antigua capilla sacramental de la Concepción, en la nave del Evangelio de la iglesia de Santo Domingo de Lepe, según consta en la inscripción que figura en una de las dos cancelas que la cierran y que mandó realizar en Flandes: «ESTA CAPILLA ES DE BALTASAR DE LOS RIOS; NATURAL DE LEPE; BESINO DE MEXICO; I SVS EREDEROS: ACABOCE AÑO DE [...]», probablemente por los datos fundacionales en 1616<sup>23</sup>.

Para su sostenimiento tenía un juro en Castilla, sobre las alcabalas de Sevilla, por valor de 27.700 pesos<sup>24</sup>. Instituyendo en esta capilla un patronato, capellanía y obra pía, mediante escritura otorgada el día 20 de mayo de 1616, ante Pedro Ortiz, escribano de la ciudad de México y con posterior licencia del arzobispo de Sevilla<sup>25</sup>. En la

<sup>22</sup> *Ibidem*, folios 77v-78r.

<sup>23</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. «Patrimonio histórico-artístico de Lepe. Bienes muebles e inmuebles». En: *Historia de Lepe, una proyección hacia el futuro*. Dir. y coord. Juana OTERO PRIETO. Lepe: Ayuntamiento de Lepe, 1996, pág. 579.

<sup>24</sup> MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, Pilar. *El crédito a largo plazo... Op. cit.*, pág. 86.

<sup>25</sup> Archivo Diocesano de Huelva (A.D.H). Capellanías, leg.309, 2. Expediente de 1744, cláusula I, folios 6r-6v. En: GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. «Patrimonio histórico-artístico de Lepe. Bienes muebles e inmuebles». En: *Historia de Lepe... Op. cit.*, págs. 567-611.



*Capilla de D. Baltasar Rodríguez de los Ríos. Iglesia de Santo Domingo. Lepe*



*Detalle de la inscripción de la reja de la Capilla de D. Baltasar Rodríguez de los Ríos.  
Iglesia de Santo Domingo. Lepe*

cláusula octava del citado instrumento, nombró por primer patrono a Gaspar Montañó Rodríguez, quién, el 29 de enero de 1624, recibió carta de pago del pintor de imaginería Juan de Uceda Castroverde por la hechura, dorado, estofado y encarnado de una imagen de la Inmaculada Concepción, de siete cuartas de alto, por la suma de 700 reales. En virtud de la cláusula veinticuatro donde señala que se realice un retablo para la capilla al parecer del patrón y capellán<sup>26</sup>.

Son numerosos los estudiosos que han investigado acerca de tan bello ejemplar escultórico para algunos referente de la escuela montañesina y para otros claro exponente del círculo de Alonso Cano en Sevilla<sup>27</sup>. La realidad es que afortunadamente hoy en día se con-

<sup>26</sup> MENGUIANO GONZÁLEZ, Arcadio. «Baltasar Rodríguez de los Ríos». En: *La Voz de Lepe*, 1978, pág. 15.

<sup>27</sup> Cfr. MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Luis. *El templo parroquial de Santo Domingo de Guzmán, de Lepe*. Huelva: Imp. Antonio Plata, 1953; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Alonso Cano en Sevilla*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1976; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. *Escultura mariana onubense*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses «Padre Marchena», 1981, págs. 60-62.



*Altar Mayor de la Iglesia de Santo Domingo.  
Lepe*



*Inmaculada Concepción. Altar Mayor  
de la Iglesia de Santo Domingo. Lepe*

templa en su máximo esplendor gracias a la restauración a la que ha sido sometida, y aunque ha sido durante demasiado tiempo alejada de su templo de origen y podemos congratularnos de su regreso a la iglesia de Santo Domingo, aunque en un lugar distinto al deseado por el patrono D. Baltasar Rodríguez de los Ríos, ya que presidiendo su capilla se encuentra la patrona de Lepe, la Virgen de la Bella, y la Inmaculada se ha reubicado en el Altar Mayor.

A modo de conclusión destacamos una cita del Concilio Provincial Mexicano que resume el fervor religioso de nuestro protagonista y lo que le llevó a tan magna obra, reflejo de su personalidad:

«Si el enfermo siente pena de morir por los bienes de su hacienda que acá deja, dígame el confesor: no os dé pena hermano dejar acá vuestros bienes pues os han sido tanta ocasión de pecados y congojas en esta vida y carga tan pesada que es razón que ahora os descarguéis de ella porque no os embarace en este camino que ahora vais para la gloria [...] si os da pena dejar acá estos bienes manera tenéis para llevarlos allá bien multiplicados, repartidlos en obras pías ahora y cuando muráis os los darán en el cielo con ciento más por uno[...]. También le diga que envíe a personas devotas y religiosas que rueguen a Dios por él y lo encomienden a Dios en misas, y si tuviere con qué, haga que le digan algunas y envíe alguna limosna por el que le hagan decir algunas misas [...] le amoneste que del quinto que puede disponer libremente haga luego limosnas y obras buenas [...] declarándole las obras pías a que pueda acudir»<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> MARTÍNEZ-LÓPEZ CANO, Pilar (coord.). *Directorio del Santo Concilio Provincial Mexicano (1585)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996 [primera edición, México, 1605], págs. 241-255.

# Artistas y artesanos andaluces dedicados a la construcción en la Puebla de los Ángeles

José Antonio Terán Bonilla <sup>1</sup>

En el momento en que se efectúa la conquista de las diferentes culturas prehispánicas que habitaban en Mesoamérica, la actividad constructiva poseía una gran importancia entre los nativos, existiendo el trabajo especializado, aunque empleando una tecnología y materiales de edificación diferentes a los de España.

Durante el siglo XVI, una vez concluida la conquista, los españoles comenzaron a fundar ciudades en Nueva España por lo que necesitaron una buena cantidad de artistas y artesanos dedicados a la construcción para erigir los diversos géneros de arquitectura a la usanza europea; para ello requirieron de mano de obra especializada. En aquella época llegaron al virreinato canteros, carpinteros, albañiles y arquitectos, algunos de ellos formados en la metrópoli, otros comenzaron el aprendizaje de su oficio en tierras americanas. Para un mejor control de esas actividades los artistas y artesanos se organizaron en gremios regidos por ordenanzas, las cuales se inspiraron en sus similares españolas. Estas agrupaciones eran reconocidas y abaladas por el Ayuntamiento de cada ciudad.

Se sabe que la migración de artistas y artesanos españoles a Nueva España fue más numerosa durante el siglo XVI y que en los siglos siguientes fue decreciendo, ya que existía un buen número de ellos que se fueron formando en ese virreinato.

<sup>1</sup> Con la colaboración de Luz de Lourdes Velázquez Thierry.

Con el fin de indagar posibles influencias y esclarecer la procedencia de las contribuciones no españolas en la arquitectura novohispana, desde hace tiempo, los historiadores del arte se han preguntado el origen de los artistas y artesanos vinculados con las actividades constructivas que pasaron de España al mencionado virreinato, aunque teniendo presente lo que advirtiera el historiador poblano Efraín Castro:

«Si bien el lugar de origen de un artista o artesano no es siempre un indicador exacto que permita juzgar acerca de su producción, como lo serían los lugares donde adquirió sus conocimientos, los sitios y maestros con los que trabaja, etc., puede auxiliar en algunos casos a la solución de los problemas que se plantean en el estudio de las aportaciones y formas de adaptación americanas.

También cabe señalar que este tipo de investigaciones puede resultar peligroso, si se pretenden tomar con toda rigidez y sin un cuidadoso análisis, los lugares de origen como determinantes de influencias artísticas, ya que existen otros factores de importancia en este campo. Tratar de establecer una influencia de una determinada región o provincia española por la simple presencia de un artista procedente de ella, puede traer equívocos, ya que en algunas ocasiones el artista ha pasado a la Nueva España muy joven y en ella ha adquirido sus conocimientos, debiéndose en estos casos descartar estas pretendidas influencias. Sin embargo cuando la producción de un artista y artesano se ha logrado identificar y datar con precisión, el conocimiento de su origen puede resultar de gran utilidad para estudios posteriores»<sup>2</sup>.

En los años setenta del siglo XX Efraín Castro había encontrado sesenta nombres de artistas y artesanos vinculados con las tareas edificatorias, «de los cuales 22 trabajaban en la segunda mitad del siglo XVI, 33 en la primera mitad del XVII y sólo 5 en la segunda mitad del XVII y primera del XVIII. De éstos 55 son españoles y 5 extranjeros. Los primeros son principalmente andaluces, originarios de Sevilla (15), Cádiz (9), Huelva (2) y Jaén (1)»<sup>3</sup>, y señalaba que

<sup>2</sup> CASTRO, Efraín. «Origen de algunos artistas y artesanos europeos de la región de Puebla-Tlaxcala». En: *Comunicaciones* (Puebla), 7 (1973), pág. 117.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 117.

tanto los arquitectos como los albañiles andaluces más destacados por sus obras eran originarios de Sevilla y Cádiz. En cuanto a los carpinteros de lo blanco de esa región, que pudieron haber participado en la manufactura de alguna cubierta, mencionó que procedían de Sevilla, Cádiz, Huelva, Jaén, Córdoba, Granada y Málaga<sup>4</sup>. Sin embargo Castro no proporcionó los nombres y oficios de esos artistas y artesanos.

Al investigar en documentos de archivo y en la bibliografía encontramos que varios aprendices, oficiales y maestros de oficios vinculados a la construcción, y que laboraron en la Puebla de los Ángeles, procedían de Andalucía, así como el hecho de que las *Ordenanzas de carpintería y albañilería* que se aplicaban en ese lugar se inspiraron y tomaron como modelo a las que regían en Sevilla<sup>5</sup>, lo que indica la presencia de oficiales del ramo en esa población; sin embargo, al revisarlas con detenimiento con el objeto de encontrar el nombre de alguno de ellos, únicamente localizamos una carta fechada en junio de ese mismo año, en la que Felipe Gutiérrez, a nombre suyo y de los demás oficiales de carpintería y albañilería de la ciudad de los Ángeles, solicita al virrey mande guardar y cumplir las ordenanzas que de dichos oficios hay en esa ciudad<sup>6</sup>. Felipe Gutiérrez no era andaluz; había nacido en Guadalajara, España<sup>7</sup>. Años más tarde, en noviembre de 1605, se efectuó una petición al rey para que hiciera cumplir las citadas ordenanzas en dicha ciudad; en este documento, se menciona a Bartolomé de Moya, veedor del oficio de carpintería<sup>8</sup>, quien era natural de Córdoba, España<sup>9</sup>.

Se sabe el nombre de siete personajes andaluces que realizaron el aprendizaje de sus oficios en Puebla: Alonso Hernández, origina-

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 117.

<sup>5</sup> TERÁN, José Antonio. «La formación del gremio de albañiles de la ciudad de Puebla en el siglo XVI y sus ordenanzas». *Cuadernos de Arquitectura Docencia* (México), 11 (1993), págs. 13-17.

<sup>6</sup> CONDUMEX, Enrique Cervantes, Colec. *Ciudad de Puebla*, Carpeta 1, Leg 7, f. 11.

<sup>7</sup> AMERLINCK, Concepción. «El hospital de San Pedro en la ciudad de Puebla, su evolución artística y funcional durante el virreinato». *Nuevo Museo Mexicano* (Puebla), 1 (1985), pág. 4.

<sup>8</sup> CONDUMEX, Enrique Cervantes, Colec. *Ciudad de... Op. cit.* Leg. 7, f. 12.

<sup>9</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Museo Mexicano, 2004, pág. 118.

rio del Puerto de Santa María, aprendió la cantería en 1585 con el maestro Domingo de la Tijera<sup>10</sup>; Alonso Linares, oriundo de Jerez de la Frontera, se formó como albañil con el maestro Rodrigo Alonso de Avis en 1589<sup>11</sup>. Blas Hernández y Andrés de Castro, naturales de Triana en Sevilla, entraron como aprendices de los oficios de albañilería y cantería con el maestro Andrés Ortiz Clavijo hacia 1597, el primero, y de albañil o carpintero, con Bartolomé de Moya en 1606, el segundo<sup>12</sup>; los sevillanos Alonso Pérez (en 1610), Juan Rodríguez (1616) y Hernando de Espinosa (1619) contrataron ser aprendices del oficio de albañilería (los dos primeros) y de dorador (el último) con los maestros Bartolomé de Moya, Agustín Álvarez y Gonzalo Bayas respectivamente<sup>13</sup>, el granadino Diego de Almagro fue aprendiz de carpintería de lo blanco del maestro Gonzalo de Bayas en 1621<sup>14</sup>, y Cristóbal Xarana, nacido en Cádiz, entró en 1611 como aprendiz de albañil con el maestro Diego Durán<sup>15</sup>. De ninguno de ellos conocemos su obra.

En cuanto a los oficiales, en los documentos encontramos a Hernando Díaz, del oficio de carpintería, quien nació en el Puerto de Santa María. Sabemos que en 1597 contrató la obra de los corredores del convento de San Agustín y trabajó con el maestro albañil y carpintero Alonso Gutiérrez en 1612<sup>16</sup>.

De los otros personajes andaluces de quienes tenemos noticia y que trabajaron en la Puebla de los Ángeles, en los documentos aparecen con el nombre de su oficio y/o como maestros del mismo. A continuación se proporciona una breve semblanza de ellos haciendo hincapié en su obra.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 80.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 9.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 80 y 118.

<sup>13</sup> *Ibid.*, págs. 118, 139-140 y 33.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 33

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 58 y 172.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 54. CASTRO MORALES, Efraín. Nota 276. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia de la Fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su Descripción y Presente Estado*, II. Puebla: Ediciones Altiplano, 1963, pág. 347.

En el siglo XVI:

**Rodrigo Alonso de Avis.** Maestro arquitecto. Natural de Villa de Coria en Sevilla. Fue hermano del maestro arquitecto Pedro López Florín. Residente en la ciudad de los Ángeles desde 1584. Dos años después estaba trabajando en la edificación de la primera iglesia de la Compañía de Jesús. Dio su parecer sobre las medidas que debía tener el ladrillo que se vendía en la ciudad para que no se quebrara e hizo un molde para ajustar las medidas aprobadas. En 1589 fue nombrado alarife de la ciudad. Estuvo a cargo de la construcción de diversas casas. Luego pasó a la ciudad de México en 1592<sup>17</sup>.

**Alonso Gutiérrez.** Albañil y carpintero. Originario del Puerto de Santa María. Trabajó para la orden de predicadores en la erección de sus casas en Yanhuitlán y en Coixtlahuaca. En 1583 construyó el antiguo colegio seminario de San Jerónimo. Un año después fue comisionado por el virrey para vigilar se cumplieran las Ordenanzas respecto a las medidas que debían tener las piedras para la construcción. De 1596 a 1598 estuvo al cargo de la construcción de la iglesia del convento de Santo Domingo en Puebla. Realizó reparaciones en las casas de Cabildo; edificó diversas casas en la ciudad. En distintos años recibió el nombramiento de obrero mayor de la ciudad, obrero y maestro de la obra y cañería de la ciudad, y en 1613, obrero y maestro de albañilería<sup>18</sup>.

**Pedro López Florín.** Arquitecto, albañil y carpintero. Nació en Andalucía, en la Villa de Aznalcázar<sup>19</sup>, o en la Villa de Coria, Sevilla<sup>20</sup>. Hermano del arquitecto Rodrigo Alonso de Avis. Documen-

<sup>17</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores...* *Op. cit.*, pág. 19. Archivo Municipal de Puebla (en adelante AMP) *Actas de Cabildo*, Vol. 11, 8 de junio de 1584; Vol. 12, 2 de enero de 1589, f. 125 v y 126. CASTRO MORALES, Efraín. Nota 289. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia...* *Op. cit.*, II, pág. 356.

<sup>18</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores...* *Op. cit.*, págs. 73-74; AMP *Actas de Cabildo*, Vol. 11, 8 de junio de 1584, f. 171 y Vol. 15, 2 de enero de 1613, f. 4. CASTRO MORALES, Efraín. Nota 386 y 253. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia...* *Op. cit.*, II, págs. 493 y 314.

<sup>19</sup> TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Repertorio de Artistas en México*. Tomo II. México: Grupo Financiero Bancomer, 1996, pág. 284.

<sup>20</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores...* *Op. cit.*, pág. 102.

talmente se sabe que se encontraba en Puebla desde 1586. Junto con otros maestros, en 1591 da las trazas y condiciones para las obras de introducción del agua potable en la ciudad. En 1594 detentó el cargo de obrero y maestro de la obra de la cañería de agua de la ciudad (puesto que ocuparía en 1604, 1607 y 1608) y se comprometió a construir el templo del convento de Santa Catalina de Sena que se cubriría con artesón de madera. Un año después, el Cabildo lo contrató para fabricar la portada o arco de triunfo que se levantaría en la esquina de las monjas con motivo del recibimiento del virrey, conde de Monterrey. En 1596 fue veedor del gremio de albañiles y canteros, y contrató la edificación de las cañerías para las casas del convento de predicadores. Al siguiente año y hasta 1604 sería obrero de la ciudad. En 1598 se le solicita repare el matadero de la ciudad y el 5 de junio de ese año se le ordenó trazar y construir la carnicería nueva, reparar la vieja y hacer en ella unas tiendas. La traza la presentó unos días después, cuando se especificó que las tiendas se ubicarían frente a la calle de la Audiencia. Al año siguiente se le pidió reparar las casas y tiendas de la ciudad y realizar la traza del túmulo que se pondría en la catedral para las honras fúnebres del rey Felipe II, hacer el entablado y levantar los pendones en la plaza mayor. Luego se le encomendó edificarlo de acuerdo a su planta y dibujo. En 1603 se le encargó hacer en la plaza mayor un castillo de madera para la representación del combate de turcos y cristianos que se haría con motivo del recibimiento del virrey, marqués de Montesclaros, así como la realización para las tiendas de los portales de diez portadas en cantería. Un año después contrató la obra para edificar un puente sobre el río Atoyac. Efectuó distintos trabajos de reparación e hidráulicos en diversas casas; en 1608 hizo la planta para reparar un puente, obra que corrió a su cargo al siguiente año. En 1611, junto con el maestro albañil Juan Díaz y el arquitecto Mateo Cuadrado, recibió el encargo de medir, tasar y dar la traza de la alhóndiga. En 1618 dio por concluido el contrato que había concertado con los monjes del convento de Santo Domingo para concluir su templo. En 1622 se comprometió labrar la portada principal, las columnas de tres corredores y otras obras para el hospital de San Ildefonso y diez años después, junto con su yerno, el maestro Juan de Hinestrosa, introducir agua potable en el convento de Santa Inés de Monte Policiano. En 1636 estaba construyendo un obraje. A lo lar-

go de su estadía en Puebla construyó un buen número de casas, muchas de ellas con un balcón en esquina. El 16 de mayo de 1615 el virrey marqués de Guadalcázar lo nombró maestro mayor de la catedral, cargo que ostentó hasta 1635; a pesar de que en 1626 el rey había ordenado que se suspendiera la obra, quedando por largo período paralizada, López Florín continuó asistiendo, por lo que en 1630 solicitó al virrey el pago de su salario al informarle lo que había trabajado, otorgándosele en abril de ese año<sup>21</sup>.

*Diego Moreno de Cañas.* Maestro albañil y cantero. Nativo del Puerto de Santa María. Su suegro fue el maestro mayor de Santo Domingo, el cantero Juan de Ribas de la Vega. Construyó unas casas en 1586<sup>22</sup>.

En el siglo XVII:

*Francisco de Aguilar.* Maestro arquitecto. Originario de Sevilla. Capitán. Murió en Puebla en 1634. Desde 1599 se encuentra en Puebla de los Ángeles. En 1607 trabajó para los frailes del convento de San Agustín en la construcción de unas casas, año en que dio la traza y trabajó en la edificación de la iglesia del convento de la Merced. Al siguiente año contrató la erección de las casas del obispo Alonso de Mota y Escobar. En 1610 era maestro mayor de las obras de la ciudad. Tres años después parece que estuvo en la ciudad de México. En 1615, con el arquitecto Pedro López Florín, realizó unas casas para los propios de la ciudad y la portería del convento de Santa Catalina de Sena y para el siguiente año había techado la capilla del Sagrario de la catedral vieja con un artesón e inspeccionado la obra de la catedral de México. En 1617 cubrió con un artesonado el tem-

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 102-105. CASTRO MORALES, Efraín. Notas 339, 300. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIÁ, Mariano. *Historia... Op. cit.*, II, págs. 427, 370; AMP. *Actas de Cabildo*. Vol. 12, 15 de septiembre de 1595 fol. 326 v. Vol. 13, 13 de febrero de 1598, f.31. Vol. 13, 5 de junio de 1598, f. 40-41v. Vol. 13, 18 de junio de 1598. f. 41v. y 42, Vol. 13, 2 de enero de 1599, f. 56. Vol. 13 5 de marzo de 1599, f. 63. Vol. 13, 18 de marzo de 1599, f. 64v, Vol. 13, 23 de marzo de 1599 f. 66v. Vol. 13, 14 de abril de 1599, f. 44. Vol. 13, 24 de julio de 1603, f. 230v. y 231. Vol. 13, 18 de agosto de 1603, f. 236. Vol. 14, 5 de enero de 1611. TOUSSAINT, Manuel. *La catedral y las iglesias de Puebla*. México: Porrúa, 1954, pág. 70.

<sup>22</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores... Op. cit.*, pág. 118.

plo del convento de la Concepción e hizo trabajos para el Ayuntamiento, como la reparación de las casas del alcalde mayor; de 1618 a 1628 techó con bóvedas y una cúpula la iglesia del convento de Santa Teresa. En 1618 concluyó los contratos hechos con la orden de predicadores para la construcción del colegio de San Luis, a la vez que estaba haciendo la iglesia de Santa Teresa. Dos años más tarde hizo varias obras en el Real Hospital de San Pedro y alargó su iglesia, entre las que se pueden citar la conclusión de la enfermería para mujeres, rehacer el techo de otra que daba al primer patio, levantar una danza de arcos y efectuar diversas reparaciones, intervenciones que duraron dos años. Estuvo al cargo de la dirección de la obra del templo y el hospital de San Ildefonso de 1622 a 1625. Trabajó en la construcción de la cúpula y las bóvedas de la iglesia del convento de San Agustín a partir de 1627. Dos años más tarde trabaja en la obra comenzada del templo del convento de San Jerónimo y en 1631 se comprometió a hacer unos dormitorios para la misma congregación. Participó en la construcción de la iglesia y convento de Santo Domingo en 1633. Edificó y reparó una gran cantidad de casas. Trabajó en Amecameca y en la ciudad de México. Murió en 1634 en la Puebla de los Ángeles cuando tenía a su cargo obras en la iglesia del convento de La Merced, en el convento de Santo Domingo y en la capilla mayor de la iglesia de San Agustín<sup>23</sup>.

*Jerónimo de la Cruz*. Maestro albañil y arquitecto. Originario de la ciudad de Sevilla. Falleció en Puebla en 1651. En 1634 trabajó en la edificación de las bóvedas del claustro del convento de los carmelitas descalzos y dos años después colocó azulejos tanto en este espacio como en una capilla, a la que también decoró con yeserías. Comenzó la edificación del cimborrio de la catedral a partir de las trazas dadas por Pedro García Ferrer y se le encomendó la ejecución

<sup>23</sup> CERVANTES, Enrique A. *Bosquejo del desarrollo de la ciudad de Puebla*. México: [s. e.], 1938, págs. 7-8. CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores... Op. cit.*, págs. 12-14. CASTRO MORALES, Efraín. Notas 316, 145, 22, 273, 268, 300, 343 y 347. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia... Op. cit.*, II, págs. 397, 199, 46, 337, 330, 370, 430 y 435. AMP. *Actas de Cabildo*. Vol. 15, 8 de enero de 1616, f. 88. Vol. 15, 14 de marzo de 1617, f. 140v., AMERLINCK, Concepción. «El hospital...» *Op. cit.*, págs. 25-27.

de otras bóvedas de dicho templo<sup>24</sup>. «En 1636 hizo postura para tomar a destajo la construcción de las bóvedas de la sacristía de la catedral según la nueva traza hecha por Gómez de Trasmonte»<sup>25</sup>.

**Miguel de Castilla.** Maestro albañil. Nació en Sevilla. Hacia 1625 había efectuado diversos trabajos en las casas de propios para el Cabildo de la ciudad. En los años posteriores hizo diversos trabajos en algunas casas. En 1629 laboró en las del alcalde mayor; al año siguiente efectuó un gran balcón en las Casas de Cabildo. A su cargo estuvieron la realización de una tarjea para el agua y un puente sobre el río Atoyac. Murió en 1641, cuando tenía a su cargo la construcción de una acequia de agua que llevaría el vital líquido del obraje de Tapia al convento de la Merced<sup>26</sup>.

**Juan Bautista Castillo.** Maestro arquitecto. Natural de Sevilla. Desde 1629 se le encuentra trabajando en Puebla. En 1634 concertó la obra de la iglesia de San Cosme y Damián del convento mercedario que quedó vacante por la muerte de Francisco de Aguilar y la concluye en 1645. En 1644 se encontraba trabajando en la sala y capilla del cabildo de la ciudad. En 1645, con autorización del obispo Juan de Palafox y Mendoza, construye en el convento de la Santísima Trinidad una enfermería, salas de labor, noviciado, dormitorio y oficinas. En ese mismo año realizó importantes reparaciones en el templo del convento de Santa Catalina de Sena, y entre 1650 y 1651 el desagüe de ambos conventos. Efectuó obras hidráulicas, reparaciones y construcción de algunas casas. Muere en 1652<sup>27</sup>.

**Carlos García Durango.** Maestro de arquitectura, albañilería y cantería. Nació en Cádiz. Su padre fue el maestro arquitecto Pedro

<sup>24</sup> CASTRO MORALES, Efraín. Nota 314 y 34. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia... Op. cit.*, II, págs. 393 y 72-73. CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores... Op. cit.*, pág. 50. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Tomo II. Barcelona: Salvat Editores, 1950, pág. 28.

<sup>25</sup> CASTRO MORALES, Efraín. Nota 34. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia... Op. cit.*, II, pág. 73.

<sup>26</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores... Op. cit.*, pág. 44. AMP, *Actas de Cabildo*. Vol. 17, 8 de enero de 1625, f. 39 v. y Vol. 17, 12 de junio de 1629, f. 167 y 167v.

<sup>27</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores... Op. cit.*, pág. 45. CASTRO MORALES, Efraín. Notas 316, 358 y 339. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia... Op. cit.*, II, págs. 398, 455 y 427. AMP *Actas de Cabildo*, Vol. 21, 9 de septiembre de 1644. f. 35.

García Durango. Se sabe estaba en Puebla en 1645. En 1664 el cabildo de la ciudad de Puebla acata el mandamiento del virrey en el que lo nombra maestro de arquitectura, cantería y albañilería de la ciudad y obispado de Puebla. En 1666 y 1675 se asocia, para ciertos trabajos y avalúos, con el maestro albañil Diego de Santa María. En 1667, junto con el maestro de albañilería Lorente Pérez, realizó la tasación de la obra del colegio de San Luis; un año después era obrero de la fábrica del templo del convento de la Santísima Trinidad y es probable interviniera en su edificación. Desde 1670, en que colocó la primera piedra y hasta su muerte, estuvo a cargo de la construcción de la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri o la Concordia. Ocupó, hasta que fallece, el cargo de maestro mayor de la catedral. El 26 de junio de 1682 dio las trazas para el Ochavo de la Catedral, obra en la que laborara hasta 1685. Trabajó y dirigió la construcción de la torre norte de la catedral, concluida en 1678 según inscripción y se le ha atribuido la portada norte de este templo. Emitió su opinión respecto a la destrucción de unos aposentos para edificar el nuevo templo dedicado a la Purísima de San Cristóbal; se le relaciona con la edificación de esta iglesia y la de San Marcos. Murió el 19 de junio de 1689 en Puebla<sup>28</sup>. En los documentos se le menciona como: «maestro mayor de arquitectura de esta ciudad y todo este Obispado» en 1675; maestro mayor del arte de arquitectura, cantería y albañilería y de todo su Obispado» en 1680; «maestro mayor del arte de arquitectura cantería y albañilería de esta dicha Ciudad y de todo su Obispado nombrado y tal por el Superior Gobierno de esta Nueva España» en 1683; «maestro del arte de arquitectura y albañilería» en 1685<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia... Op. cit.*, pág. 78. CERVANTES, Enrique A. *Bosquejo... Op. cit.*, págs. 9-10. CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores... Op. cit.*, pág. 66. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia... Op. cit.*, tomo II, pág. 32. CASTRO MORALES, Efraín. Notas 38, 91, 330 y 357. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia... Op. cit.*, II, págs. 77, 137, 410 y 454. AMP. *Actas de Cabildo*. Vol. 26, 2 de septiembre de 1664, f. 71, Vol. 27, 13 de abril de 1667, f. 41v. y Vol. 18, 29 de octubre de 1685, f. 219.

<sup>29</sup> GONZÁLEZ FRANCO, Glorinela, *et. al. Artistas y artesanos a través de fuentes documentales. Ciudades, pueblos y villas*. Vol. II. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991, pág. 140.

*Jerónimo Gómez.* Maestro albañil. Originario de Medina Sidonia, en la provincia de Cádiz. En 1642 concluye la obra del puente de San Francisco. Trabaja en Puebla hasta 1698<sup>30</sup>.

*Juan Gutiérrez de Bonilla.* Maestro de albañilería. Natural de la villa de Martos, en el obispado de Jaén. Vivió en Sevilla. Se le encuentra trabajando en Puebla en 1620 efectuando varias obras, incluyendo la portería del convento de San Francisco. En 1623, junto con los maestros Agustín Hernández y Nicolás Montiel, estuvo al cargo de la edificación de los corredores del Real Hospital de San Pedro, realizando además las cubiertas de algunos de estos espacios arquitectónicos (1622-1624), así como la obra de la cañería de agua con el maestro Miguel de Aguilera. Tuvo a su cargo la obra de la atarjea de agua entre 1625 y 1626; trabajó en los conventos de San Jerónimo, Santa Catalina de Sena y la Concepción. Construyó varias casas. Murió en 1629 en la ciudad de los Ángeles<sup>31</sup>.

*Juan de Hinestrosa.* Maestro de albañilería. Natural de la ciudad de Écija. En Puebla, contrajo matrimonio con la hija del arquitecto Pedro López Florín en 1609. En 1612 presentó el modelo y la planta de una portada y arco triunfal para recibir al virrey marqués de Guadalcázar. Entre 1628 y 1630 contrató las obras para techar las casas con portales (correspondiendo a las del portal Iturbide). En 1631 construyó para la catedral un taller y una tras sacristía. Un año después, junto con su suegro, se comprometió a meter el agua al convento de Sana Inés Monte Policiano, unas celdas para el convento de San Jerónimo y en 1635 una para el convento de Santa Clara. En 1633 proporcionó las trazas para la construcción de un corral de comedias. En 1640 intervino en las reparaciones de las casas episcopales, año en que fue nombrado alarife de la ciudad. Construyó varias casas. Trabajó en Yanhuitlán y en Cholula<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores...* *Op. cit.*, pág. 68.

<sup>31</sup> *Ibidem*, págs. 76-77. AMERLINCK, Concepción. «El hospital... *Op. cit.*, pág. 7. AMP. *Actas de Cabildo*. Vol. 17, 23 de septiembre de 1631. f. 288.

<sup>32</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores...* *Op. cit.*, pág. 89. AMP. *Actas de Cabildo*. Vol. 18, 26 de agosto de 1633. f. 7 v.

*Juan Jiménez Mariscal.* Maestro albañil. Oriundo de Jerez de la Frontera. Se encontraba en Puebla hacia 1633 y contrató la realización de ciertas obras en unas huertas de la región de Cholula<sup>33</sup>.

*Luis López.* Albañil. Originario de Villa Cartaya, Huelva. En 1636 contrajo matrimonio en Puebla<sup>34</sup>.

*Bartolomé de Moya.* Albañil y carpintero de lo blanco. Natural de Córdoba, España. Los carpinteros Pedro y Juan de Moya eran sus hijos. Veedor del oficio de carpinteros en 1605. En 1606 el Ayuntamiento de la ciudad de Puebla le pagó por haber levantado unos tablados en los corredores del Cabildo con motivo de las fiestas en honor del nacimiento del príncipe. En 1612, siguiendo la traza del maestro Pedro López Florín, realizó el túmulo para las exequias de la reina Margarita de Austria; ese año talló varias piezas de madera para el castillo levantado con motivo del recibimiento en la ciudad del virrey Diego Fernández de Córdoba, marqués de Guadalcázar. En 1616 fue elegido para realizar una tarasca para las festividades de *Corpus Christi*. Efectuó varias casas y, en 1621, trabajos en los calabozos de la cárcel; dos años después, en Cholula, hizo reparos en una troje propiedad de la catedral. En 1625 efectuó obras en un puente levantado sobre el río San Francisco y empedraba varias calles de la ciudad. Dos años después realizó algunas obras en el rastro de la ciudad. Murió en 1628<sup>35</sup>.

*Laureano Lázaro de la O.* Cantero. Hijo del portero de vara del cabildo de Sevilla. Hacia 1648 era vecino de la ciudad de los Ángeles<sup>36</sup>.

*Juan de Orellana.* Maestro albañil. Nació en la ciudad de Écija hacia 1573. Era hermano de Agustín de Oliva. Para 1595 ya se encuentra en Puebla donde participó en la construcción de diversas casas<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores...* *Op. cit.*, pág. 94.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pág. 100.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 118. CONDUMEX, Enrique Cervantes. Colec. *Ciudad...* *Op. cit.* Leg. 7, f. 12. AMP *Actas de Cabildo*, Vol. 14, 11 de febrero de 1606, Vol. 14, 18 de mayo de 1612, f. 226v. y Vol. 15, 6 de mayo de 1616, f. 267v.

<sup>36</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores...* *Op. cit.*, pág. 53.

<sup>37</sup> *Ibidem*, págs. 122-123.

**Agustín de Oliva.** Maestro de arquitectura, albañilería y cantería. Natural de la ciudad de Écija. Hermano del albañil Juan de Orellana. En 1593 concertó la obra de la iglesia del convento franciscano de Santa Bárbara (después de San Antonio). Trabajó en las poblaciones de Xalapa, Huaquechula, Tochimilco, Tatlactla (Tetetla), Atlixco, Chietla, habiéndose asentado en Villa de Carrión a principios del siglo XVII<sup>38</sup>.

**Antonio Ortiz del Castillo.** Arquitecto. Sus padres eran vecinos de Sevilla. El virrey Marqués de Villamanrique lo nombró maestro mayor de la catedral de Puebla el 11 de noviembre de 1586, pero no tomó posesión del cargo hasta el 12 de septiembre del siguiente año, sin embargo, no lo ejerce pues el mismo virrey lo comisiona para efectuar diferentes trabajos en el fuerte de San Juan de Ulúa, en Veracruz y en 1589 las obras de cantería del camino que unía al puerto con la ciudad de México. El Conde de Monterrey lo nombra de nuevo maestro mayor de la catedral el 26 de enero de 1601, cargo que tuvo hasta 1613, época en que el avance de la obra fue muy lenta. En 1606, el Ayuntamiento le encargó la edificación de la pila de agua para la plaza de San Agustín, año en que también realizó la traza para un retablo para el templo del convento de Santa Catalina de Sena. Dio las trazas para la obra que realizaron en las casas de Cabildo los canteros Pedro de Irazábal y Jerónimo de la Fuente. En 1608, revisó, junto con el maestro de cantería y albañilería Alonso Rivera y Jerónimo Hernández, aparejador de la catedral, el contrato que había hecho el maestro Agustín de Allende para hacer los arcos en el patio del Real Hospital de San Pedro. Trabajó en Atlixco<sup>39</sup>.

**Antón Pacheco.** Cantero. Natural de Sevilla. «En 1598, entró al servicio de Rodrigo de Chávez, maestro empedrador, por espacio de ocho meses»<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> CASTRO MORALES, Efraín. Nota 305. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia... Op. cit.*, II, pág. 244. CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores... Op. cit.*, págs. 121-122.

<sup>39</sup> TOUSSAINT, Manuel. *La catedral... Op. cit.*, pág. 69. CASTRO MORALES, Efraín. Notas 26, 415. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia... Op. cit.*, II, págs. 55, 532. CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores... Op. cit.*, pág. 126. AMP. *Actas de Cabildo*, Vol. 14, 23 de junio de 1606, f. 16 y 16v. AMERLINCK, Concepción. «El hospital... *Op. cit.*, pág. 7.

<sup>40</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores... Op. cit.*, pág. 126.

**Juan Pérez.** Empedrador. Natural de Huelva. Entró, por un año, al servicio de Juan de Arce Salazar, oficial de empedrador<sup>41</sup>.

**Lorente Pérez.** Maestro albañil, yesero y arquitecto. Nació en Cádiz. Trabajó en Puebla desde 1628. Un año después, junto con el maestro arquitecto Pedro Gutiérrez de Torres concertó las yeserías de la sacristía del templo del convento de San Agustín. Tuvo el cargo de maestro de arquitectura de la ciudad en 1640, y se encargó de maestrear la obra del Puente de Cholula ese mismo año, concluyéndola en 1641. Al año siguiente se le nombró alarife de la ciudad y obrero de la cañería de agua. Murió en 1670<sup>42</sup>.

**Pedro Quintero.** Cantero. Originario de Huelva. En 1599 entró, por espacio de un año, al servicio del empedrador Juan Arce de Salazar<sup>43</sup>.

**Sebastián de la Rosa.** Maestro de albañilería. Natural de la ciudad de Sevilla. Hizo su testamento en 1648 en la ciudad de Puebla<sup>44</sup>.

**Diego Ruiz de Rojas.** Alférez y maestro de albañilería. Oriundo de Sevilla. En 1649 estaba realizando unas reparaciones de ciertas casas de Puebla. Un año después se compromete a construir una sacristía para la iglesia del Hospital de San Juan de Letrán. Edificó varias casas; realizó obras en el convento de Santa Catalina de Sena y murió en 1655, cuando estaba al cargo de la construcción de la sacristía del colegio de Niñas Vírgenes de la Limpia Concepción<sup>45</sup>.

**Diego de la Sierra y Garcipérez de Vargas.** Maestro de arquitectura, albañilería y cantería. Originario de la ciudad de Sevilla. Pasó a Nueva España muy joven. Trabajó en la ciudad de México, en la iglesia del convento jesuita de Tepozotlán y efectuó obras en el fuerte de San Juan de Ulúa en Veracruz. En documentos de 1678 se le menciona como oficial de arquitectura. Pasó a Puebla en 1685, donde el 30 de junio de ese año se examinó en la ciudad de los Ángeles

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 130.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pág. 131. CASTRO MORALES, Efraín. Nota 273. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia... Op. cit.*, II, pág. 337. AMP. *Actas de Cabildo*. Vol. 19, 2 de enero de 1640, f. 104 y Vol. 19, 17 de febrero de 1640, f. 111.

<sup>43</sup> CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores... Op. cit.*, pág. 135.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 141.

<sup>45</sup> *Ibid.*, págs. 143-144.

como maestro de arquitectura, año en el que había terminado una enfermería en el convento de Santa Inés de Monte Policiano, una obra en el de Nuestra Señora de la Concepción, construyó bóvedas en una enfermería del Real Hospital de San Pedro, reedificó algunas casas como la del canónigo Gregorio López de Mendizábal y construyó la de Diego Peláez Sánchez, racionero de la catedral (conocida como Casa de las Bóvedas); también colocó las campanas en la torre norte de la catedral. Al año siguiente con el maestro ensamblador Nicolás de Vergara concertó la hechura de un retablo dedicado a San Cristóbal el que se colocó meses más tarde en la Catedral. En 1688 dio su parecer sobre la portada norte de la catedral e hizo una traza, misma que se siguió para concluir. Al año siguiente recibió el nombramiento de alarife de la ciudad de los Ángeles y su obispado, trabajó en la portada norte de la Catedral, presentando una traza de la misma para concluir, ofreció construir, para Sagrario, una capilla anexa a la antigua sala capitular e hizo unas bóvedas para la Catedral. Para esa época había terminado la obra del coro bajo del templo del Oratorio de San Felipe Neri o la Concordia (obra que sufrió en esa época un desplome), construyó el claustro de esta congregación de sacerdotes; en la iglesia de la Compañía de Jesús erigió los arcos torales así como la cubierta del convento de los carmelitas descalzos. En 1690 tenía el nombramiento como maestro mayor en el arte de arquitectura, cantería y albañilería en la ciudad de los Ángeles. En 1691 se le cayó una de las crujías del claustro de la Concordia de San Felipe Neri, por lo que tuvo que dejar la obra. En 1692 el virrey, conde de Gálvez, lo nombró maestro mayor de la fábrica material de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de los Ángeles, año en que remató el aderezo y reparo de los arcos del portal de la Audiencia. En 1693 era el maestro de la obra de la capilla de Jesús Nazareno en la parroquia de San José. Recibió el nombramiento de alarife mayor de la ciudad en 1694; un año después realizó en el convento de la Concepción la cerca con grandes arcos y al año siguiente hizo unas obras para el convento de Santa Mónica, se le asocia la obra del convento mercedario de San Cosme y San Damián. En 1696 tenía el nombramiento de maestro mayor de albañilería y cantería y de fábrica real de esta santa Iglesia de la Puebla de los Ángeles, su distrito y Obispado y alarife mayor de esta Ciudad por Su Majestad. En 1698 fue veedor en la ciudad de Puebla de los oficios de

arquitectura, albañilería y cantería, año en que efectúa unos dictámenes relativos a la construcción de un baptisterio que se pretendía construir en la zona norte del Sagrario. En 1699 estaba construyendo un puente sobre el río Atoyac. Un año más tarde ostentaba el cargo de maestro mayor del arte de arquitectura, albañilería y cantería en todo el Obispado. En 1701 tenía el nombramiento de maestro mayor del arte de arquitectura, albañilería y cantería de la Ciudad de los Ángeles y todo su obispado, por el Rey Nuestro Señor y alarife mayor de dicho Obispado. Tres años más tarde se le nombra maestro mayor del arte de arquitectura, albañilería y cantería y tasados de las fábricas materiales de la ciudad de Puebla de los Ángeles y de todo su Obispado por el Superior Gobierno de la Nueva España. Se le ha relacionado con la obra de la portada del Sagrario y las del coro de la catedral. Trabajó en la construcción del acueducto de Huamantla, hizo avalúos en Cholula y laboró en el techado del convento del Desierto de los Leones perteneciente a los carmelitas descalzos. Para finales de 1711 ya había fallecido <sup>46</sup>.

Así tenemos un total de treinta y seis artistas y/o artesanos andaluces que trabajaron en la Puebla de los Ángeles durante los siglos XVI y XVII: trece procedentes de la ciudad de Sevilla, dos del barrio de Triana (en Sevilla), dos de Villa de Coria (Sevilla) o en la Villa de Aznalcázar, tres de Écija, dos de Jerez de la Frontera, cuatro del Puerto de Santa María, tres de Cádiz, uno de Medina Sidonia, dos de Huelva, uno de Cartaya (Huelva), uno de Córdoba, uno de Granada y uno de la villa de Martos (Jaén). De ellos, nueve eran aprendices, uno aparece como oficial, veinte son mencionados como maestros y del resto únicamente se hace referencia a su oficio. Se-

<sup>46</sup> FERNANDEZ, Martha. *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, págs. 74-112, Doc. II, VII, VIII, XV, XVIII, XIV, XXVII y XXXII, págs. 151-152, 159-160, 161-173, 187, 195-198, 205-208, 211 y 217-218. CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores...* *Op. cit.*, págs. 161-164. CASTRO MORALES, Efraín. Notas 38, 337, 155, 85, 36. En: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA y VEYTIA, Mariano. *Historia...* *Op. cit.*, II, pág. 77, 424, 210-211, 132, 76. AMP. *Actas de Cabildo*. Vol. 32, 10 de noviembre de 1689. f. 187v - 190. Vol. 33, 27 de junio de 1692, f. 73-83. Vol. 33, 29 de julio de 1692. GONZÁLEZ FRANCO, Glorinela, *et. al. Artistas...* *Op. cit.*, págs. 135 y 154.

guiremos indagando en los archivos en búsqueda de más. Por el momento, tenemos la hipótesis de que otros pudieran ser originarios de esa región, como por ejemplo los arquitectos, albañiles y canteros de apellido Santa María, que aparecen nombrados desde el siglo XVII laborando en Puebla, realizando importantes obras y cuyos descendientes seguirían en estas actividades hasta el siglo XIX, habiendo grandes exponentes de la arquitectura barroca (como José Miguel de Santa María y Antonio de Santa María Incháurregui<sup>47</sup>) y que suponemos podrían ser originarios del Puerto de Santa María. También nos falta investigar aquellos que nacieron en otras regiones pero que vivieron y trabajaron en Andalucía.

<sup>47</sup> TERÁN BONILLA, José Antonio y VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de Lourdes. *José Miguel de Santa María. Arquitecto del Barroco Poblano*. Puebla: Secretaría de Cultura, 2007, págs. 71-91.

**Cuadro de artistas y artesanos andaluces  
en la Puebla de los Ángeles**

Nombre	Época	Lugar de origen	Oficio
Antón Pacheco	XVI	Sevilla	cantero
Laureano Lázaro de la O	XVI	Sevilla	cantero
Antonio Ortiz del Castillo	XVI-XVII	Sevilla	arquitecto (maestro)
Francisco de Aguilar	XVII	Sevilla	arquitecto (maestro)
Miguel de Castilla	XVII	Sevilla	albañil (maestro)
Juan Bautista Castillo	XVII	Sevilla	arquitecto (maestro)
Jerónimo de la Cruz	XVII	Sevilla	arquitecto y albañil (maestro)
Hernando de Espinosa	XVII	Sevilla	dorador (aprendiz)
Alonso Pérez	XVII	Sevilla	albañil o carpintero (aprendiz)
Juan Rodríguez	XVII	Sevilla	albañil (aprendiz)
Sebastián de la Rosa	XVII	Sevilla	albañil (maestro)
Diego Ruiz Rojas	XVII	Sevilla	albañil (maestro)
Diego de la Sierra	XVII-XVIII	Sevilla	arquitecto, albañil y cantero (maestro)
Blas Hernández	XVI	Triana, Sevilla	albañil y cantero (aprendiz)
Andrés de Castro	XVII	Triana, Sevilla	albañil o carpintero (aprendiz)
Rodrigo Alonso de Avis	XVI	Villa de Coria, Sevilla	arquitecto (maestro)
Pedro López Florín	XVI-XVII	Villa de Coria, Sevilla o en Villa de Aznalcázar	arquitecto, albañil y carpintero (maestro)
Agustín de Oliva	XVI-XVII	Écija	albañil y cantero (maestro)
Juan de Hinestosa	XVII	Écija	albañil (maestro)
Juan de Orellana	XVII	Écija	albañil (maestro)
Alonso Linares	XVI	Jerez de la Fra.	albañil (aprendiz)
Juan Jiménez Mariscal	XVII	Jerez de la Fra.	albañil (maestro)
Hernando Díaz	XVI	Puerto de Sta. María	carpintero (oficial)
Alonso Gutiérrez	XVI	Puerto de Sta. María	albañil y carpintero
Alonso Hernández	XVI	Puerto de Sta. María	cantero (aprendiz)
Diego Moreno de Cañas	XVI	Puerto de Sta. María	albañil y cantero (maestro)
Carlos García Durango	XVII	Cádiz	arquitecto y albañil (maestro)
Lorente Pérez	XVII	Cádiz	albañil y yesero (maestro)
Cristóbal de Xarana	XVII	Cádiz	albañil (aprendiz)
Jerónimo Gómez	XVII	Medina Sidonia, Cádiz	albañil (maestro)
Pedro Quintero	XVI	Huelva	cantero
Juan Pérez	XVI	Huelva	empedrador
Luis López	XVII	Villa de Cartaya, Huelva	albañil
Bartolomé de Moya	XVII	Córdoba	albañil y carpintero de lo blanco (maestro)
Diego de Almagro	XVII	Granada	carpintero de lo blanco (aprendiz)
Juan Gutiérrez de Bonilla	XVII	Villa de Martos, obispado de Jaén	albañil (maestro)

# De Murillo al *murillismo* o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana<sup>1</sup>

Paula Mues Orts<sup>2</sup>

Muchos son los temas dentro del estudio de la pintura novohispana que han sido constantemente reflexionados para explicar su peculiaridad respecto al arte del pincel de otras latitudes, entre ellos aquel desarrollado en la madre patria. Como parte de estas explicaciones, la influencia estilística y de determinados artífices europeos en la pintura virreinal han sido tópicos sumamente discutidos por la importancia que generalmente se ha dado, en la historia del arte tradicional, a la innovación plástica y la originalidad. En los últimos años, sin embargo, miradas nuevas han buscado proponer visiones menos subjetivas, más complejas y abarcantes, basadas en parámetros más adecuados a las ópticas de época, que no pretenden validez universal. Es así como la cuestión estilística ha dejado de tener como base la comparación cualitativa y ha propuesto concentrarse en la explicación de la circulación de modelos plásticos, teóricos e iconográficos, dentro de la historia social y cultural. En este sentido es más común ahora aceptar que la tradición artística novohispana se fortaleció con las asimilaciones, interpretaciones y adaptaciones de modelos europeos, que hablar de derivaciones estilísticas en mayor o menos medida «anacrónicas»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Una primera y más corta versión de este texto forma parte del catálogo de la exposición *Caminos del barroco. Entre Andalucía y Nueva España*, presentada en el Museo Nacional de San Carlos de México de noviembre de 2011 y marzo de 2012.

<sup>2</sup> Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología Manuel Castillo Negrete.

<sup>3</sup> Me baso en el concepto de tradición que propone Nelly Sigaut: «El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin

Uno de los tópicos de mayor raigambre en los estudios sobre pintura novohispana ha sido el papel que tuvo la obra de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) en su desarrollo pictórico, en especial en la pintura del siglo XVIII. Es por ello que a partir de algunos de los textos fundacionales de la historiografía virreinal, el pintor sevillano fue aludido como punto de referencia e inflexión del rumbo plástico que se tomó entonces. Sin embargo no todos los autores han aceptado dicha influencia, o considerado el tema de igual forma. Como ejemplo de estas discrepancias me gustaría citar a dos autores con opiniones polarizadas al respecto. Empezaré con Xavier Moyssén, quien en un texto de 1967 en el cual estudió de manera particular la influencia del sevillano, sostuvo que:

«...en algunos trabajos de escritores americanos es frecuente encontrarse que, con una lamentable superficialidad, afirman que tal o cual obra, de tal o cual artista, acusa la influencia ya de Zurbarán, de Murillo o de Valdés Leal y en el colmo del delirio ¡hasta de Velázquez! En verdad todo lo que ha faltado en tales opiniones es el conocimiento de causa, es decir, conocimiento de aquello de que se habla: ha faltado discreción en los juicios y estudio sobre todo. Así, por ejemplo, cuando en México se ha dicho que el pintor José de Ibarra (1685-1756) era el Murillo mexicano, se ha cometido el mayor *dislate*, pues *nada* hay en la obra de Ibarra que pueda compararse con la pintura del maestro sevillano»<sup>4</sup>.

De forma contraria, Guillermo Tovar de Teresa, al ofrecer un panorama de la pintura del siglo XVIII como introducción al estudio de la obra de Miguel Cabrera, proponía que:

«...tras la presencia de Villalpando y Correa, los pintores del pleno barroco, poseídos de ideología católica practicada con ánimo efectista, surge una generación que se forma con ellos y abandona el nerviosismo

---

ruido». En: *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*. Ed. Concepción GARCÍA SÁIZ y Juana GUTIÉRREZ HACES. México: UNAM-IIIIE / Fomento Cultural Banamex / Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura / Banco de Crédito del Perú, 2004, págs. 207-253.

<sup>4</sup> MOYSSÉN, Xavier. «Murillo en México. La Virgen de Belén». *Boletín del INAH* (México), Núm. 28, (junio 1967), pág. 11. Las cursivas son propias.

y la espectacularidad, a favor del intimismo, la suavidad, y la delicadeza emotiva y formal, en un caso más o menos similar al de la pintura sevillana, que muestra dos derroteros distintos, señalados por Juan de Valdés Leal y Bartolomé Esteban Murillo. Los cultivadores de la nueva tendencia, la que hemos llamado *murillista* [...] forman una Academia que agrupa a un número considerable de artistas, creando condiciones de ambiente estilístico y superación técnica orientadas a participar de una nueva tendencia de las formas, el color, los contenidos»<sup>5</sup>.

Si bien el primer autor pedía prudencia al valorar la influencia de Murillo, el segundo ponía en paralelo el desarrollo de la pintura sevillana y novohispana, y retomaba el término de *murillismo* como válido para analizar la pintura virreinal del XVIII. Entre ambos extremos muchos estudiosos han opinado al respecto, y aunque sería imposible relatar aquí todas las interpretaciones acerca del influjo de Murillo en la pintura virreinal, me gustaría retomar algunas de ellas para ejemplificar la importancia que ha tenido el tema, pero también la dificultad de aclarar los mecanismos de dicha influencia.

José Bernardo Couto, pionero en el estudio de la pintura novohispana, señalaba hacia 1860<sup>6</sup> que gracias a la influencia de Murillo el novohispano Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) había cambiado por completo su manera de pintar, y que este nuevo estilo sería el paradigma a seguir por los siguientes artífices:

«En las obras de este célebre maestro me ha parecido observar dos tonos distintos correspondientes a dos épocas de su vida. En la primera siguió el colorido que habían usado nuestros pintores del siglo XVII: quiso luego darle esplendidez y adoptó otro que es el que se ve en los cuadros de la segunda época. El cambio fue tan grande; y como lo siguieron los pintores posteriores, puede decirse que es el jefe de una nueva escuela mexicana que duró por todo el siglo XVIII [...] Yo no sé si la novedad hecha por Juan Rodríguez deba atribuirse, al menos en parte, a la inspiración venida de fuera; esto es, al deseo de imitar las obras que desde el siglo XVII pudieron empezar a llegar de pintores sevillanos, y señaladamente del gran Bartolomé Murillo. Sabemos que éste, en su primera época, antes de ir a Madrid, se mantenía en Sevilla pintando de feria, como dice Palomino, y

<sup>5</sup> TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial*. México: InverMéxico, 1995, pág. 36. Las cursivas son mías.

<sup>6</sup> Su obra, sin embargo, fue publicada póstumamente unos pocos años después de su redacción.

que hizo una partida de pinturas para cargazón de Indias, con la cual adquirió un pedazo de caudal para costear el viaje. Muy probable es que algo de ello viniera a México. Además, se cree que la hermosísima Virgen que llaman de Belén, y está en el coro de la catedral fue un don que, viviendo todavía el pintor, hizo a este cabildo un obispo que pasó para las Filipinas, y se consagró aquí. Si la tradición es fiel, Juan Rodríguez debió ver aquel egregio cuadro, que en un hombre de su talento bastaba para que nacieran nuevas ideas sobre el arte»<sup>7</sup>.

Las noticias de Couto acerca de la vida de Murillo tenían aún varias inexactitudes que eran comunes en sus biografías hacia el siglo XIX, como que fuera pintor de feria y hubiera venido al Nuevo Mundo o mandado «cargazón» a Indias. Lo importante en esta reflexión es que en tiempos de Couto en México se imaginaba que las obras del artista sevillano habían llegado de manera extensa y que por lo tanto no era muy difícil que toda la pintura del XVIII estuviera influida por él<sup>8</sup>. Por otro lado, la presencia de la *Virgen de Belén* sería otro elemento de discusión en textos posteriores a Couto, pues tanto la manera como la fecha en la que llegó a la Nueva España no es certera, aunque es poco probable que lo hiciera incluso en tiempos de Rodríguez Juárez. Por lo tanto habría que pensar que el cambio pictórico que en efecto se dio en tiempo de este artífice y su hermano Nicolás, debió tener, al menos, otras fuentes de influencia.

Couto leyó directamente la comparación elogiosa que hacia 1736 escribió Cayetano Cabrera y Quintero entre el pintor novohispano José de Ibarra (1685-1756) y Murillo, aludiendo a su parecido físico, idea que le sirvió para fundamentar su opinión sobre la relación plástica entre los artífices. La mención del sacerdote novohispano a la que me remitiré de nuevo más adelante, se convirtió en un tópico que se ha argumentado muchas veces como prueba de la im-

<sup>7</sup> COUTO, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar. México: CONACULTA, 1995 (Cien de México), págs. 102-103.

<sup>8</sup> Justamente este es el asunto que Moyssén intenta desmentir en su artículo ya citado, haciendo un breve recuento de los poquísimos originales del pintor que se conservan en México. El autor no señala la posibilidad, en mi opinión bastante lógica, de que con el tiempo se hubieran perdido varias obras del pintor o copias de él.

portancia de Murillo en la pintura del XVIII<sup>9</sup>, aunque a veces no se reconociera directamente la fuente y por lo tanto no pudiera hacerse una reflexión profunda de los motivos de tal equiparación.

Ya en el siglo XX la influencia de Murillo no se consideró un aspecto positivo de la pintura novohispana, pues los prejuicios del gusto habían alcanzado al pintor sevillano y por lo tanto la difusión de su influjo era valorada como un cambio nefasto de gusto. El historiador Manuel Toussaint, quien sentó las bases del estudio de la pintura virreinal novohispana, se sumó a esta opinión negativa, que era parte de su argumentación en contra del arte del pincel del siglo XVIII a la que consideró «decadente». En su libro *Pintura Colonial en México*, publicado póstumamente y sin que el autor hubiera terminado de corregirlo, identificó la influencia de Murillo en la pintura novohispana del siglo XVIII como uno de los factores de su «decadencia», falta de originalidad y calidad. Aunque no se sabe si el autor planeaba cambiar este juicio acerca de la influencia de Murillo, en su libro *Arte colonial en México* publicado en 1948, fue un tanto más precavido respecto a la influencia del artista, aunque aún vio a la pintura del XVIII con los prejuicios que la consideraron decadente<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Por su parte Agustín Velázquez Chávez habló también de la influencia de Murillo en la pintura de Ibarra, Cabrera y sus discípulos, pero en su opinión no se esparció a la generalidad del arte del pincel. Este autor también señala que a Ibarra se le identificó en su momento con la pintura del italiano Antonio Correggio, de lo que asimismo hablaré más adelante. VELÁZQUEZ CHÁVEZ, Agustín. *La pintura colonial en Hidalgo*. Gobierno del Estado de Hidalgo: Coordinación de Turismo, Cultura y Recreación, 1986.

<sup>10</sup> Toussaint mismo señaló que planeaba una corrección a su libro sobre pintura, que había terminado fundamentalmente en 1934, pero desconozco al detalle por qué no la terminó ni cuándo dejó de trabajar en ella. Cuando la muerte lo alcanzó en 1955, había actualizado un tanto la valoración inicial de su introducción, pero no queda claro si también había modificado otros capítulos. Xavier Moyssén preparó la edición del manuscrito, actualizando por medio de notas los datos de los artífices que se habían encontrado o corregido, pero no incluyó referencias acerca de las valoraciones del autor sobre la pintura. Fue así como *Pintura colonial* salió a la luz en 1966. Es factible, sin embargo, darse cuenta que entre 1934 y 1948 Toussaint sí modificó algunos de sus juicios, ya que la obra de Villalpando y Correa en *Pintura...* se interpretó como parte de la «decadencia» del «barroquismo», en tanto que en *Arte...* son rescatados como exponentes originales y de gran valor, justamente por ser parte del barroco.

La forma de trabajo de Toussaint consistía a menudo en hacer una introducción valorativa de cada temática y luego hablar de pintores específicos, aportando entonces nuevos juicios de valor y datos sobre los artistas. Es por ello que al hablar específicamente de Nicolás Rodríguez Juárez (1665/66-1734), el autor se refirió a Murillo:

«De menos fuerza que su hermano Juan, pero más interesante que muchos de los que figuran en su tiempo, Nicolás Rodríguez Juárez merece un estudio detenido, hecho después de comparar todas sus obras con las de sus contemporáneos. Él parece continuar la severa pintura del siglo XVII, sin dar oídos a las *doradas fragilidades* de Correa y Villalpando, y sólo cuando el *murillismo* se apodera por completo de su hermano Juan, él se *doblega* y sigue el nuevo estilo que, a fuerza de buscar *suavidad y gracia*, se vuelve completamente *deleznable*»<sup>11</sup>.

En otras partes de su texto Toussaint repitió que la influencia de Murillo en la pintura del XVIII era una de las causas de su decadencia, pues la pintura había perdido «fuerza», «rigor», «dibujo» y «severidad», prefiriendo «suavidad», «dulzura», «gracia» y «debilidad», valores que identifica, como otros autores del momento, con las estéticas de Murillo. Como es bien sabido, estos juicios negativos en contra de la pintura novohispana del XVIII se han repetido durante muchos años, provocando incluso que sea menos estudiada. En cualquier caso lo que interesa por ahora resaltar es que, en general, los juicios negativos se ligaron a la incomprendida pintura del artista sevillano, cuya fortuna crítica varió enormemente en la historiografía española.

Últimamente se ha cuestionado la categorización de la pintura del XVIII como decadente, y se han utilizado otros parámetros valorativos más históricos. Tovar de Teresa y algunos de sus seguidores, por ejemplo, ya no siguen al pie de la letra el asunto de la «decadencia» pictórica, pero en ellos el «murillismo», como hemos visto, se mantiene como parte de la explicación del desarrollo pictórico.

<sup>11</sup> TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial en México*. México: UNAM/IIE, 1990 [1934], pág. 148. Las cursivas son propias.

Rogelio Ruiz Gomar ha propuesto, en fechas muy recientes, nuevas reflexiones acerca del desarrollo pictórico de la Nueva España, que si bien rescatan las ideas acerca de cómo la pintura de la primera mitad del siglo XVII puede tener ecos de la obra de Zurbarán y la posterior se ubica más cercana a Murillo, presenta también una complejidad de influencias tanto plásticas como teóricas, más extensa y plural, que toma en cuenta la tradición novohispana, la pintura italiana y flamenca, así como la de centros peninsulares, como Madrid<sup>12</sup>.

Finalmente no debemos olvidar que las interpretaciones al respecto de las influencias artísticas son sintomáticas de la concepción misma del arte que tienen sus autores, pues la circulación, copia, asunción o transformación de los modelos artísticos son problemas fundamentales que pueden afectar la valoración del arte e incluso su conservación<sup>13</sup>. No obstante es por todos aceptado que la relación entre el arte novohispano y el español fue fundamental y constante, y que en el siglo XVIII la pintura virreinal se transformó para suavizarse, de una manera similar a como se dulcificó la pintura de Bartolomé Esteban Murillo<sup>14</sup>.

Tengo para mí que, respecto a la relación de la obra de Murillo con el desarrollo de la pintura novohispana, hay que conciliar las posturas básicas propuestas al inicio del texto por Moyssén y Tovar. Creo que es propicio conservar cierta cautela buscando documentar obras concretas del artista español en el virreinato, así como reflexionar sobre la asunción de posibles grabados u obras que sirvieran de inspiración tanto a Murillo como a los artífices novohispanos de manera independiente. En tanto a la segunda pro-

<sup>12</sup> RUIZ GOMAR, Rogelio. «Nueva España: en búsqueda de una identidad pictórica». En: *Pintura de los Reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. Coord. Juana GUTIÉRREZ HACES. México: Grupo Financiero Banamex, 2009 (Tomo II), págs. 542-641.

<sup>13</sup> Aún está por hacerse un estudio acerca de cómo la valoración durante décadas de la pintura novohispana del siglo XVIII como «decadente» pudo influir en su descuido y deterioro.

<sup>14</sup> El problema se ha vuelto cada vez más complejo, pues gracias a la profundización de los estudios, tanto españoles como mexicanos, se ha pasado de hablar de la influencia de los «grandes maestros», por ejemplo Murillo, a reconocer el más vago pero probable influjo de pintores andaluces «secundarios». Así mismo se ha reconocido la influencia de otras escuelas españolas de pintura, como la madrileña, e incluso francesa e italiana, en el desarrollo del arte del pincel novohispano.

puesta, que por lo general no se ha preocupado por determinar históricamente las vías de circulación de las artes, sino que se concentra en las que considera influencias o coincidencias pictóricas de Murillo y la pintura virreinal, habrá que retomar la posibilidad de que existieran vías de influencia que no hemos podido comprobar documentalmente. Tanto una como otra postura presentan aportaciones y limitaciones, y el tema no se agota en esa polarización. Creo, además, que en la historia siempre son las causas complejas o multifactoriales las que aportan más a su comprensión, por lo que en vez de cerrar la discusión, trataré de abrirla.

### LA IMPRONTA DE MURILLO

En aras de interpretar las relaciones entre la obra de Bartolomé Esteban Murillo y el cambio en el rumbo de la pintura novohispana del siglo XVIII es necesario referirse, aunque sea brevísimamente, a aquellos aspectos de la pintura de este artista que podrían corresponderse con el arte virreinal, no sin antes recordar que los avatares de la crítica han sido particularmente extremistas respecto al valor de la obra de Murillo, pasando del vilipendio al engrandecimiento. Por esta mudanza en el gusto, parámetros artísticos y metodologías de la historia del arte, Murillo se ha considerado tanto un artista genial, como el mayor exponente de un gusto «fácil y dulce», «popular» y «banal». Como se explicaba ya, estos cambios coinciden con la crítica hecha a varios exponentes de la pintura del siglo XVIII novohispano, que pasaron de valorarse como los mejores, a ser considerados «decadentes y fáciles», como el tapatío José de Ibarra o el oaxaqueño Miguel Cabrera (?-1768). Por desgracia en la historia del arte novohispano ha prevalecido una valoración negativa de la pintura del siglo XVIII, fundada en parte en su supuesta relación con la obra del sevillano.

El arte de Murillo en muchos sentidos fue innovador respecto al de los pintores de las generaciones anteriores. Rompió con el esquema riguroso de las composiciones de Francisco de Zurbarán (1598-1664) y sus contemporáneos, introduciendo mayor dinamismo. A través de un dibujo cuidado y de gran calidad, logró describir «...personajes que adoptan gestos y actitudes sueltas y armoniosas y que resuelven perfectamente todo tipo de problemas relacionados con la ex-



*Virgen de Santiago. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Óleo sobre tela. 165.7 x 109.2 cm. Museo Metropolitano de Nueva York. Ca. 1670*

presividad corporal, reflejando al mismo tiempo emotivas manifestaciones de carácter espiritual»<sup>15</sup>. El pintor experimentó con efectos lumínicos, que tendieron tanto a dar volumen a las figuras como a crear perspectivas atmosféricas de gran calidad. Su representación naturalista de la luz, aunada a su técnica de aplicación de color, que combinó toques pastosos con transparencias y golpes de pincel ligeros, cada vez más amplios, consiguió dar a la obra madura del pintor un aspecto que ha sido descrito como «vaporoso», pleno de luz y viveza.

Por medio del dibujo al natural (con modelo) y la elección de tipos cotidianos otorgó una belleza amable y suave a sus figuras, con lo que cambió el tono de la pintura, inclusive religiosa, hacia uno más íntimo y relajado. La fundación de una academia pictórica en 1660, al lado de Juan de Valdés Leal (1622-1690) y Francisco Herrera el Mozo (1622-1685) fue una de las formas en que Murillo afianzó su dibujo y logró también una estética particular e innovadora<sup>16</sup>. Antonio Palomino (1655-1726) destacó como fundamental en su obra el estudio del natural, que Murillo mezclaba, en su opinión, con lo que ya había visto y estudiado, es decir, con su tradición artística presente en pinturas y grabados principalmente<sup>17</sup>. De forma curiosa, el tratadista no menciona en su biografía la participación de Murillo en la academia sevillana, aunque sí lo hace al hablar de Valdés Leal y los conflictos que ambos pintores tuvieron por el mal carácter del segundo<sup>18</sup>. De cualquier manera para el teórico, el hecho de dibujar del natural era ya en sí mismo «tener academia», como co-

<sup>15</sup> VALDIVIESO, Enrique. *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*. Madrid: Sílex, 1990, pág. 30.

<sup>16</sup> En ocasiones en la historiografía del arte novohispano se ha confundido el «buen» dibujo con el manejo de perfiles bien marcados en las figuras. Como puede desprenderse de la literatura artística antigua, el buen dibujo se valora respecto al correcto manejo anatómico de las figuras y no a la calidad de la línea en sí misma. Me refiero aquí al *dibujo* como el que atiende a los problemas de proporción naturalista en las figuras.

<sup>17</sup> PALOMINO, Antonio. *Vidas*. Edición de Nina Ayala Mallory. Madrid: Alianza (Alianza Forma 56), 1986, pág. 291.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 312.

menta que Murillo hacía en su casa para no encontrarse con el genio terrible de Valdés<sup>19</sup>.

Si ya en su momento la obra de Murillo fue sumamente aplaudida, la apreciación por ella aumentó en el siglo XVIII y parte del XIX, no sólo en España sino en Inglaterra, Francia y Alemania, principalmente. Al parecer su fama creció con la difusión de su autorretrato, grabado por Richard Collin en 1682, y la inclusión de su biografía en otros libros además del de Palomino<sup>20</sup>. En la estampa Murillo aparece como un artista liberal y orgulloso: mirando al frente, bien vestido, con una postura gallarda y enmarcado por óvalo de piedra flanqueado por dos fuertes columnas. Su identificación no admitió confusión gracias a la inscripción al pie de la efigie, en tanto que su apariencia, pese a la simpleza de la imagen, remite a las concepciones teóricas de la pintura: el cabello del artista, bastante desarreglado, e incluso «irsuto» en algunas partes, parece remitir a la figuración de la misma Pintura propuesta por Cesare Ripa, quien recomienda que ésta lleve así el cabello para señalar la libertad de sus pensamientos<sup>21</sup>.

Pero además de las referencias gráficas o literarias que pudieran conocerse en Nueva España, es muy probable que llegaran algunas obras suyas (y de sus seguidores), así como en mayor medida copias, por medio de viajeros y quizá mercaderes<sup>22</sup>. Sin embargo, aun más importantes que las mismas obras de Murillo para la asimilación de

<sup>19</sup> En el glosario de términos de su tratado, Palomino señala: «Academia de pintura, sig. f. Donde se estudia, dibuja, o copia por el natural desnudo, en varios movimientos, y se confieren las dificultades del arte, y sus más radicales fundamentos...». PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez. Madrid: Aguilar, 1988 [1715], pág. 649.

<sup>20</sup> VALDIVIESO, Enrique. *Murillo... Op. cit.*, pág. 36. Hay que recordar que Carlos III incluso dio orden (no respetada por desgracia), para que no salieran más obras de Sevilla, y que Carlos IV aumentó varias piezas suyas a la colección real (VALDIVIESO, Enrique. *Murillo... Op. cit.*, pág. 38).

<sup>21</sup> RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal (Tomo II), 2002, págs. 210-211.

<sup>22</sup> En el texto citado de Xavier Moyséén el autor hizo un recuento de las piezas originales de Murillo llegadas a México durante el virreinato, reduciéndolas prácticamente a una, la *Virgen de Belén*, de la que hablaré más adelante, y de la que documenta copias decimonónicas. Moyséén también maneja como posible obra original una Inmaculada en El Carmen de Puebla, que aún no ha sido estudiada pero pareciera más bien una copia por la diferente pincelada.

un acento nuevo en la pintura virreinal, sería un influjo mayor, compartido entre la Sevilla del XVII y la Nueva España desde por lo menos finales de dicha centuria, que, como veremos, formaría tanto base del mismo pintor sevillano, como de obras novohispanas.

### MIRADAS AL ACECHO

Desde los ojos de la historia del arte contemporánea la pintura novohispana puede caracterizarse como ávida por enriquecer su tradición visual y plástica, pese a que sus procesos, derivados de realidades socioculturales únicas, de su lejanía con Europa y del sólido establecimiento de una tradición local<sup>23</sup> tuvieran una temporalidad diferente, más acompasada que la de la pintura europea, por lo menos en algunos momentos de su historia. Sin embargo, tanto una pintura como otra, enriquecían su caudal por medio de obras, copias y grabados extranjeros, que adaptaban a modelos ya conocidos y considerados efectivos tanto por los comitentes como por los mismos artífices.

A finales del siglo XVII muchos aspectos empezaron a cambiar en la pintura virreinal, sin duda debido a que se conjuntaron factores de índole social, económico y artístico. En este periodo, representado por la obra de Juan Correa (h. 1646-1716) y Cristóbal de Villalpando (h. 1649-1714), se abandonaron los modelos pictóricos comunes desde finales del XVI hasta mediados del XVII, que tendían a las com-



*Retrato de Bartolomé Esteban Murillo.  
Richard Collin. Grabado. Biblioteca Nacional  
de España. Madrid. 1682*

<sup>23</sup> Como señalé al principio del texto, entiendo la tradición pictórica como la explica Nelly Sigaut en el artículo citado.

posiciones sencillas de pocas figuras, en primeros planos, con colores brillantes pero armoniosos o bien manejadas con claroscuro, para dar cabida a composiciones narrativas complejas con más personajes, a la predilección por fuentes compositivas rubenianas<sup>24</sup>, fuertes contrastes en el colorido, así como la representación de profundidad por medio del contraste de luces en distintos planos. Sus mayores exponentes, los pintores, fueron artífices que renovaron la tradición y participaron en la reorganización del gremio<sup>25</sup>.

No obstante la importancia de esta fructífera innovación, los artistas más jóvenes que debieron ser los herederos de ella, como los hermanos Rodríguez Juárez, iniciaron otra inmediata renovación pictórica, quizá más profunda aún, que eventualmente dejaría de lado casi todas las enseñanzas de Correa y Villalpando. Esta segunda transformación pictórica, ya del siglo XVIII, participó de una pintura mucho más cercana a la de Bartolomé Esteban Murillo y se prolongó por varias generaciones.

Paradójicamente una primera intrusión de la obra de Murillo en la Nueva España está presente en dos pinturas de Cristóbal de Villalpando, en las que la famosa *Virgen de Santiago* del sevillano (Museo Metropolitano de Nueva York), se transformó en la figura de la Caridad, y se incorporó a la compleja composición que, con el tema de las *Iglesias Militante y Triunfante*, repitió el mexicano para las sacristías de las catedrales de México y Guadalajara<sup>26</sup>. Aunque Moyssén consideró que la semejanza entre las figuras femeninas de

<sup>24</sup> La presencia de modelos rubenianos es más temprana en la pintura novohispana que las obras de Correa y Villalpando, pues ya José Juárez (1617-1661) y Sebastián López de Arteaga (Sevilla, 1610-1655, México) recurrían a sus estampas, aunque con modificaciones que casi atemperaban el movimiento del flamenco.

<sup>25</sup> Hacia 1680 los artífices novohispanos solicitaron al Ayuntamiento una copia de sus ordenanzas, pues habían caído en desuso, y estaban interesados en reformarlas. No fue hasta 1687 cuando se promulgaron las nuevas y actualizadas. Cristóbal de Villalpando fue nombrado veedor y realizó exámenes a prácticamente todos los artífices tanto más viejos como más jóvenes.

<sup>26</sup> El primero en percatarse de la deuda plástica de Villalpando fue Martín Soria. Acerca de las pinturas catedralicias de Villalpando, ver, además del texto de Sigaut citado ya: GUTIÉRREZ HACES, Juana, ÁNGELES, Pedro, BARGELLINI, Clara y RUIZ GOMAR, Rogelio. *Cristóbal de Villalpando c. 1649-1714*. México: Fomento Cultural Banamex, 1997, págs. 202-211; págs. 269-273.



*La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante, detalle. Cristóbal de Villalpando (h. 1649-1714). Óleo sobre tela. 751 x 710 cm. Sacristía de la Catedral Metropolitana de México. Ca. 1685*

los pintores seguramente era el resultado de la utilización por ambos artistas de un mismo grabado no identificado, la localización del dibujo preparatorio de la obra del sevillano (conservado en el Museo de Arte de Cleveland) descarta esta idea. En el boceto Jesús se vuelve para ver a su madre, mientras que en la obra terminada al espectador<sup>27</sup>. La variante supone un cambio radical en la expresividad de la pieza y no tendría ningún sentido si Murillo hubiese copiado un grabado. Por su parte Villalpando tomó puntualmente la disposición de las figuras que aparecen en la pintura final de Murillo, pero en posición inversa (como si, en efecto, hubiese copiado un grabado). Sin embargo no reprodujo ni la pincelada, ni la sensación atmosférica de la obra sevillana, puesto que no debió conocerlas de manera directa. La Caridad de Villalpando se ilumina de manera uniforme sin seguir la sutileza de la luz de la pieza sevillana, y viste más lujosamente que la Virgen de Murillo, pues el pintor novohispano añadió dorados y brocados a la vestimenta de su matrona. Al estar

<sup>27</sup> El dibujo, conocido desde 1968, está publicado en el comentario a la *Madona de Santiago* en el catálogo: STRATTON-PRUITT, Suzanne (coord.). *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from American Collections*. NY: Harry Abrams, 2002, pág. 164. Véase también PALOMINO, *Op. cit.*, pág. 292.

rodeada por otros hijos, figuras y ángeles, la Caridad no transmite la sensación íntima de la obra del pintor español.

Considero significativo que la obra de Murillo fuera asimilada y combinada con las otras fuentes grabadas que Villalpando utilizó para esas obras catedralicias: de Martín de Vos (1532-1603) y Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Esta mezcla en mi opinión es perfectamente entendible en un contexto en que se pretende modificar un rumbo estilístico sumando a la tradición aquello considerado innovador. Este proceso no debe ser confundido con el acto de copiar, pues el resultado es una obra totalmente original.

En las siguientes décadas debió aumentar la presencia del pintor sevillano y su fama en la Nueva España, al grado que el erudito Cayetano Cabrera y Quintero recogió, hacia 1742, la anécdota más famosa respecto a Murillo en relación a Nueva España, mencionada ya, que lo vincula a José de Ibarra, uno de los pintores virreinales más importantes del siglo XVIII. Con esta idea Cabrera y Quintero ponía en paralelo a los artífices por medio de una comparación tanto plástica como personal (moral). Al hablar de una imagen pintada por Ibarra para la iglesia de monjas de Regina Coeli, la *Virgen de la Fuente*, que se consideró candidata para salir a procesión durante la gran peste de 1736-37, decía:

«Quedó empero en este templo más bella, lucida y airosa [...] y si aún sin salir de su casa, peregrina (como lo es realidad, su Pintura) *no tanto, como afirman algunos noticiosos aviesos, entre quienes hay quien alterque haberla visto desencajonar cuando la trajeron de Roma (como que solo haya de ser bueno y peregrino lo romano)* pues cuando fuese tal mi desgracia, que se me hubiese borrado la especie que supongo impresa, en cuantos *la vieron pintar habrá seis, o siete años al celebrado Ibarra, Murillo, de la Nueva España hasta en su fisiognomía, y estatura, y que no diré Apeles, porque no me riña su pericia,* ignorante de los que él hace, e hicieron los Príncipes de la Arte; me hace acordar la fatiga, y graciosa *acolutia* con que desaparecido el día, y que lo era de la entrega del lienzo, vi acabar, sino a la de Cleanthes, a otra antorcha, y encendida candela, los candiles pintadas luces, que penden ante la misma Imagen. Pareció acaso a los que de otra manera discurren no estar tan sólido para nuestra protección este escudo, sino le daban, *en la fama de su Artífice, este golpe, haciéndola Broquel, y Ancil Romano; no es empero sino labrado, con este, y otros golpes, bien del Pincel de nuestra México...*»<sup>28</sup>.

Con este complicado relato, Cayetano Cabrera, además de destacar a su amigo Ibarra y hablar de la pintura de la *Virgen de la Fuente*, una *vera efigie*, en realidad pone en perspectiva una triple relación de elementos pictóricos que me parece fundamental para entender el también complejo panorama pictórico novohispano hacia la medianía del siglo XVIII: Ibarra con Murillo, Ibarra con la pintura italiana y, como trasfondo, la concepción de que el arte italiano era considerado mejor.

Varios son los indicios que apuntan hacia que Cayetano Cabrera y Quintero estaba bastante enterado de ciertas fuentes teóricas de la pintura, seguramente por su relación con Ibarra y otros pintores, que ha empezado a salir a la luz en documentos e impresos<sup>29</sup>. Por ello es claro que coincidía con los artífices en que la pintura pertenecía a las artes liberales, y que debía elevarse su posición dentro de la sociedad. En este pasaje de su libro Cayetano desarrolla la idea de que la pintura italiana era más valorada que la local, al grado de que se creía que la obra de Ibarra era de origen romano. En mi opinión Cayetano Cabrera abordó el tópico desde la tratadística pictórica, haciéndose eco quizá de una idea expresada por Antonio Palomino en distintas partes de su obra en que reflexionaba sobre la relación de Italia y la pintura española<sup>30</sup>. Precisamente en la biografía de Murillo, Palomino desmiente el supuesto viaje del sevillano a Italia. En sus palabras:

---

<sup>28</sup> CABRERA Y QUINTERO, Cayetano. *Escudo de Armas de México*. México: edición facsimilar del Instituto Mexicano del Seguro Social, 1981 [1746], pág. 163. Las cursivas son mías.

<sup>29</sup> Ver: SOTO, Myrna. *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*. Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa. México: UNAM / IIB, 2005; MUES ORTS, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana/Departamento de Arte, 2008; *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*. Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, (Estudios en torno al arte 1), 2006; MUES ORTS, Paula. *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia del Arte. México: UNAM / IIE, 2009.

<sup>30</sup> Ya que una de las fuentes citadas en documentos de Ibarra que defienden la liberalidad de su arte es el tratado de Antonio Palomino, no pareciera nada difícil que Cayetano Cabrera basara en él parte de sus argumentos al referirse a su amigo pintor.

«...los extranjeros no quieren conceder en esta arte el laurel de la Fama a ningún español si no ha pasado por las aduanas de Italia: sin advertir que Italia se ha transferido a España en las estatuas, pinturas eminentes, estampas, y libros; y que el estudio del natural (con estos antecedentes) en todas partes abunda...»<sup>31</sup>.

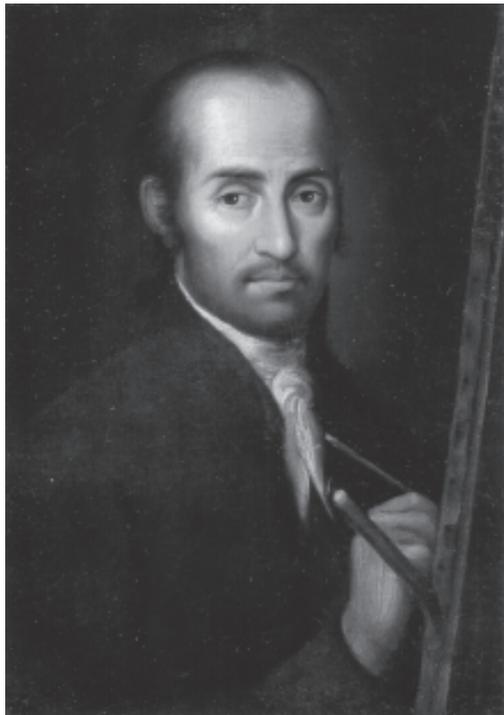
En su comentario acerca de la *Virgen de la Fuente* el sacerdote novohispano deja claro que también en la Nueva España circulaban obras italianas, o copias de ellas, al punto de que la gente confundía esta obra de Ibarra, hoy tristemente repintada, con una venida de allá. No hay que olvidar que en mismo siglo XVIII se comparó a Ibarra también con Antonio Correggio (1489-1534)<sup>32</sup>, asunto fundamental porque vincula la pintura italiana con la novohispana, de manera similar a como se había relacionado la española con aquella. Si bien Ibarra copió obras de Murillo, como veremos a continuación, también se inspiró en pinturas de Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato (1606-1685), Carlo Dolci (1616-1686) y Carlo Maratta (1625-1713), así como en la tratadística italiana y francesa<sup>33</sup>. En efecto, los pintores novohispanos del siglo XVIII, con un fuerte impulso transformador, adaptaron y adoptaron variados modelos a seguir, no solo el «murillismo», otorgándoles un sello particular.

El pasaje de Cayetano Cabrera citado indica también que debió circular, entre los pintores virreinales, el autorretrato grabado de Murillo, que permitió establecer la comparación entre el artista español y novohispano. Si bien ante el retrato de Ibarra realizado por su alumno Miguel Rudecindo Contreras pueden admitirse ciertas similitudes con Murillo, en realidad la analogía de Cayetano Cabrera traslucía algo más profundo que el parecido físico y encarnaba una cuestión de temperamentos, prestigio y gusto.

<sup>31</sup> PALOMINO, *Op. cit.*, pág. 291.

<sup>32</sup> FABRI, Manuel y MANEIRO, Juan Luis. *Vidas de mexicanos ilustres del siglo XVIII*. México: UNAM, 1989, págs. 52-53.

<sup>33</sup> MUES ORTS, Paula. *El pintor novohispano... Op. cit.* Para la influencia italiana en la pintura novohispana, ver también: *El Arte Maestra: traducción... Op. cit.*



*Retrato de José de Ibarra. Miguel Rudecindo Contreras. Óleo sobre tela. 57.7 x 42.5 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA-Munal. Siglo XVIII*

#### VER A MURILLO Y REPOSAR LAS MIRADAS

En el cruce de caminos de la pintura de Murillo, la italiana, y la novohispana del XVIII, se distingue un interés por una característica en particular: la belleza serena, que en la tradición italiana había transformado los ideales renacentistas en modelos más cotidianos y naturalistas que conservaron su belleza<sup>34</sup>. Esta búsqueda por proporcionar al espectador un modelo más terrenal, pero aún refinado y amable, con gracia y variedad, fue el sello particular de la obra de Murillo, que se adaptó bien a nuevas formas de piedad y devoción novohispanas. Además de esta coincidencia en gustos, la referencia literaria de Cayetano Cabrera tenía su base en un interés real por la pintura del artífice sevillano. Por ello es posible señalar algunas pin-

<sup>34</sup> Para la pintura novohispana ver: RUIZ GOMAR, Rogelio. «El aire se serena». En: *Tēpotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*. México: Sociedad de Amigos del Museo Nacional del Virreinato/Bancomer, 1988, págs. 120-149; RUIZ GOMAR, Rogelio. «Nueva España: en búsqueda...», *Op. cit.*

turas virreinales, aunque todavía pocas, basadas probablemente en copias de Murillo.

Juan Rodríguez Juárez, profesor de José de Ibarra, como se dijo ya, fue uno de los primeros artífices identificados como seguidor de la veta dulce, serena y amable de la pintura de Murillo. Los hermanos Rodríguez Juárez, descendientes de una de las dinastías más importantes de pintores locales, fundaron una academia pictórica hacia 1722, probablemente de dibujo, en donde se congregaron varios artífices, entre ellos Ibarra. De ésta y de otra fundada años más tarde por Ibarra se sabe poco aún, pero la mudanza pictórica coincide con estas actividades académicas. Aunque es probable que los artífices virreinales supieran de la existencia de academias de pintura españolas como la de Murillo, es imposible a día de hoy afirmarlo con seguridad. Sin embargo, dadas las fuentes teóricas que tenían y en las que se basaban para resolver algunos de sus asuntos, es probable que tuvieran noticia de ellas.

La pintura de Juan Rodríguez Juárez presenta composiciones muy dinámicas, pinceladas largas y a veces ligeras, así como luminosidades doradas que a veces describen bien la atmósfera circundante. En especial sus obras maduras parecen seguir modelos de belleza cercanos a Murillo, a quien Rodríguez Juárez copió al menos una vez de manera puntual: la obra en que el sevillano representó a la americana Santa Rosa de Lima (hoy en la Colección Lázaro Galdiano). Rodríguez añadió a la donante, gotas de sangre en la frente de Santa Rosa y una rica alcatifa que da calidez al escalón en donde sucede la escena. A la luz de la técnica de factura, parece probable que conociera una copia de la pieza que no tuviera todas las cualidades de la obra de Murillo.

Por su parte Ibarra realizó varias obras evidentemente tomadas del español. Tres de ellas existen desde antiguo en Cádiz. Se trata de pequeñas pinturas sobre lámina: dos forman pareja y representan a la Virgen y a San José con el Niño<sup>35</sup>. La primera es copia de la fa-

<sup>35</sup> PÉREZ CALERO, Gerardo. «Dos obras desconocidas del pintor mejicano José de Ibarra». *Gades* (Cádiz), núm. 9 (1982), págs. 267-270; MONTES GONZÁLEZ, Francisco las ha localizado recientemente en Sevilla. Ver, de su autoría: «La paternidad divina hecha hombre. Dos nuevas pinturas de Miguel Cabrera y Juan Patricio Morlete Ruiz». *Atrio*, 15-16 (2009-2010), págs. 177-186.



*Santa Rosa con donante femenina. Juan Rodríguez Juárez (1675- 1728). Óleo sobre tela. 167.9 x 108.5 cm. Col. Denver Art Museum. Denver. Estados Unidos. Colección de Jan y Frederick R. Mayer. Ca. 1715*



*San José con el Niño. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Óleo sobre tela. 108.6 x 85.7 cm. Museo de Arte Estatal de Florida. Sarasota. EUA. Ca. 1670-75.*



*San José con el Niño en la gloria.*  
 José de Ibarra (1685-1756). Óleo  
 sobre cobre. 45.5 x 35.5 cm. Col.  
 Particular. Cádiz

mosa *Virgen de Belén* de la catedral de México, y la segunda está inspirada quizá en el San José con Jesús que hoy está en el Museo de Arte del Estado de Florida. Esta última pintura de Murillo inspiró también la tercera lámina de Ibarra, más cercana aún en la disposición de los cuerpos a la pintura española<sup>36</sup>. Ibarra, sin embargo, cambió el fondo neutro terroso por una escena celeste llena de angelillos, lo que muestra su capacidad de adaptar la luz y el color para generar un nuevo mensaje, sin olvidar el original. Ibarra también cambió la escala de las figuras para adaptarlas a su nueva ubicación, dando mayor importancia al empíreo y por lo tanto a una concepción más íntima de lo divino.

<sup>36</sup> Agradezco a Pilar Morillo y Pablo Amador el señalarme esta pintura de José de Ibarra.

Las láminas de Ibarra, delicadas y dulces, coinciden en parte con la creación del artista, pero también se advierten ciertas diferencias en sus modelos de belleza, sobre todo en los rostros de María y José. Así mismo, el hecho de que Ibarra realizó muy pocas copias exactas de grabados u otras pinturas dentro de su producción, me inclina a pensar que éstas fueron resultado de peticiones concretas de comitentes que le solicitaron copias de Murillo.

Es imposible en estos momentos determinar cómo estas obras novohispanas que copian claramente a Murillo llegaron a España, pero llama la atención que se hicieran en las Indias y no allá, donde otros pintores, con los modelos originales más cercanos, hubieran podido copiar mejor al artista. Es evidente, de cualquier forma, que Ibarra conoció su obra y la consideró uno de sus modelos a seguir.

La *Virgen de Belén* de Murillo (que Couto creía en la Nueva España desde tiempos del propio pintor) y que copió Ibarra en la lámina de Cádiz ya mencionada, es una versión del tema de María con el Niño que desde siempre se identificó con esta denominación. En mi opinión es muy probable que llegara, como han señalado otros autores, con el arzobispo Manuel Rubio y Salinas en 1749. El arzobispo Rubio venía de la corte de Fernando VI, heredera del aprecio de Isabel de Farnesio por Murillo, por lo que es probable que el prelado también se aficionara a este pintor<sup>37</sup>. En algún momento se colocó en el coro de la Catedral, donde debió ser muy admirada por pintores y devotos.

Si bien éstos y seguramente otros pintores novohispanos copiaron obras de Murillo, no fue el único autor que se tomó como modelo. Quisiera recordar que Palomino reconocía, en su texto biográfico, una deuda importante del artista con la pintura italiana, que puede observarse tanto en sus modelos de belleza, como en su dibujo al natural<sup>38</sup>. Al hablar del influjo italiano, el tratadista español

<sup>37</sup> Manuel Toussaint, por su parte, señala que la trajo el arzobispo Núñez de Haro hacia 1771, pero a la luz de la copia de Ibarra, quien murió en 1756, tampoco parece posible. Moyssén, tomando a otros autores, señala a Rubio como quien la colocó en el coro.

<sup>38</sup> Murillo, como los pintores novohispanos, no dejaron nunca de usar grabados anteriores y de su momento, flamencos, franceses e italianos.



*Virgen dolorosa. José de Ibarra (1685-1756). Óleo sobre tela. 62 x 50 cm. Col. Catedral de Guadalajara*



*Virgen dolorosa. Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato (1606-1685). 62x58 cm. Galería Uffizi. Florencia. 1685*



*De español y negra, mulata. Miguel Cabrera (?-1768). Óleo sobre tela. 132 x 101 cm.  
Colección particular*

debió de pensar no sólo en la pintura renacentista, retomada por muchos pintores y grabadores del XVII, sino también en la del propio siglo XVII, que en efecto pasaba a España de manera constante, como también llegó aquí en copias y grabados. Esta idea me parece fundamental para reforzar mi hipótesis de que el llamado «murillismo» novohispano es en realidad sólo una parte de la renovación pictórica del siglo XVIII.

Hoy es posible afirmar que los pintores novohispanos del siglo XVIII, con todo y el reclamo de Cayetano y Cabrera en contra de la preferencia por la pintura italiana, vieron en la obra de artistas como Sassoferrato, Dolci y Maratta, un camino para incrementar sus refe-

rencias artísticas, quizá igual de importante que el señalado por la pintura de Murillo<sup>39</sup>. Las modificaciones del pintor novohispano al modelo italiano son del mismo tipo que las que hacían al inspirarse en obras como las del propio Murillo, al añadir detalles narrativos como la daga en el pecho, o en algunas Dolorosas, por ejemplo, los clavos posados en un cojín junto a María, así como incluir verdaderos dorados en los halos (con purpurina). De alguna manera pareciera que los pintores novohispanos seguían pensando en términos de claridad y decoro, pese a la asunción de un tono más intimista en sus figuras.

Estos modelos más modernos no les hicieron olvidar, por otro lado, su gusto por la pintura flamenca, o dejar de asimilar las nuevas vertientes de la pintura francesa. La mirada de los pinceles novohispanos del XVIII parece haber acechado modelos pictóricos diversos, pero siempre prefiriendo la suavidad, gracia y refinación, a la que se sumó un interés en la gestualidad claramente expresiva.

La pintura del XVIII novohispano es, en efecto, una pintura amable y suave, más naturalista e intimista que la anterior. Entonces se desarrolló también la temática profana en la Nueva España, y en especial con una vertiente sumamente particular: la pintura de castas, en la que los artífices recrearon escenas de la vida diaria realizadas con mucha mayor libertad que las obras religiosas. Si bien en ellas al parecer no se copió de forma directa a Murillo, por lo menos en su primera fase la pintura de mestizaje coincidió con el gusto del artífice español por la representación de escenas cotidianas, íntimas y hasta alegres. Los artistas que pintaron estas escenas en la primera mitad del siglo XVIII lograron adentrarse mejor en ese tono íntimo y suave que Murillo había introducido de lleno incluso a sus pinturas religiosas, y que en sus obras de tema profano se traducían en relaciones casi siempre solidarias entre los personajes de sus lienzos. Este gusto de Murillo por presentarlos de manera armónica pese a su condición de pobreza o marginalidad en algunos casos está pre-

<sup>39</sup> En especial las Dolorosas de estos pintores fueron sumamente reproducidas por los pintores novohispanos, pero también se encuentran copias o fuentes de inspiración en obras de carácter narrativo.

sente en la pintura de castas de estos momentos, pero se perdió hacia la segunda mitad del siglo XVIII, cuando los pintores virreinales tendieron a presentar a las distintas castas en entornos más conflictivos, como ha observado Illona Katzew<sup>40</sup>.

Religiosa o profana, lo cierto es que la pintura virreinal del siglo XVIII buscó reacciones claras y directas en el espectador, basadas tanto en su conocimiento del decoro como en su experiencia vital, y a veces incluso íntima. Era necesario, por lo tanto, que para lograr respuestas en sus espectadores, los pintores utilizaran recursos adecuados, innovadores, que les ofrecieran a los observadores sentir alguna cercanía o puntos de contacto con su propia vida. Fue entonces cuando los afectos fueron privilegiados en sus formas de representación, volviéndose más evidentes y ligándose también a la retórica gestual que Murillo conocía tan bien por su gusto por la obra narrativa italiana. Hacia el siglo XVIII en gran medida la mirada pictórica en la Nueva España se había serenado, y Murillo había sido parte de este proceso.

<sup>40</sup> KATZEW, Illona. *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Singapur: CONACULTA/ Turner, 2004.

# El esplendor de la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de México (1648-1819) <sup>1</sup>

Magdalena Vences Vidal <sup>2</sup>

## INTRODUCCIÓN

El culto a la Virgen de la Antigua de Sevilla en la sede arzobispal de México, a través de un óleo sobre lienzo copia del modelo matriz, considerado «Retrato», tuvo una espléndida respuesta por parte de la sociedad estamental residente en la capital del Virreinato de Nueva España. El establecimiento de su devoción se enmarca en un camino abierto por el cabildo catedral de la Hispalense, poco antes del umbral del siglo XVI, hacia los centros homólogos de la monarquía hispánica. En México y en otras sedes diocesanas, a la usanza de Sevilla, se les procuró a las copias de la advocación un alojamiento decente en su calidad de Maternidad Divina, así como por su representatividad política y medio de control eclesiástico, pues adicionalmente fue acompañada del disfrute de indulgencias —en calidad de Virgen del Perdón— y distinguida en las celebraciones solemnes al interior de la catedral. Estas deferencias fueron brindadas por miembros del cabildo catedral, el coro de canónigos y la capilla musical, aumentado por los prelados diocesanos, la adhesión de todos los eclesiásticos de la catedral y el sagrario en una hermandad, a la que poco después siguió la organización de una cofradía. Su trato especial y la promoción de su devoción no fue menos en las parro-

<sup>1</sup> Agradezco al Dr. Rafael López Guzmán, la invitación a participar con un artículo sobre los vínculos entre Andalucía y América; extendiendo mi gratitud a la Dra. Guadalupe Romero Sánchez.

<sup>2</sup> CIALC, UNAM.



*Nuestra Señora de la Antigua. Anónimo. Óleo/tela. 280 x 170 cm. Capilla de la Antigua. Catedral Metropolitana de México. Posiblemente del primer tercio del siglo XVII. Repintado en el siglo XVIII. Fotografía: Magdalena Rojas*

quias e iglesias conventuales como en el ámbito familiar, mediante los vínculos afectivos con la lejana patria, el estrechamiento de los mismos en un nuevo territorio y como modelo de virtudes a imitar.

La información que se conserva de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, permite reconstruir en cierta medida los bienes habidos y el aspecto que la capilla tuvo en los siglos XVII y XVIII, inevitablemente sirve también para compararlo con el estado que actualmente tiene y que forma parte del legado de la Venerable Hermandad en su elección por la decoración moderna del neoclásico. A través del contenido de los ocho inventarios que aquí se citan: tres de 1692, el de 1701, el de 1795 y tres del primer tercio del siglo XIX, como el apoyo de otras informaciones documentales se puede sopesar la importante respuesta de los hermanos y devotos de la ciudad de México en relación al culto, así como el registro de sus nombres, rangos y oficios al lado de sus donaciones; información de las



*Capilla de Nuestra Señora de la Antigua. Catedral de México.*

*Fotografía: Magdalena Vences*

imágenes, altares, retablos, ajuares para el altar y joyas, junto a varios accesorios de iluminación, hasta los cajones de maderas diversas con herrajes para resguardar el patrimonio de la Virgen; las alfombras y las bancas para las juntas de los canónigos y los objetos de uso común para festejos, entierros y aniversarios; la procedencia de las telas, recipientes y otros para vestir el recinto, todo muestra el movido comercio en la Monarquía hispánica; el monto de las limosnas y las donaciones específicas que evidencian la riqueza y renovación periódica del recinto, no sólo por necesidad sino además como muestra de la dadivosidad y anhelos de ingresar al paraíso que les era prometido, recreado éste en el adorno y en las solemnidades. De modo que, en concordancia con el revestimiento de los canónigos, la capilla estuvo pletórica de policromía y materiales diversos que hicieron acogedor y atractivo el recinto en el que se rindió culto a la Madre del Verbo Encarnado, a través de su representación plástica al óleo y una imagen de bulto de plata, alojadas en retablos barrocos precedentes al actual. La decencia de la propia imagen protegida con vidriera y velos, también estuvo acompañada de coronas, resplandores, potencias, marcos de plata y madera sobredorada.

De no menor interés es la información del patrimonio devocional y artístico que algunos miembros dejaron mediante imágenes de bulto

y óleos reunidos en la misma capilla conforme a los datos de las relaciones de bienes. Por ejemplo, a finales del siglo XVII se registra que en el relicario del lado del Evangelio había una imagen de bulto con la advocación de Nuestra Señora de Gracia, con su resplandor de madera sobredorada y corona de cartón, que fue regalo del licenciado Antonio de Acuña. En el lugar correspondiente a la Epístola, había tres de la Concepción con coronas de plata, una colocada en el relicario que donó Acuña; otra que regaló Jacinto de la Cruz, esclavo de la iglesia, y la tercera con su corona de plata sobredorada donación de Martín Ibáñez, secretario del Santo Oficio. Ellas y otras advocaciones, como en una reunión de Marías —parafraseando a la monja de Ágreda— flanqueaban a nuestra señora de la Antigua. La devoción a san José y el niño Jesús, a través de sus imágenes en ambos lados del sagrario del retablo principal, el primero con halo de plata dorada y el segundo con potencias de lo mismo, fueron regalo del secretario de la Inquisición; el Niño estaba vestido con las prendas que donó la esposa del contador Alonso de la Peña<sup>3</sup>. Otras devociones importantes que contribuyeron al esplendor de la capilla fueron las de los canónigos seculares san Cayetano de Thienne y san Francisco de Sales, con sus propias configuraciones plásticas, ajuares y lámparas. Al bachiller Diego del Castillo Márquez, presbítero capellán de coro, primer consiliario de la ilustre Congregación, se debió la promoción del culto a san Cayetano; a la muerte del bachiller, en 1709, el altar y retablo quedaron en salvaguarda de la Hermandad<sup>4</sup>.

Esta historia se remonta a la iniciativa del deán y cabildo para rendir culto a la advocación sevillana, que se encontraba sin él detrás del altar mayor, fue secundada por los capellanes de coro, la or-

<sup>3</sup> Inventario de los bienes de la Virgen Santísima de la Antigua, 1692, Archivo del Cabildo de la Catedral de México (en adelante ACCM), *Congregación de Nuestra Señora de la Antigua* (en adelante CNSA), exp. 2, caja 1, rollo 14. En el inventario de 1701 (mismo expediente, f. 27) se dice que el Niño vestía una tunicuita de lana rosada.

<sup>4</sup> Inventario de los bienes de san Cayetano, 16 de abril de 1692, ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14. MARROQUI, José María. *La Ciudad de México*. México: Jesús Medina Editor, 1969, t. III, pág. 417, quien además consigna que a costa del Dr. José Torres Vergara se levantó un retablo a san Juan Nepomuceno. Aunque de este santo no hay mención en los documentos revisados.

questa y por los demás dependientes —entre los que se mencionan al sochantre Lic. Bartolomé Quevedo y al capellán de coro Juan Bernardino de Quevedo—, el culto se concretó a través del poder que el arzobispo Juan de Mañozca otorgó al chantre don Juan de Poblete, quien cedió la capilla donde se guardaban los libros del coro, se concedieron entierros y se creó la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua el 5 de septiembre de 1647. Muy pronto, los ingresos, limosnas y donaciones nutrieron el caudal de los bienes de la Virgen.

### ALTARES, RETABLOS, IMÁGENES Y OTROS EN EL SIGLO XVII

A principios de 1648 se concluyó el primer altar de la Virgen de la Antigua, el marco de la pintura, y la reja de la capilla. En esta última, de madera torneada, pintada en azul y oro, se habían invertido 132 pesos y cinco tomines incluida su colocación en el altar. Otras partidas de gastos de ese momento fueron: 37 pesos por concepto de material y manufactura a cargo de oficiales para el altar de la Virgen, un marco, bisagras, cintas de oro y aceite; otra de 81 pesos y dos reales para la fiesta de colocación y otros; una más de 29 pesos cuatro tomines para los músicos de arpa y otros instrumentos por todo el octavario, dos a Domingo Jiménez, diez pesos y medio para el sarao del primer día<sup>5</sup>. En pocos años, el poder de los congregados y la iniciativa de uno de los importantes mecenas del culto, el presbítero Fabián Pérez Jimeno, organista y maestro de capilla de la catedral, dio pie para mandar hacer un nuevo altar que fue colocado en septiembre de 1651, y estrenado con gran solemnidad pues se dejó ver a Nuestra Señora que se encontraba oculta tras los velos<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Libro número 1 en pergamino, ACCM, CNSA, exp. 17, caja 3, rollo 15, detalle de gastos de la reja: 65 pesos de su hechura, 22 y cinco tomines por las escuadras de hierro y cerraduras, 42 de pintura y oro y tres pesos para que los oficiales la asentaran.

<sup>6</sup> Inventario de los bienes... *Op. cit.*, 1692, ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14. En relación a la imagen velada, los detalles en torno al lienzo de nuestra señora de Sevilla y los miembros de la corporación, abundo en mi libro sobre la Virgen de la Antigua en Iberoamérica, que publicará la UNAM a través del CIALC.

Después, se mandó hacer el primer retablo de la capilla costea-do con los bienes de la Virgen y limosna del maestro Pérez Jimeno, del que hay referencia de una escritura para hacer el colateral, aunque sin fecha<sup>7</sup>. En él también lució la imagen de plata de la Virgen de la Antigua, que donó el canónigo penitenciario Matías de Santillana, (muerto en 1662), descrita en uno de los inventarios de 1692, el de 1701, el de 1743 citado por Manuel Toussaint, el de 1795, a principios del siglo XIX se dice que está guardada en un cajón, después Toussaint la reporta como parte del tesoro catedralicio<sup>8</sup>, pero de cuyo paradero no hay noticia. La imagen es descrita «cosa de media vara de altura con su santísimo hijo en el brazo izquierdo, toda de plata con peana y todo que pesa cuarenta y ocho marcos y diez onzas, la cual tiene en la garganta un hilillo de perlas con una crucecita de piedras verdes y en la mano derecha tiene la Señora una rosa de filigrana con una crucecita de cristal y un corazoncito esmaltado. Tiene Su Majestad su corona de plata sobredorada»<sup>9</sup>. A la dadivosidad de Matías de Santillana igualmente se debieron frontales carmesí acabados con galón de oro fino, junto con un cajón con travesaños de hierro para guardarlos; también dio de limosna una cruz de cristal. Pérez Jimeno donó el óleo del Salvador y el de la Virgen de la Esperanza, en tanto que de sus bienes y los de la Virgen se colocó un óleo de la Asunción en el retablo principal «con sus guardapolvos y remates que perfeccionan el colateral»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Legajo que según su numeración contienen lo siguiente, ACCM, CNSA, exp. 17, caja 3, rollo 15.

<sup>8</sup> TOUSSAINT, Manuel. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*. México: Editorial Porrúa, 1973, pág. 139.

<sup>9</sup> Inventario [sin título], 15 de abril de 1692, ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, fs. 19-23, éste se levantó con motivo de la muerte del tesorero de la Congregación, bachiller Francisco de Herrera, para entregarlos al bachiller Gabriel de Santillán, presbítero sacristán de la catedral y de la corporación; doña Magdalena de Monte Alegre era la encargada de los bienes del difunto Herrera, quien entregó la llave de un escritorio de cedro donde estaban los libros y papeles, y se instruyó para que se hiciera relación aparte de los bienes de san Cayetano. En el Inventario de los bienes... *Op. cit.*, 1692, ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, se la registra con «más de vara y media de alto, [y se detalla] con su pie y peana de una hoja de plata cincelada».

<sup>10</sup> Razón del inventario que se hizo por enero del año de 1701, ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, f. 27, el prefecto de la congregación era el capellán de coro, Gonzalo de Aranzamendi:

El boato debido a los canónigos y seglares se expresó además mediante las más de 42 láminas pintadas de diferentes advocaciones de santos, que había en dos relicarios y en algunas secciones del retablo principal. El rico ajuar y mobiliario, adquiridos en parte de los fondos de la Congregación, pero también de las donaciones de los ya citados doctor Matías de Santillana y el licenciado Fabián Pérez Jimeno, fue incrementado con los regalos de otros hermanos y donantes, como la alfombra morisca (con escritura) que dio doña Agustina Montaña y el suntuoso frontal de tela fina de plata y azul con sus galones de oro en su bastidor que donó el bachiller Andrés de Figueroa, quienes restringieron su préstamo (en su caso, sólo a la Merced y al Sagrario); una alfombra grande del capitán don Juan de Cavaría Valera<sup>11</sup>.

La presencia de objetos de plata y plateados fue muy abundante. La iluminación se proveyó mediante la gran lámpara de plata de ocho mecheros, que se dice pesaba 92 marcos cuatro onzas; dos lámparas medianas, una con peso de trece marcos y trece onzas, y la otra ocho marcos y dos onzas; dos pequeñas (seis y media onza, y la más chica con peso de tres marcos y cuatro onzas); los dos candiles de seis luces (22 marcos y cinco onzas) y los blandones grandes (16 marcos y cuatro onzas), más los medianos y chicos; dos candeleros con sus asientos redondos (cinco marcos y siete onzas) que donó el bachiller y deán don Juan de la Cámara; un mechero de plata cincelada (siete marcos y seis onzas y media), de seis mechones, regalo del capitán Martínez; muchos albortantes o candeleros de pared de bronce plateado. El ambiente aromatizado por el incienso de los pebeteros

---

«se hizo en su presencia y en la del secretario segundo el señor bachiller don Antonio de Puga, por haber estado impedido el primer secretario el señor licenciado, don Alonso Gómez de Rui Gómez Robles, y en presencia del señor don Miguel de Rosas, consiliario actual y músico de esta santa Iglesia, siendo sacristán de dicha capilla el señor Lorenzo Ximeno, músico de dicha santa Iglesia y nuestro vicario de culto Divino en cuyo poder pasa y ha de estar este libro con la razón de los bienes que tiene hoy actualmente la capilla de Nuestra Congregación».

<sup>11</sup> Inventario [sin título], 15 de abril de 1692, ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, fs. 21 y 29.

plateados, se sumó a la función de los 48 candeleros, el mismo número de jarras de palo plateado, así como a los blandones grandes para cirios de madera dorada, además las doce docenas de ramilletes y ocho jarras de plata que pesaban 23 marcos y seis onzas; doce arandelas de asa y tres sencillas, y una específica para la vela de la huérfana.

Entre los bienes se contaban también varias Aras, numerosos agnus (algunos grandes y con marcos), crucifijos. El lujo se mostró con variedad de frontales, además de los citados, uno de damasco encarnado con guarnición de oro fino (sin frontaleras), Diego de Leyva, tesorero, donó unas frontaleras de damasco encarnado con flocadura encarnada y oro falso. Velos de muchos colores y texturas: de rengue colorado, velillo colorado y otro tornasolado con puntas de oro (los tres viejos), regalo de Francisco de Molinos; dos más para tapar el altar en la Semana Santa, uno de lenzón morado (viejo) y el otro nuevo y grande de color azul con sus bandas blancas, donación de Diego Millán, otros cuatro para cubrir los relicarios y el nicho que dio el Lic. Agustín de Salazar. Unas cortinas (viejas) de tafetán encarnado con puntilla de plata; otras de tafetán chorreado y amarillo, llanas; una más de lampazo, unas cortinas «sobrecamas» con sus goteras, de seda de China de colores, que hizo el tesorero Nicolás Bernal; por su parte, el maestro Joseph Maldonado regaló dos medias cortinas de chaúl azul con flores blancas. Se consignan manteles alemaniscos, de Bretaña, con encaje de Lorena, el de tafetán azul para la huérfana; y escudos bordados. Una alfombra vieja de El Cairo (donada por Diego de Sosa) y otras de tamaño chico. Un arco de flores con argentería y su cajón para guardarlo, varas de hierro para los velos que cubrían a la Virgen; los cajones para guardar bienes, palias y cortinas, uno embutido de maderas diversas (se hizo de los bienes de la Virgen para guardarlos con llave), una cajonera grande en cedro blanco embutido con tapincerán, una caja muy fornida de cedro rojo con sus cerraduras y llaves para las dotes de la huérfana, el que después fue sustituido por un cofre de hierro con tres llaves custodiado en la sala del cabildo «como se dice en la plana de enfrente para las dotes»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*, f. 23.

De los bienes de san Francisco de Sales y los de san Cayetano que igualmente beneficiaban a la capilla, se desprende también un buen caudal. Aunque del primero el repertorio es modesto: un altar con siete tableros con lienzos sobre la vida del santo, una lámpara y un Ara que regaló el bachiller don Matheo Venegas. Del segundo se detalla que su retablo era alumbrado por una lámpara grande de plata, de ocho mecheros y peso de 44 marcos y seis onzas; había otra con el nombre del santo y con la Virgen de la Antigua; un palio rico de berruecos y perlas, 41 granates y una joya pequeña de oro; varios frontales de rasillo, seda, damasco, terciopelo y oro; una azucena de plata pintada de verde; una cabeza de Niño, de plata; cortina de saya y otra de Nápoles, otras alhajas y accesorios<sup>13</sup>. Aunque todavía faltaba la ostentación de otras piezas de plata y enseres que en el siguiente siglo acrecentaron el prestigio por la donación de otros miembros de la Congregación de Nuestra señora de la Antigua y de la ciudad de México.

#### NUEVOS PROGRAMAS Y RENOVACIONES EN EL SIGLO XVIII

Al iniciar el siglo XVIII, el acceso a la capilla dejaba ver un apostolado de medio cuerpo, enmarcado con madera sobredorada, en calidad de antesala del divino maestro en brazos de su progenitora. Estaba visto que la Congregación cuidaba del decoro y procuraba la reputación, a través de la magnificencia de su recinto. Su aspecto debió haber sido, como el arco de entrada a la capilla del Santo Cristo y Reliquias, revestido de una serie pictórica, aunque con programa pasionario, de principios del siglo XVIII<sup>14</sup>. El retablo principal se describe adornado con las 42 láminas (referidas en 1692), «de diferentes educaciones y santos de pincel»<sup>15</sup> y cubierto por una vidriera; la Virgen y el Niño de la pintura de la Antigua tenía sobrepuestos de plata, las huellas de sus agregados metálicos se observan en una

<sup>13</sup> Inventario... de san Cayetano, 16 de abril de 1692, ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, f. 23.

<sup>14</sup> VENCES VIDAL, Magdalena. «Capilla del santo Cristo y de Reliquias». En: *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. Coord. Esther ACEVEDO. México: SEDUE-BANAMEX, 1986, págs. 352-353 y 373-375.

<sup>15</sup> Inventario, enero de 1701, ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, f. 27.

fotografía de 1986; en tanto que la imagen de bulto de plata lucía otras joyas.

De los nuevos bienes hay un crucifijo de bronce sobre una cruz de tapincerán (media vara de altura) y una cruz de tecali. Se registran ocho cajas de plata llana; una nueva lámpara de plata confeccionada de pequeñas alhajas (que no servían) y que se hizo cuando era prefecto de la Congregación el bachiller don Francisco Vásquez, capellán de coro y maestro de ceremonias de limosnas de la catedral. Las celebraciones litúrgicas se vieron realzadas por el uso de frontales hermosos y lujosas palias: uno de terciopelo carmesí con sobrepuestos de lamini-lla y formadas sus caídas con flecos y guarnecidas de oro fino, otro con la insignia de la Congregación en raso blanco de China que dio el bordador de la Hermandad, el mayor Joseph Barrientos; otro de madera calada y sobredorada, regalo del capellán de coro y prefecto de la Congregación el bachiller Diego del Castillo Márquez; otro de camelote con guarniciones de oro fino, de damasco con guarnición de oro fino (de varios colores), de lana y muchos otros. Muchas palias suntuosas de fino bordado y deshilado, por mencionar algunas: una bordada de plata, otra bordada de oro y aljófara, otra de lampazo encarnado con flores de seda de colores encaje de oro y plata que donó el bachiller don Mateo Venegas, una de encaje de labor de perdiz, una bordada de seda de colores que regaló Diego González de Aranzamendi, otra blanca de cortados de hilo y lentejuelas de oro donada por una señora. Cortinas de Nápoles, manteles de Ruán, hasta una alfombra turquesa y un féretro de suma elegancia; una caja de cedro de La Habana (de vara y media) para guardar manteles, palias y velos, y ocho bancas de ayacahuite. Acerca de los bienes de san Cayetano, se menciona un águila pequeña de plata para su lámpara (aunque se quitó para que no la robaran) y de san Francisco de Sales las palias suntuosas compartidas, más una bordada de seda de colores donación de doña Anastasia Liaño.

Diez años después el retablo principal fue sustituido. Sólo se dice, un «colateral nuevo de Nuestra señora de la Antigua, con todo lo que le pertenece y se halla en dicha capilla»<sup>16</sup>. La obra estuvo a car-

<sup>16</sup> Inventario, primero de julio de 1721, ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, f. 34, Bienes a cargo del licenciado Tribulio Vásquez de Fonseca, signado también por el secretario de la Con-

go del maestro de escultura y ensamblado Juan de Rojas y el maestro de dorado Francisco Sánchez, conforme al contrato suscrito el 14 de diciembre de 1718<sup>17</sup>. Más de una década después, se reportó una reestructuración en ese retablo. En las mismas cuentas de 1724 hay otra novedad, el pago de 314 pesos al maestro Francisco Martínez (de una de sus primeras obras), a sus oficiales y por concepto de materiales para la pintura mural de la bóveda, combinada con oro; también se invirtieron 15 pesos en el armado del telar y el pago a los carpinteros por ese trabajo y otros pequeños montos para reatas y petates, y a los citados oficiales se les pagaron dos pesos más «para la compra de clavos y un cuartón para afianzar el colateral de Nuestra Señora que estaba en peligro manifiesto de venirse abajo por estar mal afianzado»<sup>18</sup>. En 1729 hubo nuevos gastos destinados al arreglo del frontal negro con galón y fleco, una palia blanca con flecos y galón de oro, la compostura del envigado del altar de san Francisco de Sales y otros aspectos efímeros. De 1724 hasta el de 1731 se acusa recibo de 25 pesos que dio el capitán don Juan Antonio Benítez para la dote de la lámpara de san Cayetano «que dotó Mateo Cortés y doña Josefa de Villegas, su esposa, en la Alameda de esta ciudad»<sup>19</sup>.

En 1731 el devoto bachiller Luis Beltrán del Castillo tomó la iniciativa de cambiar los vidrios cortos y viejos que protegían a la Virgen, con la finalidad de que estuvieran acordes al nuevo retablo. Para realizar su celoso objetivo de mantener la decencia en torno a la imagen sagrada pidió limosna y obtuvo respuesta de importantes

---

gregación, señor Antonio Puga, «siendo prefecto actual el señor don Nicolás Sánchez, canónigo penitenciarario de esta Santa Iglesia Catedral de México, catedrático en propiedad prima de Sagrada Teología en esta Real Universidad; y consiliarios los señores don Manuel Díaz; doctor, Juan de Larios; don Joseph Guzmán; músicos de esta iglesia don Juan Domínguez; don Antonio Joanabar, primero sacristán de dicha iglesia; don Francisco Clavijo, acólito.»

<sup>17</sup> SIGAUT, Nelly. «Capilla de Nuestra Señora de la Antigua». En: *Catedral de México... Op. cit.*, pág. 302, *apud*. Guillermo TOVAR DE TERESA. *México Barroco*, pág. 330.

<sup>18</sup> Cuenta y relación jurada de ocho años que presenta el tesorero de ella, bachiller Luis Beltrán del Castillo, 1723-1731, ACCM, CNSA, exp. 3, caja 1, rollo 14, fs. 15 y 17, a finales de 1723 la congregación dio 152 pesos para cortinas, ramilletes, frontales, candeleros y otros adornos.

<sup>19</sup> *Ibidem*, fs. 31, y 1-2. Hay relación de los gastos de la congregación empleados en fiesta, objetos, cortinas, adornos efímeros.

residentes de la ciudad de México y congregantes, se juntaron 549 pesos; así mismo se recolectó para la ventana de la capilla y el vidrio oval de la pintura de san José —obra y donación del congregante maestro Juan Rodríguez Juárez— se recibió limosna de don Juan Conchado Azpita, de la catedral de Puebla, del hermano Juan García de Rivas y del pintor que dio de limosna el ajuste en su forma ovalada. Todos estos arreglos importaron 812 pesos, repartidos en el costo de los cuatro vidrios grandes de la sección central de Nuestra Señora, de ocho vidrios chicos para los costados, el importe del marco para las vidrieras, sacar la repisa y colocar la imagen, el armado de la vidriera (con fierros, tornillos y los riesgos del vidriero), lo que importó quitar la vidriera vieja y la de la ventana, así como la colocación de ésta y el pago a los oficiales encargados, el acarreo para hacer la vidriera nueva y la paga a los oficiales. No faltó el festejo de gratitud: «con lo que les di para que almorzaren por ser de agasajo y albricias del buen suceso»<sup>20</sup>.

A falta de más datos, damos un salto hasta el inventario de 1795, que se levantó con motivo del traslado del cargo de tesorero. Entre las noticias en torno a la pintura de nuestra señora de la Antigua, que dan constancia de la pudiente y Venerable Congregación, se cuenta el nuevo marco con su copete, de plata repujada y primorosamente cincelado que costó 800 pesos (con peso de 72 marcos, 6 onzas)<sup>21</sup>. Con esta configuración se mostraba la actualización de la hermandad en cuanto a novedades plásticas, tal como se observan algunos marcos con copete, aunque en madera, correspondientes a la segunda mitad del siglo XVIII. Así, el foco de atención era nues-

<sup>20</sup> Cuenta y relación jurada que dio el bachiller don Luis Castillo de las tres vidrieras de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, 31 de octubre de 1731, ACCM, CNSA, exp. 3, caja 1, rollo 14, 3 folios.

<sup>21</sup> Entrega que hizo el bachiller don José María Piol, segundo sacristán de esta Santa Iglesia y tesorero que ha sido de la congregación de Nuestra Señora de la Antigua, a don Antonio Juanas, como tesorero de la misma, electo en 22 de septiembre de este presente año de 1795, de las alhajas, llaves y bienes pertenecientes a dicha congregación, 22 de septiembre de 1795, ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, f. 24. Véase también, Inventario de las alhajas y demás utensilios que actualmente sirven en nuestra capilla de nuestra señora de la Antigua, [ca. 1819], ACCM, CNSA, rollo 15, caja 3, exp. 17.



*El Nacimiento y la Presentación de la Virgen en el Templo. Nicolás Rodríguez Juárez.  
Fotografía: Magdalena Rojas*

tra señora de la Antigua, en un lienzo de 2.80 y calificado de particularísimo pincel. De la vidriera se puntualiza que está compuesta de varias piezas grandes de cristal fino. No fue menor la valoración del retablo, todo fino, de talla, dorado, con cuatro lienzos relativos a la vida de la Virgen, de fina factura. Dos de ellos con el tema, del Nacimiento y la Presentación de la Virgen en el Templo, el primero atribuido y el otro firmado por el clérigo pintor Nicolás Rodríguez Juárez<sup>22</sup>. Par de óleos que pasaron a formar parte del retablo neoclásico que subsiste con otra apariencia.

En el mismo retablo, en un nicho debajo del óleo tutelar, sobre una peana —de menos de una cuarta de alto— se encontraba la imagen de plata (de media vara), con su vidriera fina y el fondo también de vidrio; para entonces era flanqueada por la pintura oval de

<sup>22</sup> SIGAUT, Nelly. «Capilla... *Op. cit.*, págs. 304, 308 y 309.

san José, que con su marco de madera dio de limosna el hermano «maestro de pintor don Juan Rodríguez»<sup>23</sup>, y el óleo de san Juan Evangelista, ambos calificados de exquisito pincel. El altar tenía en medio un escudo cincelado de Nuestra Señora de la Antigua, muestra del orgullo y dedicación de la Congregación en relación a sus bienes. Las pinturas de marco ovalado fueron descritas por Sandoval y Ordóñez, provistas de marco de plata y colocadas en el tablero del pedestal, son las que en 1985 se catalogaron entre los bienes que se encuentran en el sótano de la Sacristía, ya sin sus marcos: la de san José con el Niño, dice al reverso «AD 1724 M Juan Rodrigues Antigua S<sup>a</sup>. Ig<sup>a</sup>. de México/ Juan Joseph Toscano y Aguirre Thesorero, A E. 1742». El segundo óvalo con la efigie de san Juan Evangelista, dice al reverso: «M Joseph Ibarra año de 1749 DE LA ANTIGUA Año de 1749 dio este lienzo Juan Joseph Toscano y Aguirre Thesorero de la Congreg<sup>o</sup>n Antigua de esta Sta. Iglesia de México»<sup>24</sup>. Respecto de ambas, con fina ironía advierte Sigaut: «Es casi seguro que el generoso tesorero de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua [Juan José Toscano y Aguirre] nunca imaginó el oscuro final de estos óvalos que, por otra parte, se contraponen con la luminosa corriente que los originó»<sup>25</sup>. Retomando el juego de luces y sombras antes aludido, cabe reiterar el aura de luminosidad y esperanza depositada en los óleos citados, al rezar un Padre Nuestro y un Ave María delante de ellos, pues en 1746 se estableció conceder 40 días de indulgencia.

Entre las nuevas adquisiciones del ajuar para el culto, había atriles de chapa de plata cincelada; una cruz de plata con la imagen de la Antigua, grabada; para los eventos luctuosos un lujoso ornamento completo, color negro y bordado en plata y oro, también se consigna un cajón o ataúd con su cubierta, forrados de terciopelo y guar-

<sup>23</sup> Cuentas, 31 de octubre de 1731, ACCM, CNSA, exp. 3, caja 1, rollo 14. Pinturas en óvalo que todavía se mencionan en el Inventario [sin título], 1824, ACCM, CNSA, exp. 17. Caja 3, rollo 15. Entrega que hizo el bachiller don José María Piol..., 22 de septiembre de 1795, ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, f. 24.

<sup>24</sup> SIGAUT, Nelly. «Capilla... *Op. cit.*, págs. 303, 425 y 428.

<sup>25</sup> *Ibidem*, págs. 304.

necidos de galón ancho de oro fino, así como caídas para el tarimón donde velar a los hermanos infantes y otros accesorios; cera usada, piezas de lienzo. El retablo de san Cayetano de Thienne, lucía hermoso con su nicho nuevo, de tamaño grande, sobredorado y cubierto con vidrios (grandes al frente y medianos a los lados), para recibir la imagen del santo, vestido «con sotana de seda, sobrepelliz de cambray y bonete bordado o guarnecido de oro»<sup>26</sup>, quien en su mano derecha portaba la azucena de plata; el altar de ara tenía un frontal cincelado con la efigie del santo, también cincelada; y el cepo del santo. Se dice que la decoración de este retablo se complementaba mediante los lienzos antiguos sobre la vida de san Cayetano. Uno de ellos podría ser un lienzo anónimo, de buena calidad, de finales del siglo XVII a principios del siguiente, que se encuentra registrado en el Anexo de la Catedral<sup>27</sup>. El retablo correspondiente a san Francisco de Sales era todo de pintura antigua (también con los óleos mencionados en 1692), con la imagen titular así como escenas de su vida. En la sección inferior había un nicho con la Virgen de Loreto y una mesa de altar con ara. El esplendor barroco de la capilla, a través de la madera sobredorada, la suntuosidad de la plata y el ajuar de telas bordadas, en el marco del debilitamiento de la Congregación, comenzaba su expiración en los umbrales del siguiente siglo, para ceder paso a los cambios de gusto dominados por otra ideología, así como por la situación política que atravesaba la Nueva España.

#### LA CAPILLA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX: EL NEOCLÁSICO Y EL NIÑO CAUTIVO

Nuevas modificaciones se operaron en lo espiritual y material en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua. No pasa desapercibida la descripción del tesorero de la hermandad, Francisco Álvarez (activo entre 1797 y 1819), respecto al cambio estilístico del retablo

<sup>26</sup> Entrega que hizo el bachiller don José María Piol..., 22 de septiembre de 1795, ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, otros pormenores. En el anexo a la capilla de los Reyes de la catedral de México, hay imágenes de vestir de san Cayetano. En: ACEVEDO, Esther (Coord.). *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, págs. 516, 519, 573.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pág. 593.

principal, quien dice: «de talla, fabricado pulidamente según el día, todo jaspeado de finos colores con las extremidades de los pilares y los cuadros doradas»<sup>28</sup>. Esta nueva apariencia, que con otro acabado ha llegado a nuestros días, parece haberse producido incluso antes de 1807, pues para entonces varias capillas de la catedral también a cargo de corporaciones pudientes habían modernizado sus interiores: Nuestra Señora de Guadalupe, San Eligio (Señor del Buen Despacho) y La Cena (Virgen de los Dolores)<sup>29</sup>.

El lienzo de la Antigua conservaba su hermoso marco de plata con copete de lo mismo, flanqueado por dos de tamaño menor con la Presentación, y la Natividad de Nuestra Señora (de los cuatro que hubo en el retablo del siglo XVIII), en el sotabanco estuvieron los óvalos del patriarca san José y señor san Juan (también registrados por Toussaint, *ca.* 1948). Una novedad es el nicho del Crucifijo «con su respaldar de vidrios azogados y dos ramilletes por delante y su peana, todo de plata. [En tanto que] arriba lo guarnece dos jarrones de plata y al nicho cuatro jarrones chicos, y seis albortantes y en el medio una Señora de la Antigua de más de tercia maciza y todo lo dicho es de plata»<sup>30</sup>. El nicho del Crucifijo citado es el que muy posteriormente pasó a ocupar el Santo Niño Cautivo. En otro inventario de la misma temporalidad, se dice que la imagen de plata se resguardó en un cajón; y entre otros bienes hay referencia a «un marco [de plata] con la Santísima Trinidad y puesto sobre unas gradas de palo, forradas con terciopelo»<sup>31</sup>, con sus tres albortantes. Los ajua-

<sup>28</sup> Inventario de las alhajas y demás utensilios que actualmente sirven en nuestra Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, [*ca.* 1819], ACCM, CNSA, rollo 15, caja 3, exp. 17. «Este inventario está hecho a presencia de los señores comisionados don Ignacio Mena y don Vicente de Castro, por el señor tesorero don Francisco Álvarez, el procurador del culto el bachiller José Quevedo y el presente secretario bachiller José Leonardo Castellon [rúbricas].

<sup>29</sup> Véase SIGAUT, Nelly. «Capilla... *Op. cit.*, pág. 303.

<sup>30</sup> Inventario de las alhajas... [*ca.* 1819], ACCM, CNSA, rollo 15, caja 3, exp. 17.

<sup>31</sup> Inventario de la capilla de la Antigua [1819]; Inventario [sin título], 1824, hay una foja que se encuentra más adelante y por el tipo de letra corresponde al mismo documento, termina con los siguientes datos «Lo que falte de lo expresado arriba se dispuso de ello por orden de la V. M [Venerable Mesa] como se va en uno de los documentos que presenté en las cuentas primeras que rendí el 24 de septiembre de 1824. José Villegas, tesorero», ACCM, CNSA, rollo 15, caja 3, exp. 17.



*Santo Niño Cautivo. Capilla de NSA  
de la Catedral de México.*

*Fotografía: Magdalena Vences*

res del altar y otros se describen viejos y muy disminuidos; una media casulla para los clérigos muertos. La sucinta descripción es elocuente del estado y disminución de los bienes: «En los cajones hay guardado lo siguiente, la virgen de plata, seis blandoncillos, cuatro mecheritos con alborantes cuates. En una cajita de madera doce arandelas de plata, cuatro alborantes de cobre; cinco manteles, cuatro cubiertas, un ornamento negro de tiza para misas cantadas, dos frontales de lo mismo, unos corporales; cinco palias, tres azules, una negra y la otra de terciopelo morado; un ornamento blanco para los muertos; dos tiborcitos en que se hace el sorteo de la huérfana; tres campanas, una con cadena; dos tablitas de las indulgencias; una marmajera; un manojo de llaves y un milagrito de plata; 67 velas de media libra, comenzadas, una de a libra entera, 32 cabos; cuatro atriles de palo; dos faroles con sus vasos; dos botijas; una alcusar; una alfombra, otra que está guardada en la mesa de altar con sus dos lados; los tres velos de los altares, están con su grapa [¿?], cojín»<sup>32</sup>.

Al pie del nicho de san Cayetano había nuevas devociones marianas: la Virgen del Pilar y una Dolorosa. El altar dedicado a san Francisco de Sales acogió la bella escultura de un Santo Niño afama-

do, quien llegó a desplazar a la Virgen de Loreto (consignada en 1795). Su importancia hizo que el nicho fuera cubierto con vidrio y estuviera rodeado de atributos de plata, la descripción de su ajuar

<sup>32</sup> *Ibidem.*

en diminutivo es intencionalmente emotiva: «tiene tres potencias [de plata sobredorada] y un calicito todo de plata dorada, varias alhajas en el vestido [blanco]; dos angelitos, el uno con un incensarito y el otro una crucita, y ambos sus alitas de plata, dos jarroncitos caladitos con sus ramitos pebeteritos, tres milagros y varias florecitas todo de plata [cuatro tiborcitos o jarritas de plata]»<sup>33</sup>. En la relación de bienes de 1824, se consigna además una serie de joyas: tres hilos de perlas, dos almendras de esmeraldas, un par de aretes de calabacillas, y cuatro cintillos que parecen ser ordinarios, un Cristo de latón, dos atriles de palo y dos milagritos de plata. Así también la noticia de que el Niño había sido guardado en un cajón con su ajuar. Entre las novedades se cita la disposición de los arreos: «en la cabellera un hilo de perlas de potencia a potencia; dos hilos en el pecho: uno tendido y el otro haciendo labor y le cruzan sobre los hombritos; dos almendras de aretes pendientes de los dicho hilitos con sus piedritas; un arete prendido en el pecho con su calabacilla falsa; dos cintillos de piedras falsas; dos cintillos en el cingulo de piedras verdes; en la mano un calicito de plata sobredorada y encima su formita [hostia] de plata; en los pies sus dos caclecitos de plata sobredorada»<sup>34</sup>. En tanto que, uno de los angelitos llevaba una azucena (el otro portaba el incensario y una cruz alta de plata); también había un cleriguito de plata y tres presentallas o ex votos.

Marroquí, a finales del s. XIX, consigna la importante devoción que recibía esta imagen que estuvo en el Altar Mayor de la catedral a mediados del siglo XVIII, luego en otros sitios y durante muchos años en un nicho en el altar de san José junto a la Sacristía (aún en 1819), ante la numerosa asistencia, los canónigos decidieron su traslado a la capilla de la Antigua, donde la colocaron en un nicho semejante al que tenía. Anualmente se le hacía una fiesta con sermón y procesión, el domingo inmediato al 6 de enero, que llamaban del «Hallazgo» para conmemorar al Niño perdido en el Templo<sup>35</sup>. La

<sup>33</sup> Inventario de las alhajas..., [ca.1819]; Inventario de la capilla..., 1819, a un jarrón le falta una palomita, y pendiente del mismo nicho hay un Cristo de bronce, chico; lo que está entre corchetes del Inventario [sin título], 1824 ACCM, CNSA, rollo 15, caja 3, exp. 17.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> MARROQUI, José María. *La ciudad... Op. cit.*, vol. III, págs. 418-419.



*Retablo de Nuestra Señora de la Antigua. Capilla de NSA de la Catedral de México.  
Fotografía: Magdalena Rojas*



*Santo Niño Cautivo. Capilla de NSA de la Catedral de México. Fotografía: Magdalena Vences*

peana de plata sobre la que se yergue, tiene en sus cuatro tableros datos precisos sobre su origen: «Este Santo Niño estuvo cautivo en Argel año de 1622 con el Dr. D. Francisco Sandoval/Zapata electo Racionero, quien murió allí y lo traía a esta Sta. Iglesia la que dio/ dos mil pesos por su rescate y se hizo también de sus huesos, que enterró/El Cabildo en San Agustín a catorce de febrero de 1629»<sup>36</sup>. No sabemos a partir de cuando pasó a ocupar el nicho del banco del retablo de la advocación sevillana, en mejor lugar no hubiera quedado pues está al amparo de la Gran Madre de la Antigua, imagen guerrera y triunfal sobre los musulmanes. Toussaint registra, *ca.* 1948, las esposas en mano del Niño para recordar su cautiverio entre los infieles<sup>37</sup>.

Sin duda, la inserción devocional del Santo Niño Cautivo, con la dramática historia de su comitente y enunciada con las esposas que portaba en su mano izquierda (ahora en la derecha, donde antes sostenía un pequeño cáliz con la Sagrada Forma), ha mantenido con vida el recinto de la Antigua. Si alguna vez cobró fama de milagroso, por las presentallas o los milagritos inventariados, ésta se ha reavivado en los últimos años ya que, ahora, afuera de su vitrina hay ofrendas de juguetes —en calidad de objetos recordatorios, ¿ex votos?— además de estar flanqueado por un par de figuras angelicales femeninas, que en cierto modo evocan a los dos angelitos de plata que tuvo en el siglo XIX, uno que con una azucena aludía a su castidad y el otro que lo alababa con su incensario y portaba la cruz como signo premonitorio de su Pasión.

En algún momento, después de 1986, este retablo tuvo algunas intervenciones. Para empezar se exaltó un sentido inmaculista al pintar de azul el fondo de las tres pinturas que aloja, pero que afectan la apreciación de los óleos, aunque en relación cromática con el agregado del anagrama de María que está en el frontal de la mesa del altar; encima de ésta y al pie del óleo de la Antigua se encuentra un

<sup>36</sup> SIGAUT, Nelly. «Capilla... *Op. cit.*, pág. 305 y 306, obra escultórica atribuible a Juan de Mesa, dada «la concepción del cuerpo, el más acentuado *contraposto* y la construcción del pelo con rizos más abultados y más exagerado el copete sobre la frente».

<sup>37</sup> TOUSSAINT, Manuel. *La Catedral de...* *Op. cit.*, pág. 140.

Crucifijo; en tanto que, en los pedestales de las columnas se agregó un relieve de san Cayetano y otro de san Francisco de Sales como una memoria de sus altares y veneración en el mismo recinto; dos floreros flanquean el nicho del Niño. Al interior de la capilla domina el color blanco con filetes dorados, excepto la sección del muro que ocupa el nicho de cantería donde se aloja una escultura en madera de san José con el Niño (1847-1850), obra de Francisco Terrazas; antes de 1985 estuvo una imagen de bulto de san Martín de Porres firmada por Miguel Ángel Soto; en el lado opuesto todavía se encuentra un óleo anónimo con el tema de la Crucifixión (primer tercio del siglo XVIII)<sup>38</sup>. En la sección superior de los muros laterales se colocó un óleo a cada lado, es difícil ver la temática dado su barniz oxidado, la oscuridad de la capilla y sin poder observar más porque generalmente está cerrada. Cuatro portavelas evocan la emanación de la luz junto a la lámpara colgante.

Nuestra Señora de la Antigua, de la catedral de México, fue acompañada con decoro y solemnidad en las ceremonias religiosas, en su capilla el resplandor de la plata, el dorado, la policromía y las obras de buen pincel estuvieron presentes, todo ello está resguardado en la memoria documental del archivo, y retomado en este esfuerzo por activar la memoria pasada y contribuir al rescate y la preservación de este patrimonio cultural.

<sup>38</sup> Véase SIGAUT, Nelly. «Capilla... *Op. cit.*, págs. 310 y 312; pág. 523, sobre la escultura de Terrazas.



# San Fernando en Hispanoamérica. El patronato en el Valle de Catamarca

Marcelo Gershani Oviedo  
Francisco Montes González

## REVISIÓN ICONOGRÁFICA

El culto a San Fernando, patrón de Sevilla, tuvo menor trascendencia en la religiosidad americana que otras imágenes arraigadas en la ciudad como la Virgen de la Antigua o la Divina Pastora. Quizás el carácter localista y popular de la veneración surgida tras su muerte condicionase dicha expansión hasta el último tercio del siglo XVII, cuando la confirmación canónica de la Santa Sede en 1671 despertara un auge devocional que se vio acompañado de una mayor difusión de su imagen a ambos lados del Atlántico por medio de estampas, pinturas y esculturas. Entre el repertorio de grabados insertos en volúmenes panegíricos y relaciones festivas con motivo de su elevación a los altares cabría destacar el contenido en la obra de Torre Farfán acerca de las celebraciones organizadas por el cabildo catedralicio hispalense<sup>1</sup>. Otro ejemplo, de escasa calidad artística, firmado por Antonio Gómez, ilustra el folleto con la descripción de los fastos acontecidos en la sede malagueña el 31 de mayo de 1671<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla al culto nuevamente concedido al Señor Rei Sann Fernando III de Castilla y León*. Sevilla, 1671. Véase un estudio de las mismas en: MORALES, Alfredo J. «Rey y Santo. Ceremonial por Fernando III en la catedral de Sevilla». En: *Visiones de la monarquía hispánica*. Ed. Víctor MÍNGUEZ. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2007, págs. 105-113.

<sup>2</sup> ESCALERA PÉREZ, Reyes. «San Fernando. 1671». En: *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*. Málaga: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998. Cat. 54, pág. 190.

La fuente de inspiración fue la estampa de Claude Audrán el Viejo realizada en Roma en 1630 a instancias del comisario de Felipe IV, Bernardo de Toro, encargado de las negociaciones para la defensa de la causa. Aquella sirvió para consolidar oficialmente la iconografía del monarca, fijando un modelo propagandístico que lo ensalzaba como rey, guerrero y santo al mismo tiempo<sup>3</sup>.

La plancha malagueña presenta a Fernando III de pie, vestido con armadura y cubierto por una capa de armiño tachonada con castillos y leones. Tras la cabeza coronada sobresale la aureola de santidad mostrando como atributos en la mano derecha la espada, en la izquierda el orbe y sobre el pecho una cadena con la medalla de la Virgen de los Reyes. Se

sitúa en el interior de una estancia adornada por un cortinaje que cae sobre el basamento de una columna mientras que al fondo se abre un rompimiento de gloria al que el santo dirige la siguiente plegaria de acción de gracias «DNS (DOMINUS) MIHI AUDITOR». Por último, el conjunto se completa en la parte inferior con el letrero: «FERDINANDUS TERTIUS HISPANIARUM REX COGNOMENTO EL SANTO». El interés de la lámina para este estudio radica en la traslación pictórica que de la misma hizo un anónimo pintor de la escuela potosina, tal y como puede verse en el lienzo conservado en el Museo de Arte Colonial de La Paz. La única variante



*San Fernando. Anónimo potosino. Museo Nacional de Arte. La Paz. Ca. 1680.*

<sup>3</sup> QUILES, Fernando. «En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* (Zaragoza), Vol. LXXV-LXXVI (1999), págs. 211-214. Además véase un monográfico sobre el imaginario fernandino en: CINTAS DEL BOT, Adelaida. *Iconografía del rey San Fernando en la pintura sevillana*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1991.



*San Fernando. Antonio Gómez.  
Archivo Municipal. Málaga. 1671*

incluida es la colocación de una cartela con moldura recortada en el lado derecho de la figura con un lema distinto al original: «FERDINANDE REX IN FIDELIUS TER. ORDO GRATISIME». Al aludir a su rango de terciario franciscano es probable que el cuadro proceda de alguna capilla de la orden franciscana en el área boliviana.

Aunque a grandes rasgos responde a la tipología descrita con anterioridad, en el Museo del Convento de Santa Teresa de Potosí existe un llamativo diseño para el que, además de un posible referente gráfico, el artista debió servirse de las instrucciones dadas por el comitente de la obra, probablemente un devoto sevillano residente en la ciudad andina. En la imagen aparece San Fernando de pie, con una protuberante corona y ataviado con armadura y manto sobre el que luce un desvirtuado collar de la orden del Toisón de Oro en lugar del emblema mariano. Además de la

característica espada en la mano derecha, lo más sorprendente del retrato es la representación de una desproporcionada torre de la Giralda sobre la mano izquierda. Un recurso destinado a resaltar aún más la santidad del personaje es el tono dorado que cubre el fondo de la escena, en el que únicamente se abre un resplandor dirigido a iluminar el regio busto.

Otro curioso lienzo cuyo prototipo podría localizarse en el de las figuras seriadas de apóstoles, arcángeles y personajes históricos realizados por los obradores sevillanos con destino al Nuevo Mundo, entre ellos el dirigido por Francisco Zurbarán, a mediados del siglo XVII, se encuentra en la iglesia de San Diego de Bogotá<sup>4</sup>. Bajo una

<sup>4</sup> Véanse un interesante estudio además de los paralelismos existentes con la serie de los Infantes de Lara y el retrato de Almanzor en: SERRERA, Juan Miguel. «Zurbarán y América». En: *Catálogo de la exposición «Zurbarán»*. Madrid: Ministerio de Cultura, Banco Bilbao Vizcaya, 1988, págs. 63-83; 247-249.

inscripción en la que reza «El S. Rey San Fernando», el personaje aparece de perfil vestido a la moda cortesana con un voluminoso manto, faldellín, botas altas y un llamativo sombrero con plumas. Como único atributo sujeta la espada con la mano derecha mientras que apoya la izquierda en la cintura con un elegante gesto. Resultan sugerentes las similitudes entre este prototipo y el diseñado por Zurbarán en su obra *La rendición de Sevilla* de 1634, hecho que refuerza aún más la hipótesis planteada acerca de su procedencia<sup>5</sup>. La última pintura individualizada de San Fernando localizada en el ámbito americano, aunque formando parte de una escena alegórica de la Inmaculada Concepción puede contemplarse en el presbiterio de la iglesia de San Francisco de la Paz. Colocado de forma destacada en primer plano en el ángulo inferior izquierdo, San Fernando, caracterizado de forma tradicional y rodeado de otros santos, se protege con un escudo y dirige su espada hacia el dragón maligno sobre el que posa la efigie mariana acompañada por el Papa Alejandro VII y el teólogo franciscano Duns Scoto. En el lado opuesto se puede identificar la presencia de diversos reyes, probablemente Felipe IV y Carlos II, impulsores de numerosos decretos destinados al reconocimiento de la Concepción Inmaculada de María. La idea de relacionar la monarquía hispánica con esta empresa y trasladarla al imaginario político tuvo una amplia repercusión en los siglos XVII y XVIII, destacando desde el grabado de Pontius sobre dibujo de Rubens en el ámbito europeo hasta el lienzo del pintor sevillano Domingo Martínez para el convento de San Francisco de la ciudad, donde al igual que en la obra



*San Fernando. Anónimo potosino. Museo-Convento de Santa Teresa. Potosí. Ca. 1680.*

<sup>5</sup> *Ibidem*, págs. 154-155. Cat. 10.

de La Paz figuran una serie de soberanos y santos de la Orden flanqueando la efigie mariana<sup>6</sup>.

Frente a la escasez de modelos pictóricos conservados en iglesias y museos hispanoamericanos, existe un repertorio más extenso en el caso de las representaciones escultóricas. Este hecho hay que relacionarlo con la presencia del rey santo como parte de los programas iconográficos de las capillas de la Tercera Orden de San Francisco, con cuyo hábito fue enterrado como miembro seglar de la misma. De ahí que algunas de sus efigies aparezcan junto a las de otros monarcas terciarios como San Luis Rey de Francia o Santa Isabel de Hungría tanto en las portadas de las correspondientes iglesias, como en la mexicana de San Luis Potosí, formando parte como titular o integrado en los conjuntos retablisticos, en el caso de las capillas de Atlixco en el Estado de Puebla y de Bogotá y en las iglesias de San Francisco de Buenos Aires, Lima y San Luis Potosí. Otro contexto en el que se pueden observar imágenes de San Fernando hace referencia a sus virtudes de santidad asociadas al rango de realeza, como instrumento de exaltación de la monarquía europea en defensa de la fe católica y en particular la hispánica en el patronato de la Iglesia Indiana. En el caso del virreinato de la Nueva España, la forma de materializar este vínculo se llevó a cabo mediante la construcción de dos majestuosos retablos, conocidos como altares de los Reyes, en las cabeceras de los templos metropolitanos de México y Puebla de los Ángeles para albergar como parte del planteamiento temático las imágenes de soberanos canonizados entre los que se encuentra la figura del patrón sevillano<sup>7</sup>. En otras catedrales americanas se localizan asimismo algunas imágenes de éste, como la situada en una hornacina en el muro del presbiterio de la sede de la Ciudad de Guate-

<sup>6</sup> SCHENONE, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial*. Santa María. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008, págs. 103-105; VALDIVIESO, Enrique; PLEGUEZUELO, Alfonso (coord.). *Catálogo de la exposición «Domingo Martínez. En la estela de Murillo»*. Sevilla: Fundación El Montes, 2004, págs. 208-209.

<sup>7</sup> En caso del templo angelopolitano, el diseño original presentaba a San Hermenegildo en lugar del San Fernando. Se encuentra en el segundo cuerpo de la calle izquierda y aparece pisando la cabeza dogollada de un rey moro. VV. AA. *La Catedral Basílica de la Puebla de los Ángeles*. Puebla de Zaragoza: Gobierno Municipal, UPAPER, 2006, págs. 193-196.



*La rendición de Sevilla. Anónimo cuzqueño. Thoma Collection.  
Estados Unidos. Ca. 1660-1680.*

mala, atribuida al escultor decimonónico Pedro Gallardo<sup>8</sup>. Igualmente, existen tres tallas portentosas descontextualizadas de su ubicación original en la Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión» en Quito, el Museo Franz Mayer de México y otra de la escuela queretana fechable hacia 1730 en el Denver Art Museum<sup>9</sup>.

Junto a las imágenes de San Fernando de carácter devocional surgirá en el virreinato de Nueva Granada otra variante con uno de los episodios históricos más importantes de la campaña conquistadora emprendida por el monarca castellano: La rendición de la ciudad de Sevilla en manos de los musulmanes, 1248. No se ha encontrado una explicación a este hecho, que quizás pueda relacionarse con la

<sup>8</sup> URRUELA V. DE QUEZADA, Ana María (ed.). *El tesoro de la Catedral Metropolitana. Arte e historia*. Ciudad de Guatemala: Banco Industrial, págs. 222-223.

<sup>9</sup> Esta última en: BURKE, Marcus. *Pintura y escultura en Nueva España*. México: Azabache, 1992, págs. 146-147. La obra del Museo Franz Mayer ha formado parte del repertorio de la exposición *Caminos del Barroco. Entre Andalucía y Nueva España*. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.) *Caminos del Barroco. Entre Andalucía y Nueva España*. México: Museo Nacional de San Carlos, CONACULTA, 2011, pág. 177.



*San Fernando. Pedro Gallardo.  
Catedral Metropolitana. Ciudad de  
Guatemala. Siglo XIX.*

presencia de un importante colectivo de sevillanos radicados en Santa Fe de Bogotá. En dicha composición el gobernante almohade Axataf se postra de un lado ofreciendo las llaves de la ciudad en una bandeja frente al soberano castellano, a pie o a caballo, acompañados ambos de sus respectivos ejércitos, mientras que al fondo destaca la aparición de la Virgen sobre una vista de la urbe amurallada. A falta de localizar un grabado que sirviera de referente a los artistas americanos, la fuente originaria de este modelo se encuentra en un pequeño cobre del maestro sevillano Francisco Pacheco realizado hacia 1634 y situado en el trascoro de la catedral hispanense, bajo el venerado cuadro de la Virgen de los Remedios. Un dato significativo es que ambas imágenes debieron ser contempladas por la multitud de viajeros que visitaban el templo antes de embarcarse a América. Entre las interpretaciones más conocidas de este modelo sobresalen dos lienzos en el Sagrario catedralicio y en el Museo de Arte Colonial en Bogotá ejecutados por el célebre Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos y otros que contienen los elementos característicos de la estética cuzqueña en el Museo Pedro de Osma de Lima y en la Thoma Collection<sup>10</sup>. Con el mismo contenido temático aunque variando

la posición de los personajes en torno a un eje vertical delimitado por San Fernando a caballo se conservan dos interesantes muestras atribuidas a Vázquez en la catedral bogotana y en el Museo de Arte del Banco de la República.

<sup>10</sup> VV. AA. *The Virgin, Saints and Angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Stanford: Cantor Arts Center, Skira, 2006, págs. 116-117. Cat. 11. SCHENONE, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Vol 1. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, págs. 323-324.

A mediados del siglo XVIII fueron levantadas en territorio americano dos fortificaciones bajo el título de San Fernando, en honor al soberano reinante Fernando VI. Una de ellas se erigió en Cartagena de Indias tras la destrucción del Castillo de San Luis durante el ataque del pirata Vernon en 1740, y la otra fue proyectada por el ingeniero Ignacio de Sala en Portobelo. Sobre los recintos eclesiásticos con esta advocación merece una mención especial la iglesia del Colegio de Propaganda Fide de franciscanos de México, consagrada el 19 de octubre de 1755 por el arzobispo don Manuel Rubio y Salinas. Para llevar a cabo esta empresa, uno de los personajes más influyentes de la sociedad novohispana, don Pedro Romero Terreros participó con importantes limosnas en la construcción del recinto y regaló el retablo mayor y el órgano principal. Gracias a las descripciones recogidas y a una litografía del interior conservada se sabe que éste constaba de cuatro cuerpos enmarcados por estípites barrocos y un templete central sostenido por ocho columnas clásicas que albergaba una escultura de la Inmaculada Concepción. En la parte superior sobresalía la imagen de San Fernando flanqueado por San Francisco y Santo Domingo. Desgraciadamente, el conjunto fue destruido hacia 1860 con motivo de las leyes desamortizadoras de Benito Juárez, no siendo hasta la década de los años setenta del siglo pasado en que fue sustituido por otro de estilo neobarroco presidido por una imagen moderna del titular<sup>11</sup>. Además de ésta, la portada principal aparece rematada por un bajorrelieve con una interesante composición alegórica del santo. Para ello el autor se sirvió del grabado de Philibert Bouttats *El Joven para el libro Acta S. Ferdinandi Regis Castellae et Legionis* publicado en Amberes en 1684. En ésta aparece San Fernando de forma apoteósica con la espada extendida en la mano derecha y el orbe en la izquierda, entre dos figuras alegóricas de la Fortaleza y la Fe junto al ángel de la Fama que toca la trompeta. Debajo del protagonista se coloca un musulmán que le ofrece unas

<sup>11</sup> Véase un completo estudio en: CHAUVET, Bernardino de Jesús (O.F.M.). *La iglesia de San Fernando de México y su extinto Colegio Apostólico*. México: Centro de Estudios Bernardino de Sahagún, 1980.



*Apoteosis de San Fernando. Anónimo novohispano. Iglesia de San Fernando. Ciudad de México. Ca. 1750*

llaves en bandeja y otro grupo de herejes encadenados y agarrados por un anciano barbado, personificación del río Guadalquivir. Según Cómez, este aspecto heroico y militar de San Fernando como «Miles Christianus» era el que interesaba resaltar en la portada de la iglesia, ya que como «introducor y valedor de los franciscanos en las tierras reconquistadas» serviría de guía espiritual a los frailes que tras aquellos muros se preparaban para la ardua labor misionera que los enfrentaría a las tribus chichimecas del norte mexicano en el proceso de evangelización<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> CÓMEZ RAMOS, Rafael. «San Fernando en México. Iconografía e ideología de la conquista», *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), Tomo II-3 (1989), págs. 242-243.

## ANTECEDENTES URBANOS

La exploración de la región de Tucumán, en los límites fronterizos al sur del virreinato del Perú, no se inició hasta la entrada del capitán Diego de Rojas y sus huestes en 1542. Más tarde este proceso se vio interrumpido por las llamadas «Guerras Civiles», que enfrentaron a los partidarios del rey con los rebeldes bajo el mando de Gonzalo Pizarro, finalizadas en 1548, después de que el licenciado Pedro de La Gasca derrotara y ordenara ejecutar al capitán extremeño el 10 de abril de ese año. Una de estas expediciones autorizada después de la pacificación del territorio fue encomendada a Juan Núñez de Prado, quien en 1549 partió, tras reunir a un contingente de 84 hombres, desde La Plata pasando por Potosí hacia «una provincia que se llama Tucumán»<sup>13</sup>. Durante la travesía fundó el 29 de junio de 1550 la ciudad de Barco<sup>14</sup>, llamada así en honor a la localidad natal de La Gasca, la cual sufrió varios traslados hasta que en 1553 Francisco de Aguirre «mudó esta ciudad e le puso por nombre Santiago»<sup>15</sup>. Sin embargo, no sería hasta cinco años más tarde cuando se levantara la primera ciudad en territorio catamarqueño. El 24 de junio de 1558 el capitán Juan Pérez de Zurita fundó Londres de la Nueva Inglaterra, en honor de la entonces reina y primera esposa de Felipe II, María Tudor, y al ser fecha de su onomástica la encomendó a la protección de San Juan Bautista<sup>16</sup>. Tras una efímera existencia y durante un período de inestabilidad en la política de poblamiento de la región, otros asentamientos fueron fundados y trasladados en la zona con el mismo nombre y bajo el patronato de San Juan.

<sup>13</sup> BINAYÁN CARMONA, Narciso. *Historia Genealógica Argentina*. Buenos Aires: EMECÉ, 1999, pág. 36.

<sup>14</sup> ALÉN LASCANO, Luis C. «La función histórica de Santiago del Estero». *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* (Buenos Aires), Volúmenes LXII-LXIII (1989-1990). Alén Lascano publica información brindada por el Dr. Gastón Doucet, que arroja luz, definitivamente, sobre la fecha de fundación de la ciudad de Barco.

<sup>15</sup> *Ibidem*. BAZÁN, Armando Raúl. *Historia... Op. cit.*, pág. 51.

<sup>16</sup> PÉREZ FUENTES, Gerardo. *Los Patronos de Catamarca*. Catamarca: Diario La Unión, 24 de junio de 1995.

A mediados del siglo XVII se situaba en la región por un lado la ciudad de San Juan Bautista de la Rivera de Londres, refundada en la antigua Pomán hacia 1633 por Jerónimo Luis de Cabrera, que según las crónicas se hallaba desierta, «sin forma de población ni merece el nombre de ciudad»<sup>17</sup>. Por el otro, a casi 300 kilómetros estaba la Población del Valle, que «constituía una verdadera unidad política y militar» y donde residían la mayoría de habitantes del valle de Catamarca<sup>18</sup>. Las Audiencias de Buenos Aires y de Charcas, en momentos diferentes, le otorgaron ciertos reconocimientos a este asentamiento, como la elección bien de un alcalde entre sus vecinos o la asistencia por turno de uno procedente de San Miguel de Tucumán, ya que pertenecía a esa jurisdicción administrativa. En 1668 el alcalde ordinario de San Miguel, Pedro Bazán Ramírez de Velasco, impulsó la urbanización de la Población del Valle, apuntando las crónicas de la época que, salvo Córdoba, ninguna ciudad la aventajaba no solo por sus tierras fértiles sino por la protección recibida de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Valle, a la que los vecinos proclamaron y juraron como patrona<sup>19</sup>.

El contraste entre ambas localidades era evidente por lo que los habitantes de la Población elevaron una propuesta al rey para que «se trasladase la ciudad de Londres de Pomán al Valle de Catamarca», incluyendo la creación de una nueva jurisdicción. Mediante real cédula de 16 de agosto de 1679, Carlos II concedió la autorización para el traslado y establecimiento de la nueva ciudad resultante de la unión de ambas. Para ello, nombró como gobernador del Tucumán a don Fernando de Mendoza Mate de Luna, quien hizo su entrada en el valle catamarqueño el 30 de mayo de 1683, festividad del rey santo castellano.

Para fijar exactamente el sitio, convocó un mes más tarde a veintidós de los principales moradores de la Población del Valle. Sólo

<sup>17</sup> BAZÁN, Armando Raúl. *Historia... Op. cit.*, pág. 52.

<sup>18</sup> La ubicación de la Población del Valle se correspondería con la de la actual localidad de San Isidro, en el Departamento Valle Viejo, a 10 km de la ciudad de San Fernando. OLMOS, Ramón Rosa. *Historia de Catamarca*. Catamarca: Editorial La Unión, 1957, pág. 36.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 37.

cinco de ellos manifestaron su deseo de que la ciudad se levantara en el mismo lugar de la Población del Valle, mientras que el resto se inclinó por un lugar ubicado a poca distancia, denominado Los Mistoles. Don Fernando de Mendoza Mate de Luna, desoyendo las opiniones de los vecinos que vivían en la Población del Valle y que lógicamente conocían el espacio en el que habitaban desde hacía tiempo, fundó una nueva ciudad en el sitio donde hoy se encuentra, en el margen derecho del Río del Valle, cumpliendo así fielmente con la misión que le había sido encomendada. Como afirma Vera, este gesto podría interpretarse desde otro punto de vista ya que en la orden quedaba expreso que «no tendría el Gobernador la gloria de llamarse fundador», por lo que en busca del debido reconocimiento, «un explicable amor propio le habría inducido en consecuencia a señalar un nuevo emplazamiento para la ciudad»<sup>20</sup>.

Podría afirmarse que el sitio elegido por Mate de Luna no fue acertado, si se tienen en cuenta las razones que él mismo aduce en la documentación consultada, puesto que pocos años después de la fundación, todavía mostraba dudas sobre si habitar aquel sitio, surgiendo incluso la posibilidad de que los propios vecinos eligieran un nuevo destino. A ello habría que sumar el hecho de que el nuevo gobernador del Tucumán no reconociera los elementos significativos propios de una fundación dados por su antecesor para erigir la ciudad, como el rollo de justicia y la traza urbana con la repartición de los solares<sup>21</sup>.

En un primer momento, los habitantes de la Población del Valle se negaron a abandonar sus residencias a pesar de haber recibido lotes de tierras en la nueva ciudad, hasta que paulatinamente y tras la renovación del juramento de la Virgen del Valle en 1688, se pudo consolidar el proyecto de Mate de Luna en los últimos años de la

<sup>20</sup> VERA, Juan Pablo. «Catamarca y las ciudades de Londres». *Publicaciones de la Sociedad Argentina de Americanistas* (Buenos Aires), Tomo I (1948).

<sup>21</sup> GERSHANI OVIEDO, Marcelo y OGAS, Ramón Antonio. «El sitio de la ciudad de San Fernando, Valle de Catamarca. Las verdaderas razones para su elección (1683)». En: *Memorias del III Congreso de Historia de Catamarca*. Tomo II. Catamarca: Junta de Estudios Históricos de Catamarca, 2007.

centuria<sup>22</sup>. Además, el 1 de enero de 1694 el teniente Bartolomé de Castro, obedeciendo el mandato del gobernador Martín de Jáuregui, emitió un bando en la Población del Valle apremiando a los vecinos «a edificar sus casas [en el sitio señalado por Mendoza Mate de Luna] y a instalarse en ellas, so pena de pérdida de feudo para los encomenderos y de los solares repartidos para quienes no lo fueran»<sup>23</sup>. El 7 de abril de 1695 quedó establecida, definitivamente, la ciudad de San Fernando, siendo trasladada en procesión desde la Población del Valle la imagen de Nuestra Señora del mismo título<sup>24</sup>.

### UN FUNDADOR GADITANO

Don Fernando de Mendoza Mate de Luna nació en la localidad gaditana de Bornos, señorío de los duques de Alcalá, y era hijo legítimo de don Pedro de Mendoza Mate de Luna Ponce de León, natural de Sevilla, y de doña Tomasina Venegas Córdoba de los Ríos<sup>25</sup>. Tras servir en los Reales Ejércitos, recibió su primer nombramiento en los virreinos americanos como Capitán General de la Isla de Margarita, en el caribe venezolano, y más tarde, el 19 de febrero de 1680 fue designado gobernador del Tucumán hasta el 5 de mayo de 1686 en que entregó el cargo a su sucesor. La licencia le fue concedida el 7 de marzo de 1679 por el virrey del Perú, marqués de la Laguna, declarando en el informe haber servido al rey durante «trece años, un mes y veintisiete días», es decir que estuvo en activo desde 1666<sup>26</sup>. Del tiempo mencionado, más de doce años permaneció en

<sup>22</sup> SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DEL VALLE. *Documentos relativos a Nuestra Señora del Valle y a Catamarca*. Recopilados por el P. A. Larrouy, Tomo Primero 1591-1764. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1915. Doc. XLII. *El Cabildo jura por Patrona a Nuestra Señora del Valle*. 16 de diciembre de 1688.

<sup>23</sup> SERRANO REDONNET, Jorge A. «Documentación referente a la fundación efectiva de Catamarca». *Genealogía* (Buenos Aires), n.º 25 (1977), pág. 111.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 112.

<sup>25</sup> Archivo General de Indias (A.G.I.), Chile, 52 N. 14. Folio: 9v.

<sup>26</sup> Así consta que «el suplicante lo ha continuado desde muy tierna edad por espacio de trece años cinco meses y veinte y un días ocupando los puestos de alférez capitán y últimamente el de Gobernador y Capitán General del Tucumán». *Ibidem*. Folio: 9r.

Cádiz, los primeros cuatro como soldado «con plaza sencilla» y el resto, más de ocho, como alférez. En esta última etapa, dieciséis meses estuvo embarcado en la flota de Nueva España a cargo del general Francisco Martínez de Granada, y los otros cinco en una compañía de infantería de la guarnición de Ayamonte<sup>27</sup>. Finalizado su mandato como gobernador del Tucumán, se acercó en Santiago de Chile, donde contrajo matrimonio con doña María de Irrázabal, hija de don Antonio de Irrázabal y Andía, caballero de la Orden de Alcántara y de doña Nicolasa Zapata y Benavides, «personas de la primera sangre de este reino de superiores méritos y servicios», y fue corregidor de la ciudad hasta su muerte acontecida en 1693<sup>28</sup>.

Su hermano mayor, don Lope de Mendoza Mate de Luna, fue caballero de la Orden de Santiago y estuvo destinado en las fronteras de Portugal durante catorce años, después pasó a sargento mayor a la ciudad de Cádiz en cuyo puesto murió<sup>29</sup>. Otro de sus hermanos, don Francisco, sirvió de capitán de infantería en el tercio viejo de la Armada por más de ocho años y el último de ellos, don Juan, prestó servicio en Cataluña habiendo estado anteriormente en la frontera de Portugal donde ocupó el puesto de Alférez de Maestre de Campo en el tercio del marqués del Carpio<sup>30</sup>.

## LA DEDICACIÓN A SAN FERNANDO

Como se ha apuntado, el gobernador del Tucumán don Fernando de Mendoza Mate de Luna llegó al valle de Catamarca el 30

<sup>27</sup> A.G.I., Indiferente General, 128, N.15. Folio: 1r.

<sup>28</sup> A.G.I., Chile, 52, N. 14. Folio: 9r.

<sup>29</sup> *Ibidem*. Folios: 8r/8v.

<sup>30</sup> Acerca de la biografía y trayectoria de don Fernando de Mendoza Mate de Luna véanse entre otros TRETTEL DE VARELA, N., MORENO, A. y GERSHANI OVIEDO, M. *La Ciudad y su Fundador. San Fernando del Valle de Catamarca. La historia de una ciudad que nació con historia*. Catamarca: Ediciones Municipales, 2007; MASINI, Federico. «Nota genealógicas sobre los gobernadores del Tucumán (1650-1700)». *Boletín del Centro de Estudios Genealógicos y Heráldicos de Córdoba* (Córdoba), n.º 35 (2008); GERSHANI OVIEDO, Marcelo. *Las fundaciones de Londres y Catamarca, una obra de familia (1558-1683). Parentesco entre los fundadores Juan Pérez de Zurita y Fernando de Mendoza Mate de Luna a través de la memoria genealógica*. Tesina de Diplomatura en Genealogía y Heráldica. Universidad de San Pablo. Tucumán, 2010. Inédito.

de mayo de 1683, día de San Fernando, para cumplir con la ordenanza real de trasladar la ciudad de San Juan Bautista de la Rivera de Londres al Valle de Catamarca. Es probable que la elección de dicha fecha hubiese sido una estrategia con la que en honor al santo pudo bautizar la nueva ciudad con su propio nombre. Así pues, el 24 de enero de 1684 informó desde Salta que «a los treinta de mayo de 83 llegué al valle de Catamarca adonde me ordena Vuestra Magestad traslade la ciudad de San Juan Bautista de la Rivera de Londres a la nueva de San Fernando Valle de Catamarca que por ser día del glorioso santo el que entré en ella me pareció preciso el ponerle este nombre (...)»<sup>31</sup>. En la misiva se aprecia que Mate de Luna no menciona a San Fernando como patrono de la ciudad por él fundada, sino que solamente hace alusión a los motivos de su nombramiento. Sin embargo, dos años más tarde, en el acta capitular del 29 de mayo de 1685 se da cuenta del culto que ya se le tributaba al santo. El alcalde ordinario teniente de maestre de campo general Blas de Pedraza «propuso que mañana treinta del corriente era día del señor San Fernando Titular de esta Ciudad y que sería bien se mandase decir una misa solemne». Como Pedraza sugería que el cabildo se hiciese cargo de la paga del oficio religioso, los capitulares fueron reacios a dicho pago pues declararon que «además de tener por patrona a la Virgen Santísima y al Señor San Juan tiene esta ciudad otras cofradías a que acude todo el pueblo no se debe cargar nuevas pensiones estando esta ciudad tan pobre». Antes de cerrarse el acta, los miembros del cabildo manifestaron que «si los señores eclesiásticos quisieran cantar la misa y celebrarla asistiera este cabildo». Además de Pedraza, participaron en la reunión don José Luis de Cabrera, Nicolás de Barros Sarmiento, Laurencio Carrizo de Andrada y Diego de Vera<sup>32</sup>. Este testimonio corrobora que la recién fundada ciudad contaba con la protección de tres santos patronos: San Juan Bautista, la Virgen del Valle y San Fernando.

Hay que recordar que el culto a San Juan tuvo su génesis en la ciudad de Londres de la Nueva Inglaterra, fundada en territorio catamarqueño por Juan Pérez de Zurita el 24 de junio de 1558. Esa

<sup>31</sup> SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DEL VALLE. *Documentos...Op. cit.*

<sup>32</sup> Archivo y Museo Histórico de Catamarca (A.H.C.), Libros Capitulares, Tomo 1. Folio: 57.

ciudad cambió de nombre y de lugar varias veces y fue refundada otras tantas, pero San Juan Bautista continuó siendo venerado como patrono. En cuanto a la devoción hacia la Virgen del Valle, se originó en la Población del Valle a principios del siglo XVII, es decir, antes de la fundación realizada por Mendoza Mate de Luna, en el Valle de Catamarca<sup>33</sup>. Su trascendencia devocional se constata a través los sucesivos juramentos de patronazgo y la traslación de la imagen en 1695.

Si bien no se ha localizado documentación donde conste que el fundador don Fernando de Mendoza Mate de Luna hubiese designado patrono de la ciudad a su santo homónimo, el hecho de que el alcalde Blas de Pedraza, apenas dos años después de la fundación, lo mencione como «titular de esta ciudad», permite afirmar que se había establecido dicho patronato. No es un dato menor agregar que Blas de Pedraza, al igual que los otros capitulares que participaron de esa reunión, integró el primer cabildo de San Fernando, designado por el propio Mate de Luna<sup>34</sup>, lo que implica que tuvo trato directo con el fundador y pudo haber conocido una decisión de éste respecto al asunto. A partir de este momento, desaparecerá durante más de un siglo cualquier tipo de alusión sobre el tema fernandino en las fuentes documentales civiles y eclesiásticas.

El 26 de mayo de 1810, durante la reunión del cabildo de la ciudad de San Fernando, el alcalde ordinario de primer voto, don Gregorio de Segura, manifestó que «siendo el miércoles treinta del corriente mayo día de San Fernando en el que cumple años nuestro Soberano Rey Muy Amado don Fernando el Séptimo»<sup>35</sup>, se debía celebrar la misa solemne de gracia, «para cuyo efecto se pasasen los oficios correspondientes al señor Cura Rector y Vicario Foráneo de

<sup>33</sup> GERSHANI OVIEDO, Marcelo. «La devoción a la Virgen del Valle y la historia de su Santuario (primera parte)». En: *Aportes para una Historia de la Diócesis de Catamarca. 1910-2010*. Universidad Nacional de Catamarca. Facultad de Humanidades. Obispado de Catamarca. Catamarca: Editorial Científica Universitaria, 2010, pág. 15.

<sup>34</sup> GERSHANI OVIEDO, Marcelo. *La conformación del patriciado criollo y su relación con la elite dirigente en Catamarca (siglos XVI-XX)*. Tesis de Maestría en Historia Regional Argentina. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Catamarca, 2009. Inédito.

<sup>35</sup> *Actas Capitulares de Catamarca*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1921, pág. 51.

esta ciudad, y demás preladados de las comunidades e igualmente al Comandante de Armas, para que unos y otros con sus respectivos cuerpos concurren a dicha celebridad en la Santa Iglesia Matriz»<sup>36</sup>. Luego agregó el alcalde que estando próxima la función de «Nuestro Patrón Titular San Juan Bautista», se mandasen igualmente los oficios correspondientes. Es significativo que después de tanto tiempo se recuerde el 30 de mayo como día de San Fernando, pero no se lo menciona como patrono de la ciudad, tratamiento que sí recae de manera evidente en San Juan Bautista. De todas maneras, no solo es sugestiva la mención a San Fernando sino al «cumple años» del rey Fernando VII en dicha fecha, más si cabe se trata de un dato erróneo pues dicho soberano nació el 14 de octubre de 1784. Sin duda alguna, los capitulares catamarqueños confundieron el aniversario del nacimiento del rey con el día de su santo, pero el recuerdo a San Fernando en el documento indica que el olvidado patronato permanecía aún en la recuerdo de sus habitantes. La fuerte presencia del culto mariano y la posible negativa de los habitantes de la Población del Valle a aceptar los mandatos del fundador, tal vez fueran borrando de la memoria popular el culto a San Fernando, perviviendo la veneración a San Juan Bautista y a Nuestra Señora del Valle como protectores de la ciudad. En 1995 Gerardo Pérez Fuentes escribió que San Fernando había sido olvidado por completo, «prueba de ello es que nuestros templos no conservan una imagen suya»<sup>37</sup>.

#### RECUPERANDO UN CULTO PERDIDO

En el año 2007 fue presentado un proyecto que vinculó a la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca,

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 52. El documento permite inferir las características de las celebraciones de la época, de las que no se tienen relatos o imágenes; la Iglesia Matriz sería el lugar donde se reunirían los superiores de las órdenes religiosas presentes en la ciudad (franciscanos, mercedarios), el cuerpo capitular y el comandante de armas, para asistir a un oficio eucarístico solemne celebrado por presbítero, diácono y subdiácono. La misa se solemnizaría con el boato propio de imágenes, ornamentos y vasos sagrados que pertenecieron a los jesuitas; Cfr. GERSHANI OVIEDO, Marcelo. *Temporalidades jesuitas: imágenes, alhajas y ornamentos luego de la expulsión. Catamarca, 1772-1805*, 2010. Inédito.

<sup>37</sup> PÉREZ FUENTES, Gerardo. *Los Patronos... Op. cit.*

la Municipalidad de San Fernando del Valle de Catamarca y el Obispado de Catamarca, con el objetivo de recuperar el culto de San Fernando como patrono de la ciudad<sup>38</sup>. La iniciativa contó con una gran acogida y el 30 de mayo de 2008, el Obispo Diocesano de Catamarca, monseñor Luis Urbanč, presidió la ceremonia de entronización de una pintura de San Fernando en la Catedral del Santísimo Sacramento y Basílica de Nuestra Señora del Valle. Se trata de una copia de la célebre obra de Bartolomé Esteban Murillo conservada en la catedral de Sevilla y fue realizada por la pintora tucumana Trinidad Isabel Yiyi Reguera<sup>39</sup>.

Dos años más tarde, el arzobispo de Valencia, monseñor Carlos Osoro remitió una imagen escultórica del santo a la catedral catamarqueña. El obsequio era un signo de confraternización entre ambas diócesis, pues en mayo de 2009 el prelado de Catamarca entronizó en la parroquia de Gata de Gorgos, perteneciente al episcopado valenciano, una imagen de la Virgen del Valle. Fue con motivo de las fiestas marianas patronales, el 5 de diciembre de 2010, cuando la escultura de San Fernando se entronizó en un altar propio en una de las capillas laterales del lado del Evangelio. En una carta personal del Obispo de Catamarca dirigida al precursor de esta iniciativa recordaba que «en aquella oportunidad celebramos Misa el 30 de



*San Fernando. Isabel Yiyi Reguera. Catedral Basílica de Nuestra Señora del Valle. Catamarca. 2008.*

<sup>38</sup> El investigador responsable fue Marcelo Gershani Oviedo y contó con el apoyo de la magister Alicia Moreno.

<sup>39</sup> La obra mide 1 x 0,80m.



*San Fernando. Anónimo español.  
Catedral Basílica de Nuestra Señora  
del Valle. Catamarca. 2010*

mayo en su honor y por esta Ciudad. Entroñicé una pintura del Santo Rey en la Iglesia Catedral con el compromiso de adquirir una Imagen de Nuestro Celestial Patrono. Imagen que llegó desde España y que en estas fiestas de la Santísima Virgen María, la Inmaculada Concepción, tendrá Altar en Nuestra Iglesia Matriz»<sup>40</sup>. A partir de entonces quedó fijada en el calendario litúrgico la celebración de una solemne eucaristía oficiada por el prelado cada 30 de mayo en honor al patrono de San Fernando del Valle de Catamarca<sup>41</sup>.

Como ha quedado constatado durante muchos años el culto al santo fue olvidado, sin embargo y aunque en la actualidad la mayor parte de la sociedad catamarqueña lo desconozca, existen otro tipo de vínculos que se remontan a los lazos de consanguinidad entre los descendientes del rey castellano y los primeros pobladores de la región, tal y como lo han demostrado las investigaciones genealógicas llevadas a cabo recientemente<sup>42</sup>. El fundador de la ciudad, don Fernando de Mendoza Mate de Luna, estaba relacionado por parentesco afínico con el santo rey mediante su unión con doña María de Irarrazábal y Andía, décimo sexta nieta de San Fernando. El mismo grado lo ostentaba doña Beatriz de Zurita y Aguilera, esposa

<sup>40</sup> Archivo particular. *Carta del Obispo Diocesano de Catamarca, Mons. Luis Urbanč, a D. Marcelo Gershani Oviedo*. Catamarca, 19 de noviembre de 2010.

<sup>41</sup> Agradecemos la información proporcionada por el Vicario General de la Diócesis de Catamarca, Mons. Julio Quiroga del Pino. 12 de octubre de 2011.

<sup>42</sup> RUIZ MORENO, Isidoro. «La descendencia en Argentina del rey Fernando III El Santo». *Boletín del Instituto Argentino de Ciencias Genealógicas* (Buenos Aires), Tomo 21, número 217 (2008), pág. 8. GERSHANI OVIEDO, Marcelo. «Sobre un santo patrono olvidado». En: *Guía de la Ciudad. San Fernando del Valle de Catamarca*. Buenos Aires: Ediciones Municipales. Editorial Dunken, 2007, pág. 4.

de Blas de Pedraza, el alcalde encargado de instaurar una misa por el titular de la ciudad en 1685. Además si se analizan los antepasados de los integrantes del cabildo presidido por Pedraza, se observa que don José Luis de Cabrera era décimo cuarto nieto del rey santo, mientras que Laurencio Carrizo de Andrada y la esposa de Nicolás de Barros Sarmiento figuraba en una generación anterior<sup>43</sup>.

De los tres patronos de la ciudad de Catamarca, San Juan Bautista, la Virgen del Valle y San Fernando, los dos primeros perduraron a lo largo de los siglos, no sucediendo lo mismo con la devoción a San Fernando, que como se ha visto fue recuperada hace unos años. Quizás la controvertida historia fundacional de la nueva ciudad, cuyo traslado y patrono fueron impuestos por don Fernando de Mendoza, hiciera que sus pobladores, reacios a ocupar los nuevos solares ofrecidos, se aferraran a los antiguos protectores de sus localidades de origen, San Juan de la Rivera y la Población del Valle, frenando así el arraigo del culto al rey santo como parte relevante de su memoria histórica. A modo de conclusión, podría señalarse que se trata de un «símbolo identitario» perdido desde hace tiempo para la ciudadanía y sostenido únicamente por las instituciones municipales civiles y eclesiásticas. Tal y como alude Rodríguez al advertirnos del mismo fenómeno en el caso de los propios sevillanos respecto a su patrón: «Este santo, no despierta devoción alguna pues ha perdido su valor taumatúrgico y es contemplado como un signo del pasado de la ciudad, por tanto su valor fundacional ha pasado a ser un dato de la historia local»<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> GERSHANI OVIEDO, Marcelo. *La sangre de San Fernando en Catamarca (Argentina)*, 2011. Inédito. Los mencionados capitulares fueron antepasados de prolíficas familias con numerosa descendencia en la sociedad en Catamarca. Para el trabajo referido se han consultado entre otros el Archivo de la Catedral de Catamarca, Archivo del Obispado de Catamarca, Archivo Histórico de Catamarca, Archivo Histórico de Tucumán, Archivo Histórico de Córdoba, Archivo del Arzobispado de Córdoba, Archivo General de la Nación de Argentina, además de otros fondos documentales particulares.

<sup>44</sup> RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. «Los santos en los procesos de formación de identidades locales: El mito de San Fernando en la ciudad de Sevilla». *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* (San Sebastián), núm. 28 (2006), pág. 181.

# Escultura quiteña y escultura andaluza en Quito. Apuntes para una monografía

Francisco Manuel Valiñas López<sup>1</sup>

La escultura es el arte quiteño por excelencia. Con ningún otro oficio acertó aquella escuela a expresarse con más carácter ni llegó a alcanzar mejores índices de calidad; y a nadie puede achacarse con más derecho el mérito de la fama que aquellos talleres gozaron en el exterior<sup>2</sup>. A lo largo de su historia, viva hasta hoy gracias a los maestros activos en Quito y San Antonio de Ibarra, portará como característica esencial su estética solitaria y apátrida. Una manera propia

<sup>1</sup> Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada.

<sup>2</sup> Hace tiempo que la escultura quiteña se convirtió en una de mis preferencias de estudio. Desde que la conocí de hecho en el año 2003, durante mi primera estancia de investigación en el Ecuador, sus singulares cualidades plásticas y el brillo de sus finas calidades penetraron con fuerza en mi ánimo y encendieron mi curiosidad. Así que comencé a indagar y a aprender sobre ella. Primero fue en los libros y frente a las obras y, más adelante, gracias a mi integración en acciones programadas y dotadas de apoyo institucional. En diciembre de 2009 el Ministerio de Ciencia e Innovación aprueba el proyecto de I+D *La consolidación del barroco naturalista en la escultura andaluza e hispanoamericana*, con Lázaro Gila como investigador principal y un equipo de profesores de las universidades de Granada y Sevilla, en el que quedo al cargo del área correspondiente a la antigua Real Audiencia de Quito. Luego, en el verano de 2010, el Gobierno de la República del Ecuador, a través del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural —que en enero de 2011 pasó a denominarse Instituto Metropolitano de Patrimonio Cultural—, me encomienda la formación de un grupo de investigadores y la coordinación del proyecto *El belén barroco en la Real Audiencia de Quito*, que por su temática y naturaleza marcaba un hito en el panorama de la historiografía del arte ecuatoriano. Fruto de este trabajo es mi libro *La estrella del camino. Apuntes para el estudio del belén barroco quiteño* (*Biblioteca Básica de Quito*, 40), publicado en este año 2011 por el Instituto Metropolitano de Patrimonio Cultural, con el auspicio del Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de España, a través de la AECID y la Embajada de España en el Ecuador.

que amalgama en extraño, pero feliz, maridaje, propuestas de fuerte filiación peninsular con rasgos del más declamatorio y triunfal barroco europeo. Un estilo que se codifica en lo formal mediante un comportamiento plástico de corte sevillano y en muy menor medida granadino, desvirtuado por el concurso de una policromía de carnaciones brillantes y viva afición a los oros entroncada con la práctica del renacimiento castellano y, desde mediados del siglo XVIII, con las propuestas del rococó europeo. Su técnica, de forma casi invariable es, como en la Metrópoli, la talla en madera, circunstancia que no se da con tal evidencia en el resto de las escuelas iberoamericanas, en donde los materiales autóctonos sí gozaron de más amplia vigencia. Encontraremos, muy de vez en cuando, algún que otro trabajo realizado en tagua, en cera o en caña de maíz, pero lo normal será el uso de la madera, casi siempre de cedro o de naranjillo. El color, al óleo, se aplicará sobre gruesas capas de yeso encolado y será luego lustrado con ahínco, sobre todo en las carnaciones, dado que ese fulgor tan especial era, junto a la suavidad de su tono rosado, uno de los aspectos por los que más apreciada era fuera.

El periodo de mayor apogeo y carácter en el desarrollo de la cultura quiteña, su edad de oro, si se quiere, comienza bien entrado el siglo XVIII. Para esa época la plástica de la Real Audiencia se presenta ya plenamente definida en su contorno estético. Nos topamos desde entonces con un arte sobresaliente y personalísimo, idealizado en sus formas y bastante apegado al uso de postizos y demás recursos técnicos –mascarillas de plomo, telas encoladas, aderezos de metal...– poco afines a la más escrupulosa y franca disciplina de las formas. Después de un siglo XVII solemne y cargado de hondo sentimiento místico, heredero de la mejor tradición del barroco hispánico, arribamos durante el setecientos a un estilo más refinado y vacío, más afectado y teatral, que conjuga en difícil síntesis el bagaje peninsular con la contaminación del ampuloso barroco flamenco e italiano y las recientes propuestas del rococó. El estudio y la imitación del natural pasan a un segundo plano, las actitudes se estandarizan y la expresión se regula de acuerdo a unas fórmulas tan estrictas como convencionales. Las figuras se alargan y se desligan de la tierra, se estilizan y casi pierden su natural corporeidad. Sus rostros ovalados, de facciones menudas y grandes ojos, se levantan enardecidos por una suerte de estremecimiento que rebasa lo huma-

no. Toda la figura arde envuelta en un fuego sobrenatural, suspendida por una emoción, por una especie de superior blandura, que agita sus miembros en un movimiento invertebrado, en una torsión serpentina de rara ascendencia manierista. La anatomía, tan sucinta en el caso de las figuras desnudas, se disuelve por completo bajo el velo de unos paños que hondean en pliegues caligráficos y de talante artificial, como desatados por un viento imposible, por una corriente prodigiosa que no atiende a los más elementales principios de la física. Aviva las piezas, además, un colorido de insolente brillantez. Los rojos ardientes, azules eléctricos, verdes agrios, amarillos violentos e intensos anaranjados se prodigan incendiados de oro o luminosos de plata, revestidos de fino ramaje o despabilando voluptuosas corlas<sup>3</sup>. El resultado, al fin, ostenta una textura de charol, un brillo de porcelana que delata la asunción, voluntaria y complacida, de los postulados del rococó, de aquel gusto primoroso y aquella fineza galante que nunca llegaron a ser realmente asumidos por el arte de la Metrópoli.

El éxito de las cualidades de esta escultura fue mucho. A lo largo del siglo XVIII, la magnitud de la demanda que reciben los talleres quiteños multiplica su producción y la extiende por toda América. Se generaliza entonces el uso de ojos de cristal y mascarillas de plomo o de estaño, procedimientos que, además de acelerar, y no poco, el proceso creativo, garantizaban mayor perfección y vivacidad en el resultado final, al tiempo que aseguraban la realización de aquellas copias exactas que, a menudo, eran exigidas por los comitentes. Junto a las mascarillas, para abaratar costes, se abren camino las labores en tagua e, incluso, algún trabajo en cera. También veremos imponerse las pelucas y cada vez se harán más populares las imágenes de candelero. La actividad exportadora, favorecida por las reformas borbónicas, se torna febril; siguen saliendo de la Audiencia muchas obras de bulto redondo, pero, a menudo, se optará por enviarlas despiezadas, por mandar cabezas, manos, pies y mascarillas, a falta tan sólo de un armazón vestidero que podía ser confeccionado en el punto de destino. El oficio de la escultura adquiere así tintes

<sup>3</sup> Que en el entorno quiteño denominan «chinescos».

industriales; la ejecución de las distintas partes se estandariza y recae sobre obreros especializados. Surgen, en fin, nuevos conceptos productivos y mecanismos comerciales que amplían el mercado y agilizan el tráfico de la obra escultórica.

La literatura de la época se hará eco de tan considerable notoriedad. Por los años de 1771, el jesuita Mario Cicala, siciliano de Fiumedinisi, pueblo cercano a Mesina, encomiará varias veces a lo largo de su extensa relación la legendaria habilidad quiteña para el desarrollo de los oficios manuales, prestando especial atención a las consecuciones de las artes plásticas, comparables para él a las más lucidas del Viejo Continente:

«En la ciudad de Quito se ven florecer casi todas las artes, esto es, mercaderes, relojeros, oropeleros, tintores, torneros, silleros, batidores de oro, caldereros, libreros, confiteros, olleros, asadores, pasteleros, panaderos, cereros, alpargateros, zapateros, sastres, tapiceros, armeros, ladrilleros, fundidores, cordeleros, sombrereros, curtidores, drogueros, plateros, joyeros, barberos, carpinteros, escultores, pintores, herreros, doradores, ebanistas, boticarios, tejedores de telas de algodón y de lana. Pero las artes que florecen a maravilla mucho más que en otras partes son la estatuaria, la pintura y la escultura en madera, pues no hay mármoles. Estas tres son características de aquella ciudad, y son verdaderamente de lo más perfectas, de manera que no tienen por qué envidiar en nada a los europeos. Desde algunos años para acá se han perfeccionado también mucho los orfebres plateros, joyeros y herreros, ya que al haber visto y observado las obras y manufacturas más exquisitas, finas y delicadas, de los franceses, ingleses y romanos, aquellos artifices se empeñaron en imitarles, y resultaron peritísimos y famosísimos artifices. En verdad, las pinturas, estatuas y esculturas trabajadas en la ciudad de Quito son transportadas a Lima y a todo el Perú, a Chile, a Buenos Aires, a Panamá, a Guatemala, y aun a Méjico, a Popayán, a Santa fe y a todo el Nuevo Reino de Granada, y son estimadas y apreciadas de tal manera, por su perfección, delicadeza y elegancia, que se pagan precios altísimos»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> CICALA, Mario, S. I. *Descripción histórico-topográfica de la provincia de Quito de la Compañía de Jesús* (Viterbo, 1771). Edición crítica castellana del padre Julián Bravo Santillán, S. I. Quito: Biblioteca Ecuatoriana *Aurelio Espinosa Polit*, 2008 (segunda edición corregida), tomo I, págs. 227-229. El padre Cicala no llegó a publicar su obra, las primeras ediciones de tan magnífico texto son las llevadas a cabo por Julián Bravo en 2004 y 2008.

Con su habitual tono amable e ingenuamente panegírico, el padre Juan de Velasco, el célebre historiador nacido en Riobamba, hermano asimismo de la Compañía de Jesús, ponderará también con entusiasmo las excelentes facultades de los artífices quiteños. En su volumen dedicado al estado actual de la Real Audiencia, describe la calidad y nombradía de su producción creativa, realidad en pleno auge, sin dejar de brindar encendidos elogios su contemporáneo el maestro Legarda:

«Para hacer juicio de la escultura, sería necesario ver con los ojos los adornos de muchas casas; pero principalmente las magníficas fachadas de algunos templos y la multitud de grandes tabernáculos ó altares en todos ellos. Soy de dictamen que aunque en estas obras se vean competir la invención, el gusto y la perfección del arte, es no obstante muy superior la estatuaria. Las efigies de bulto, especialmente sagradas, que se hacen a máquinas para llevar a todas partes, no se pueden ver por lo común sin asombro. En lo que conozco de mundo, he visto muy pocas, como aquéllas muchas. Conocí varios indios y mestizos insignes en este arte; más a ninguno como un Bernardo Legarda de monstruosos talentos y habilidad para todo. Me atrevo a decir que sus obras de estatuaria pueden ponerse sin temor en competencia con las más raras de Europa»<sup>5</sup>.

Por último, unas palabras de Eugenio Espejo. Con ellas, la tardía y tímida Ilustración ecuatoriana se posiciona a favor del cultivo de una tradición barroca asimismo trasnochada y caduca, pero que gozaba de actualidad a nivel de mercado y que, por lo tanto, resultaba ser un instrumento válido para el desarrollo social y económico:

«Decidme, Señores, ¿quál en este tiempo calamitoso es el único más conocido recurso que ha tenido nuestra Capital para atraerse los dineros de las otras Provincias vecinas? Sin duda que no otro que el ramo de las felices producciones de las dos Artes más expresivas, y elocuentes, la Escultura y la Pintura. ¡Oh cuánta necesidad entonces de que al momento elevándoles a Maestros Directores a Cortez, y Caspicara, los empeñe la Sociedad al conocimiento más íntimo de su Arte, al amor noble de querer inspirarle a sus discípulos, y al de la perpetuidad de su nombre! Parece que la Sociedad debía pensar, que acabados estos dos Maes-

<sup>5</sup> VELASCO, Juan de, S.I. *Historia del Reino de Quito en la América Meridional* (Quito, 1789). Quito: Imprenta del Gobierno, 1841-1844, tomo III (*Historia moderna*), pág. 61.

tros tan beneméritos, no dejaban discípulos de igual destreza, y que en ellos perdía la Patria muchísima utilidad: por tanto su principal mira debía ser destinar algunos Socios de bastante gusto, que estableciesen una Academia respectiva de las dos Artes. Este solo pensamiento puesto en práctica, pronostico, Señores, que será el principio, y el progreso conocido de nuestras ventajas, en todas las líneas»<sup>6</sup>.

A la vista de tan notable fortuna crítica y del elevado crédito que gozó entre sus coetáneos, forjadores de un tópico que todavía alienta, me resulta chocante hasta el desconcierto el que la escultura quiteña haya podido arribar a nuestros días conocida de un modo tan parcial y fragmentario. El primer intento consciente y con pretensiones científicas de plasmar su historia de forma sistemática no llegó hasta 1929, de la mano de José Gabriel Navarro, entonces cónsul en Madrid, con su clásico estudio publicado por la Real Academia de San Fernando<sup>7</sup>. En ese librito entrañable el diplomático hilvana la trayectoria de la plástica quiteña desde la fundación de la ciudad en 1534 hasta las décadas centrales del siglo XIX, en que estuvo activo el cuencano Gaspar de Zangurima. Apoyado sobre las breves referencias de Velasco y Espejo, así como en las rápidas anotaciones de Federico González Suárez<sup>8</sup> y en los resultados de su propia investigación<sup>9</sup>, Navarro traza un panorama sencillo, articulado en torno a un corto elenco de artistas que, como él mismo recono-

<sup>6</sup> ESPEJO, Eugenio. *Primicias de la cultura de Quito* (núm. 6, jueves 15 de marzo de 1792). He seguido la edición: Quito: Publicaciones del Museo de Arte e Historia de la Municipalidad de Quito, 1953, págs. 77-78.

<sup>7</sup> NAVARRO Y ENRÍQUEZ, José Gabriel. *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929. Véase también la reedición revisada: *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito: Trama, 2006.

<sup>8</sup> GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico, presbítero. *Historia general de la República del Ecuador*. Tomo VII, Libro VI: *La colonia o Ecuador durante el gobierno de los Reyes de España (1534-1800). Estado de la cultura científica, literaria y artística en el Ecuador durante el gobierno de los Reyes de España*. Quito: Imprenta del Clero, 1903, págs. 140-143.

<sup>9</sup> Que comienzan a ver la luz con la publicación del primer volumen de las *Contribuciones para la Historia del Arte en el Ecuador* (Quito: Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos, 1925), serie apoyada sobre un magnífico aparato documental enfocada, sobre todo, al estudio de la arquitectura quiteña pero que, por su carácter práctico y minucioso, recoge abundantes noticias sobre escultura, pintura y artes decorativas.

ce, eran los pocos que se habían salvado del olvido. Mantuvo el escritor su elaboración histórica en publicaciones posteriores<sup>10</sup> e hizo germinar con ello una semilla que granó definitivamente, como otros tantos tópicos, gracias a la ubérrima pluma del dominico fray José María Vargas<sup>11</sup>, maestro de la generación siguiente, perpetuado hasta hoy en sus juicios por el prestigio de sus herederos intelectuales<sup>12</sup>.

De acuerdo con esta visión tradicional, el devenir de la escultura quiteña habría pasado por tres fases esenciales, identificadas respectivamente con los siglos XVI, XVII y XVIII. La primera, ante la lógica mancuerna de maestros e infraestructuras, se habría visto marcada por la importación de piezas españolas y el quehacer de artistas asimismo peninsulares. Apenas contamos con dos nombres para llenar esta centuria: son los de Diego de Robles, el escultor toledano arribado de Nueva España, y su compañero Luis de Rivera, del que apenas sabemos más que lo que cobró por dorar y policromar cierto par de obras. Junto a ellos, las oscuras referencias a Diego Rodríguez y Francisco del Castillo, relacionado el primero con la magnífica imagen titular de la iglesia de San Sebastián e identificado el segundo como autor de la venerada talla de la Virgen del Buen Suceso, del monasterio de la Concepción.

<sup>10</sup> NAVARRO Y ENRÍQUEZ, José Gabriel. *Contribuciones para la Historia del Arte en el Ecuador*. Volúmenes II, III y IV. Quito: Academia Nacional de Historia, 1939, 1950 y 1952, respectivamente; *Artes plásticas ecuatorianas*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1945; *El arte en la provincia de Quito*. Méjico: Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Plan Piloto del Ecuador, 1960; *Guía artística de Quito*. Quito: La Prensa Católica, 1961.

<sup>11</sup> VARGAS ARÉVALO, fray José María, O. P. *La cultura de Quito colonial*. Quito: Santo Domingo, 1941; *Arte quiteño colonial*. Quito: Litografía e imprenta Romero, 1944; *El arte quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito: Litografía e imprenta Romero, 1949; *Los maestros del arte ecuatoriano*. Quito: Instituto Municipal de Cultura, 1955; *Arte religioso ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956; *El arte ecuatoriano*. Quito: Cajica, 1960; *Historia del arte ecuatoriano*. Quito: Santo Domingo, 1964; *Liturgia y arte religioso ecuatoriano*. Quito: Santo Domingo, 1964; *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito: Santo Domingo, 1967. Ed. Quito: Trama, 2005.

<sup>12</sup> PALMER, Gabrielle G. *Sculpture in the Kingdom of Quito*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987; o su versión castellana: *La escultura en la Audiencia de Quito*. Quito: Ilustre Municipio de Quito, 1993; ESCUDERO ALBORNOZ DE TERÁN, Ximena. *América y España en la escultura colonial quiteña. Historia de un sincretismo*. Quito: Banco de los Andes, 1992; *Escultura colonial quiteña. Arte y oficio*. Quito: Trama, 2007.

Para la etapa sucesiva se reivindica, en cambio, un barroco ya pleno y bien dotado de carácter, influenciado por el arte de Montañés y la escuela sevillana, pero capaz de enseñorear su propio talento creativo; un arte recio, solemne, realista y encendido de mística hondura. Marca estos años la presencia de un genio: el padre Carlos. Antes de él, sólo un nombre, el de fray Francisco Benítez, lego del seráfico convento de San Pablo que trabajó en su sillería por los años de 1620. Del padre Carlos tampoco sabemos casi nada: que era jesuita o cura secular, que estaba activo ya en 1618 –cuando concluye el San Lucas de la capilla de Cantuña– y que su fama recorrió el setecientos y llegó a los escritos de Espejo, que le atribuye un puñado de pasos procesionales<sup>13</sup>. Junto a él, destacan el mítico José Olmos, alias *Pampite*, protagonista, como otros artífices quiteños de cierta irónica leyenda acerca de su talento y carácter<sup>14</sup>; y Juan Bautista Menacho, documentado en 1697 trabajando en el antiguo retablo mayor de Guápulo.

Por último, el siglo XVIII, agraciado con los atributos que más atrás describía, pone ante nosotros las personalidades más admiradas por la tradición y mejor arraigadas en el imaginario colectivo. Para empezar, la de Bernardo Legarda, quizá el artista de mayor trascendencia en la escuela, vista la dilatada expansión de sus tipos iconográficos. Y tras él, el maestro Uriaco, activo por los años treinta en la Merced; Toribio Ávila, escultor primoroso en cera; las hermanas María y Magdalena Dávalos, profesas del Carmen Moderno dotadas de legendarias capacidades artísticas; el gran Manuel Chili, *Caspicara*, el mayor virtuoso del entorno quiteño y uno de los geniales escultores de la edad moderna; y penetrando ya los tiempos de la República, el cuencano Gaspar de Zangurima, favorecido en 1822 con una pensión vitalicia asignada expresamente por Bolívar<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> «...Y, en efecto, puede concebirse a qué grado había llegado las dos hermanas, la escultura y la pintura, en la mano de estos dos artistas [Miguel de Santiago y el padre Carlos], por la sola Negación de San Pedro, la Oración del Huerto y el Señor de la Columna, del P. Carlos». ESPEJO, Eugenio. *Primicias... Op. cit.*, pág. 77.

<sup>14</sup> Narrada con gracia en NAVARRO Y ENRÍQUEZ, José Gabriel. *La escultura... Op. cit.*, pág. 164.

<sup>15</sup> Por el decreto de 24 de septiembre de 1822.

Recorre las tres etapas de esta elaboración historiográfica un prurito laudatorio de base patriótica que, con demasiada frecuencia, se ha antepuesto a los ademanes netamente críticos. Ello se ha traducido en la práctica bajo la forma de una cierta tolerancia ante sus silencios y lagunas, que apenas si han variado desde las primeras publicaciones<sup>16</sup>. Consecuencia en parte de ello, y en parte de otros factores políticos y culturales que obviaré mencionar, y no obstante aparecer avalada por una vigencia de casi un siglo, esta teoría revela una serie de puntos débiles que urge empezar a revisar. El más complejo y determinante quizá sea su concepción de las tres etapas, de los tres siglos, como otros tantos ciclos perfectos y cerrados, sin matices ni conexión aparente entre sí; sin contemplar ni tratar de esclarecer, en definitiva, los motivos y las características de los naturales e innegables momentos de transición. La realidad, sin embargo, nos descubre que entre las obras consideradas como inequívocas de Robles, el padre Carlos, Legarda o Caspicara se abren abismos estéticos, estilísticos y técnicos que no se justifican ni pueden ser explicados por el mero decurso temporal de un cambio de siglo.

Hay que analizar cuáles son los factores que propiciaron el progreso de los estilos y cómo se materializó de hecho tal evolución. Para ello creo que resulta esencial delimitar los catálogos de los artistas documentados, de los maestros que, favorecidos por esa circunstancia casual, nos pueden brindar el apoyo de alguna referencia cronológica precisa. La elaboración de esos necesarios elencos requerirá de un impulso muy riguroso e independiente, capaz de anteponer el interés científico y las conclusiones del estudio detenido, tanto de las obras como de las noticias documentales, al peso de una tradición muy firmemente enraizada y no exenta de implicaciones nacionalistas. Tocaré deshacer rancios tópicos e invalidar viejas atribuciones, establecidas y consolidadas a veces sin más base que la folclórica. Es necesario emprender un estudio cabal y sistemático de los rasgos estilísticos, con el fin de concretar grupos de obras que

<sup>16</sup> Ciertas publicaciones recientes nos van brindado nuevos nombres, es el caso de FERNÁNDEZ SALVADOR, Carmen y COSTALES SAMANIEGO, Alfredo. *Arte quiteño colonial. Renovado enfoque y nuevos actores* (Biblioteca Básica de Quito, 14). Quito: Fondo de Salvamento, 2007.

podamos terminar juzgando producto de la misma mano o del mismo taller y sobre ellos rastrear las coincidencias documentales que nos permitan justificar su posible imputación a uno u otro maestro. La escultura quiteña, en su conjunto, reclama esta acción desde los tiempos de Navarro, porque ni todo puede ser dado a las mismas gubias ni todo lo demás merece ser incluido en el infinito saco del anonimato, siempre tan leal y tan recurrente. Sólo de esta manera podremos definir con alguna proximidad los ingenios creativos de tantos maestros que sabemos de primera fila, pero de los que poco o nada podemos afirmar acerca de cuanto hicieron y nos dejaron. Y, lo que es más importante, sólo de esta forma acertaremos a reconstruir la secuencia evolutiva real de la personalidad estilística de esta escuela, siempre tan fértil y bien valorada.

En este proceso de definición del desarrollo estilístico de la escultura quiteña y de la personalidad de sus maestros, principales o secundarios, habrá que afrontar otra cuestión de singular trascendencia: el verdadero papel desempeñado por los maestros españoles y las obras importadas de la Metrópoli. La llegada de esculturas desde la Península es una realidad conocida y mitificada de antiguo. El presbítero Diego Rodríguez Docampo, en su bellísima y nunca bien valorada *Relación del obispado de Quito*, de 1650, nos refiere, por ejemplo, que la imagen de Nuestra Señora del Rosario, del convento de Santo Domingo, *se trajo de España al principio de la fundación*<sup>17</sup>. El mismo origen se supone para otras estatuas, verbigracia el bulto de la Virgen del Pilar, de San Francisco, que se dice llegado a la ciudad con fray José Villamar Maldonado, confesor de la reina Margarita de Austria<sup>18</sup>. También nos consta que fue un español quien labró la venerada talla de la Virgen del Quinche, el mencionado Diego de Robles, cuyo nombre ligán los documentos, además, a la

<sup>17</sup> RODRÍGUEZ DOCAMPO, Diego. *Descripción y relación del Estado Eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito que se ha hecho por mandato del Rey Nuestro Señor en virtud de su real cédula dirigida al Illmo. Sr. D. Agustín de Ugarte Saravia, obispo de Quito, del Consejo de S. M.* (Quito, 1650). V. PONCE LEIVA, Pilar. *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito. S. XVI-XIX* (tomo II). Madrid: CSIC, 1992, pág. 258.

<sup>18</sup> VARGAS ARÉVALO, fray José María, O. P. *Patrimonio artístico... Op. cit.*, pág. 34.

autoría de la antigua imagen de Nuestra Señora de Guápulo y de otras piezas que todavía no ha sido fácil identificar. Al lado de estos testimonios, se presenta la certidumbre de obras y restos escultóricos claramente españoles custodiados en distintas colecciones quiteñas, entre las que ocupa un lugar preferente la del Museo del Banco Central<sup>19</sup>.

El conjunto de la producción española conservada en Quito y su entorno, quiso ser abordado de forma científica por primera vez por la estadounidense Gabrielle G. Palmer, al hilo de un ambicioso trabajo que, habiendo esperanzado a muchos, terminó por no satisfacer a ninguno<sup>20</sup>. Un estudio breve y de escasas aportaciones que poco añadía, pese a la expectación que despertara, a la tradición de Navarro y el padre Vargas. Sí contiene, no obstante, un aspecto bien novedoso, importante y muy digno de ser valorado: el peso que concede a la elaboración y las influencias metropolitanas, consideradas hasta entonces como anecdóticas y poco menos que pintorescas. Partiendo de esta idea, con una osadía bizarra y sobre la base de un conocimiento demasiado liviano de lo español, la autora creyó localizar en Quito obras seguras de Gaspar del Águila, Jerónimo Hernández, Juan Bautista Vázquez *el Mozo*, Pablo de Rojas, Francisco de Ocampo, Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa y Pedro de Mena y hasta llegó a suponer un posible origen y aprendizaje granadinos para el enigmático padre Carlos, al que relaciona con las también oscuras personalidades de los hermanos García. En resumen, lanza la autora un conjunto de afirmaciones e hipótesis demasiado rápidas y mal sustentadas, a veces, incluso, intolerables, pero en las que se descubre, sin embargo, un cierto olfato capaz de dar buenos frutos y de enfilear la investigación de sucesivos analistas. No han llegado todavía, con lo que la presencia de la escultura española en la Audiencia de Quito sigue siendo una asignatura pendiente que urge retomar con seriedad.

<sup>19</sup> Extinto como institución al servicio de la cultura a partir de enero de 2011. Su magnífica colección, que abarca desde la prehistoria ecuatoriana hasta la edad contemporánea, servirá de base al Museo Nacional que se fragua en estos días.

<sup>20</sup> PALMER, Gabrielle G. *Sculpture in... Op. cit.*

En mis recientes investigaciones sobre el medio quiteño de los siglos XVI al XIX, he podido observar que la pervivencia de obras escultóricas llegadas allí desde la Metrópoli o elaboradas *in situ* por maestros emigrados es muy superior en volumen y en calidad a lo que habíamos previsto de entrada. Las obras claramente españolas conservadas en el territorio de la antigua Real Audiencia, no sólo en la ciudad de Quito, son numerosas y entre ellas se cuentan varias, como los Cristos yacentes del Carmen Antiguo y San Agustín, de excepcional calidad. Algunas, como éstas, son piezas de notable empeño, a tamaño natural y enriquecidas con una policromía de singular finura, en las que se revela la gubia de artistas de fama y la escrupulosa voluntad de comitentes iniciados. Por lo que respecta a su procedencia, la mayoría parece ser de confección sevillana. No he advertido, si no con grandes reservas, ejemplos evidentes de escultura granadina. Lo que sí he apreciado, y es cosa que casi se me hizo insólita —al no haber sido casi nunca antes contemplada por la crítica—, es la existencia de piezas de otras escuelas peninsulares, varias castellanas y, tal vez, alguna madrileña. En cuanto a su cronología, puedo ir afirmando que resulta bastante variada, aunque, como cabía esperar, la mayor parte de las obras procede del último tercio del siglo XVI y el primero del XVII; con todo, menudean las elaboraciones de un barroquismo mucho más acendrado y tardío. La autoría promete no ser fácil de dilucidar. Aparecen creaciones, las mejores, caso del magnífico San Juan Bautista de la catedral o del Santo Domingo Penitente de su convento, fácilmente relacionables con autores o entornos concretos, pero el resto obedece a una ejecución bastante más plana y estereotipada que hace harto atrevido y complejo el tratar de delimitar personalidades sin el debido apoyo documental. Es importante tener en cuenta, además, para no llevarnos a engaño, que un buen número de estas piezas ha sido sometido a restauraciones y remozamientos posteriores que, en ciertos casos, han podido llegar a ser dramáticos o a producir alteraciones sustanciales. Si bien suponen una dificultad adicional a la hora de identificar y analizar las obras, es preciso detectar y valorar esas operaciones en la justa medida de su calado. En general, las intervenciones han afectado a las policromías y a los rostros de las imágenes. Muchas han sido repintadas, a veces de forma grosera, y otras tantas han visto sustituida su carnación mate por una en pulimento, mucho más acor-

de con el gusto del setecientos quiteño. También se aprecian actuaciones dirigidas a la implantación de vivos ojos de cristal o mutilaciones derivadas de la piadosa costumbre de vestir las imágenes. Varias, al fin, han visto sustituido su semblante original por una nueva cara de rasgos más quiteños que, a veces, es una mascarilla de plomo finamente policromada. A principios del siglo XX, el historiador Federico González Suárez llamó ya la atención sobre estas intervenciones al referirse a la mentada efigie de la Virgen del Rosario, cuya restauración dieciochesca lamentó vivamente<sup>21</sup>.

La presencia de escultura española y, especialmente, andaluza en la Real Audiencia de Quito requiere ser valorada con justicia, no sólo desde el punto de vista de los testimonios y restos efectivos conservados en aquella tierra, sino también en lo que atañe a su magisterio sobre la industria creativa de la escuela quiteña. Las influencias andaluzas son evidentes, sobre todo, a lo largo del seiscientos. La sobria monumentalidad, el realismo depurado y la trascendencia mística que caracterizan en este periodo a la escultura del sur, son revividas a las faldas del Pichincha con un proceder seguro y consciente, ligado a la estética de Montañés y sus seguidores. Pensemos en la imponente imagen de Jesús del Gran Poder, de San Francisco, cuyo porte ha sido durante décadas causa de desconcierto entre los estudiosos y que Gabrielle Palmer, todavía a finales de los años ochenta, se obstinaba en adjudicar a anónimas manos andaluzas<sup>22</sup>. En este punto, advertiré cuánto me llama la atención cierto grupo de frailes relacionado con la soberbia talla de San Diego de su antigua recoleta franciscana; un conjunto, en el que me atrevo a incluir el magnífico

<sup>21</sup> «Había en esa hermosa y rica capilla del Rosario una joya de precio inestimable, la santa imagen de la Virgen, escultura española y obsequio del Emperador Carlos Quinto a la cofradía del Rosario, fundada en el convento de dominicanos de esta ciudad; y sobre esa imagen, dos veces sagrada, por representar a la Madre de Dios y por ser don de un tan gran monarca, se atrevió a poner en sus manos la melindrosa devoción de los que despreciando todo lo antiguo, condenaron como indigna del culto católico una estatua, ante quien habían caído de rodillas nuestros mayores, y el cincel y el martillo hicieron estallar en astillas el rostro de la veneranda imagen... El obsequio del César no ganó en perfección artística lo que perdió con tan temeraria mutilación.» GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico, presbítero. *Historia general...* (Tomo VII, Libro VI) *Op. cit.*, pág. 141.

<sup>22</sup> PALMER, Gabrielle G. *Sculpture...* *Op. cit.* En la edición traducida de 1993, pág. 38.

San Juan de Dios de la parroquia del Sagrario. Se trata de una serie de obras fechable con cierta seguridad hacia la mitad del seiscientos, elaborada durante un lapso reducido y por gubias no distantes, que destaca por su realismo crudo, aunque no ajeno a la búsqueda de la belleza, y por la profundidad de su expresión mística. Un ciclo de excepcional calidad que, pronostico, haría que decir en el proceso de redescubrimiento científico de la escultura barroca quiteña.

Conforme va pasando el tiempo y penetrando el siglo XVIII, esta dependencia estilística parece irse difuminando un tanto. La autoridad de lo andaluz va cediendo el paso a otras corrientes de signo más internacional. Italia y Flandes atraviesan con crédito aquella estética austera y ebria de emoción para imponer trazas y actitudes más abstractas, vanas y teatrales. Y a esta nueva pujanza se irán añadiendo las soluciones del rococó que, como sabemos, no gozaron en la Península si no de un prestigio muy puntual. De esta forma, la escuela quiteña decantaba en ésta su última fase evolutiva su estilo más propio y definidor, en el que la enseñanza de la Metrópoli, a nivel formal, exclusivamente, pasaba a ser una más, y no la decisiva, entre las distintas corrientes asumidas. Donde no se pierde nunca la esencia hispánica es en las cuestiones de fondo. Para empezar, la escultura quiteña demuestra desde sus primeros tiempos una vocación firmemente encaminada a la consecución de figuras aisladas, concebidas y logradas con independencia de la máquina arquitectónica del retablo. Bultos completos y cerrados, procesionables e intercambiables en su ubicación dentro de los templos. Imágenes exentas, acabadas y no sujetas a una hornacina determinada que, si bien se aprecian desde los primeros tiempos, se convierten durante el siglo XVIII casi en el único modo de operar aceptable —excepción hecha de los escasos relieves, claro está—, favorecido e impulsado por la generalización de los nuevos mecanismos productivos y comerciales. Esta propensión a la imagen independiente, como puntualizó don Emilio Orozco, es una de las líneas definitorias de la escultura del barroco andaluz, madurada por las preferencias de la devoción sevillana, pero originaria del ambiente artístico granadino, donde la codificara el ingenio de Pablo de Rojas<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio. «Propósito y conclusión». En: *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972, págs. 107-108.

Del mismo modo, el sesgo andaluz de la producción quiteña se mantuvo siempre vivo y estimable a través de su tensión espiritual. Los rostros y actitudes labrados por esta escuela ofrecen de continuo, como antes exponía, la expresión de un sentimiento que los inunda y rebasa y que, a pesar de lo estereotipado de muchos gestos, nunca deja de revelar una hondura de neta cepa hispánica. En relación con este aspecto, se presenta el de la iconografía, cuyo andalucismo es bien patente en muchos casos. Abundan, por ejemplo los Crucificados muertos de serena anatomía y dulce expresión, económicos de sangre y llagas, dependientes, quizá, del que preside el retablo de la sala capitular de San Agustín, tan sospechoso a su vez de ascendencia sevillana. Otro tanto sucede con los santos penitentes. El modelo establecido por los maestros quiteños para la representación de San Francisco de Asís, fijado por el que con atribución a Caspicara preside el retablo del lado del Evangelio en el crucero de su iglesia, demuestra un conocimiento bastante aproximado del magnífico Doctor Seráfico del convento de Santa Clara de Sevilla, obra de Montañés labrada por los años de 1621-1624. Al mismo genio andaluz nos remite la representación de Santo Domingo penitente que veneran en su convento los padres dominicos, obra importada, como señaló ya González Suárez<sup>24</sup>, cuyo modelo se repite en otras muchas, caso del San Francisco flagelante de la sacristía de los frailes menores. Igual deuda con la Metrópoli se observa en las frecuentes representaciones de Cristo Resucitado, seguidoras del modelo de Jerónimo Hernández de la Magdalena de Sevilla, sin apenas más variantes que las lógicas actualizaciones barrocas motivadas por el paso de los años. Y asimismo proceden del sur peninsular las abundantes figuraciones de Santa Ana, casi nunca triple, a pesar de que emigraron ciertos ejemplares, y el modo

<sup>24</sup> «De Sevilla se trajeron algunas estatuas de madera, y entre ellas una de Santo Domingo, que es copia, muy bien hecha, de la obra maestra de Montañés [el Santo Domingo que fuera titular del sevillano convento de Portacoeli, ejecutado hacia 1607], conocida con el nombre de *el Santo Domingo penitente*, que ahora adorna el museo provincial de Sevilla; la estatua de Quito ha sido arribada por ahí, como obra de ningún mérito; los frailes antiguos la conservaban en la iglesia con grande veneración conociendo el gran mérito de ella». GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico, presbítero. *Historia general...* (Tomo VII, Libro VI) *Op. cit.*, págs. 140-141.

de concebir y plasmar el sentimiento de muchas Dolorosas, de expresión recogida y callada.

\* \* \*

En fin, acometer esta gigantesca empresa de revisión científica no va a ser fácil. Ya de entrada nos topamos con varias dificultades notables que habrán de sumarse a las imprevistas que, sin duda, irán surgiendo. En primer lugar hay que tener en cuenta la dispersión de las piezas. Lo tardío y ambiguo de la legislación ecuatoriana para la protección del patrimonio histórico ha permitido su expolio secular y sistemático, cebado especialmente con las obras de escultura. Son muchas las piezas que se conservan en colecciones privadas y muchas más las que salieron del país y cuyo paradero, o incluso cuya existencia, se ignora por completo. A ello hay que unir el elevado volumen de obras artísticas de primera fila custodiado por las clausuras femeninas, cada vez más celosas, y con razón, de su obligado recogimiento. Al problema derivado de las propias obras, se suma la dificultad para acceder a los fondos documentales, cuya consulta se hará imprescindible para la formulación de conclusiones atinadas. La merma histórica del patrimonio documental ecuatoriano, su dispersión, su mala conservación, las trabas burocráticas que obstaculizan su consulta y las actuales reformas del sistema nacional de archivos públicos, son cortapisas a las que habrá de enfrentarse la investigación. A ellas se une la reticencia de las comunidades religiosas, especialmente femeninas, para autorizar el rastreo de sus fondos documentales, imprescindible para llevar a término este trabajo.

Confío, a pesar de todo, en que la valía artística y la riqueza cultural de la escultura de la escuela quiteña acierten a actuar como acicates suficientes para despertar a la crítica de su marasmo y emprender el camino por el que abogo en estas páginas, tan arduo como cualquier otro itinerario de investigación, pero mucho más atractivo por lo muy inculto y prometedor.



*Retablo de la sala capitular del convento de San Agustín de Quito.*

*Fotografía: Paulina Moreno*



# Promoción artística y coleccionismo episcopal entre Andalucía y América durante el siglo XVIII

Ana María Gómez Román<sup>1</sup>

El estudio de la Historia del Arte refleja que las actuaciones emprendidas por determinados personajes han influido poderosamente en el desarrollo del coleccionismo y del fomento de las artes. Si bien normalmente han quedado excluidas, e incluso marginadas, ciertas empresas de otros tantos individuos cuyo papel ha sido crucial no sólo en la construcción de la historia sino en el desarrollo y promoción de las artes y expansión de la cultura. A todo ello habría que añadir que, sobre todo tras la caída del Antiguo Régimen, los nuevos fundamentos socio-económicos en el mundo hispano motivarían un progresivo desplazamiento de la nobleza de sangre por la nueva clase burguesa más pudiente y erudita. Ésta pronto adoptaría como propios los hábitos aristocráticos de promoción y beneficencia, modificando el gusto y cambiando los criterios estéticos de la época. Pero no toda la práctica del fomento de las artes quedaría sentenciada por la aparición de estos adinerados burgueses ya que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII todavía una buena parte de esta promoción, y fomento, estuvo en manos de prelados y eclesiásticos, además de virreyes e indianos<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Universidad de Granada.

<sup>2</sup> Sobre esta cuestión puede verse MARTÍNEZ DEL RÍO REDO, María Josefa. «Permanencias y ausencias de obispos, virreyes e indianos». En: *México en el mundo de las colecciones de arte*. México: Nueva España, págs. 3-43. También GARCÍA SAIZ, María Concepción. «El coleccionismo de arte colonial mexicano en España». En: *México en el mundo de las colecciones de arte*. México: Nueva

quienes en los casos más significativos tuvieron un destacado papel en el devenir de la historia de América.

Pero el XVIII fue sobre todo el siglo de la Ilustración y de su nuevo modelo educativo mediante la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y sus respectivas filiales repartidas por todo el reino. En Andalucía el fomento de las artes estuvo ligado a las capas ilustradas de la sociedad de tal suerte que toda ciudad importante deseaba contar con escuelas especiales dedicadas a las bellas artes, y todo ello dentro del ambicioso programa de reformas propuesto por la monarquía borbónica, nos referimos a las ciudades de Córdoba, Sevilla, Cádiz y Granada donde se crearon centros de enseñanza al amparo de la matriz<sup>3</sup>. De éstas solo tres alcanzaron el rango oficial: la sevillana fundada en 1769, la granadina (1777), y la gaditana (1779). En cambio la de Córdoba tuvo un carácter privado al ser un empeño personal del arzobispo Caballero Góngora, y del que hablaremos más adelante. En territorio americano tendremos que esperar a 1781 para que se funde, en la capital mexicana y a instancias de las autoridades vinculadas a la Casa de la Moneda, la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de Nueva España. Entre tanto, y pese a esta labor de fomento colectivo, sobre todo en el caso de América muchas de las actuaciones de promoción artística vinieron de la mano de ciertos personajes vinculados al estamento eclesiástico que, como instigadores de programas ideológicos de carácter espiritual, pudieron desarrollar notables proyectos estéticos bajo las premisas de devoción popular. Sin descuidar otros campos como el atesoramiento de obras artísticas, la promoción de las artes, o el apoyo necesario para la renovación edilicia de ciertas urbes. Por consiguiente estas actuaciones que estuvieron vinculadas a estos in-

---

España, págs. 301-307; 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: *El arte español fuera de España*. Coord. Miguel CABAÑAS BRAVO. Madrid: C.S.I.C., 2003, págs. 193-206.

<sup>3</sup> GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Coleccionismo y fomento de las artes en Andalucía durante el siglo XVIII». En: *ACTAS de la I Conferencia Internacional «Hacia un nuevo humanismo». El Hispanismo Anglonorteamericano. Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura Españolas (siglos XVI-XVIII)*. Córdoba: Caja Sur, 2001, V. 2, págs. 1453-1466.

fluyentes y poderosos hombres de Iglesia, dándose la circunstancia que gran parte de ellos procedían de tierras americanas y andaluzas, motivaron que por su particular relación con uno u otro ámbito expandieran, en función de los distintos cargos que fueron desempeñando a lo largo de sus respectivas carreras, su particular gusto estético y su característico hacer por las mismas.

Es por ello que merecen una especial consideración las figuras de Jacinto Aguado Chacón, Antonio Caballero Góngora o Juan Manuel Moscoso Peralta, cuyos ascensos sociales fueron especialmente cuidados, y auspiciados, por la Cámara de Castilla, y cuya labor de promoción artística en el ámbito americano y andaluz, pero sobre todo su perfil coleccionista, los convierten en figuras singulares del siglo de la Ilustración. Sin bien ya a finales del siglo XVII advertimos la estela de otros tantos religiosos que de igual forma se convirtieron en instigadores de las artes y la cultura. Podemos citar el caso del mercedario Andrés de las Navas y Quevedo<sup>4</sup>, nacido en 1622 en Baza (Granada), quien en 1677 pasó a Nicaragua como obispo electo de León. Allí fundó en 1680 el Colegio Seminario de San Ramón, conocido como Colegio Tridentino, germen de la universidad. Después en 1682 fue trasladado a la diócesis de Guatemala donde auspició la construcción del convento de San José de carmelitas descalzas<sup>5</sup>. Sin embargo nunca olvidó su tierra natal por lo que dispuso una considerable suma para la fabricación de un tabernáculo en plata para la Virgen de la Piedad de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced. Acompañándolo de un fabuloso tesoro compuesto de cálices y candelabros, varias coronas de oro con piedras preciosas y diamantes, y una custodia de oro guarnecida con topacios y esmeraldas. De igual manera cuidó que la capilla familiar de San Andrés en la iglesia de Santiago de Baza quedara concluida en 1690, a cargo de Juan López de Robles, estando presidida por sendos retablos, en la actualidad perdidos, labrados por el tallista Pascual Alós de Burgos y

<sup>4</sup> Hijo de Juan Sánchez de Quevedo y Lucía Navas de Berria.

<sup>5</sup> JUARROS, Domingo. *Compendio de la Historia de la ciudad de Guatemala*. V. 1, 1808, pág. 183 y pág. 286.



*Retrato de fray Andrés de las Navas y Quevedo. Catedral Metropolitana. Guatemala*

a cuya mano podrían también atribuirse los escudos del prelado que ornamentan sus muros<sup>6</sup>. Para esta capilla donó a su vez varios ornamentos litúrgicos, conservándose en la actualidad una custodia de plata sobredorada<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa (coords). *Guía artística de Granada y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, V. 2, 2006, págs. 55 y 64.

<sup>7</sup> La práctica de remisión de plata, alhajas y ornamentos era habitual en muchos indianos que en la mayoría de los casos las remitían para ornato de sus capillas familiares en sus respectivos lugares de origen.

### JACINTO AGUADO CHACÓN

Nacido en Granada en 1696, estudió Artes y Jurisprudencia en el colegio de San Bartolomé y Santiago, prosiguiendo después su formación en el Real de Santa Cruz<sup>8</sup>. Entre 1718 y 1720 fue rector de la Universidad, años en los que se distinguió por su ingenio para la poesía. Después obtuvo una doctoral en la colegiata de Antequera; y desde 1734 hasta 1755 fue canónigo penitenciario de Cádiz. Fue promovido al obispado de Cartagena de Indias no dando tiempo a su desempeño ya que finalmente marchó al de Arequipa, tras haber sido consagrado en Buenos Aires en marzo de 1756. Entró en su diócesis como nuevo flamante obispo el 14 de febrero de 1757 siendo un «prelado muy zeloso en el cumplimiento de su obligación: estimó mucho á los Indios: arregló en quanto pudo la disciplina eclesiástica: visitó personalmente el Obispado, confirmado al mismo tiempo en todos sus pueblos y caserías, por cortas que fuesen, haciendo muchas limosnas á los que conocía y lo necesitaban». De igual forma Aguado y Chacón mostró un excesivo celo, en todos aquellos asuntos relativos a la buena conducta de su rebaño y una particular lucha en favor de la moralidad. En este sentido nos remitimos a la pastoral, que emitió el 22 de enero de 1758, recriminando a sus fieles no sólo las faltas, en especial los actos de impureza o amancebamiento, sino alentando a sus propios eclesiásticos a reducir el ostentoso lujo de sus vestimentas: «no puedo menos de advertir a mis eclesiásticos aun de menores órdenes cuanto desdice de su estado el demasiado aseo en perfumes birretes blancos bordados valoncillas y otros atavíos propios de seglares pues quien esto lo ve lo atribuye o a jactancia, soberbia o vanidad o al demasiado conato de sobresalir y a distinguirse de otros».

Pero la llegada de este prelado a América no era casual. Como otros tantos obispos, y arzobispos, su ascenso estaba estrechamente relacionado con su origen. De hecho Aguado procedía de una linajuda familia andaluza con propiedades en la vega de Granada, entre las que se encontraban varios marjales de viña en el pueblo de

<sup>8</sup> Era hijo de Juan Francisco Aguado Maldonado y Claudia Chacón Ortega.

Alhendín y una casa en su plaza principal. Además su fortuna personal se incrementó considerablemente tras el fallecimiento de su hermana Andrea de Aguado, marquesa de Chinchilla, recibiendo en heredad la casa principal de la calle de Gracia del granadino barrio de la Magdalena, y otra pequeña en la calle Cruz de la misma demarcación parroquial. A estas propiedades habría que sumarle otro inmueble en el Campillo, otros dos en la plazoleta de la parroquia de San Andrés, un local en los soportales de la plaza de Bibrambla, y varios marjales de caña dulce en Motril. También percibía jugosos ingresos gracias a los réditos obtenidos por el llamado mesón «Tondillo»; por los alquileres de una casa de vecindad de la calle Hileras, y por otras tantas en la calle Jardines<sup>9</sup>. Esta particular relación con su ciudad natal, y su amor hacia la misma, se concretó en el dispendio de considerables sumas destinadas a su Patrona, la Virgen de las Angustias, que sirvieron para concluir el retablo mayor de su basílica.

### De Puerto Real a Arequipa

Pero Aguado Chancón fue hombre de varias ciudades. En el inicio de su ascenso, y antes de su etapa americana, vivió durante unos años en tierras gaditanas. En Puerto Real habitó en una casa principal en la Plazuela de Jesús, que él mismo había mandado reedificar empleando la considerable suma de unos 4.000 pesos; y promovió la construcción de un altar y retablo, bajo la advocación de San Juan Nepomuceno, en la ermita de Nuestro Padre Jesús ornamentándolo con ara, candeleros de bronce, atriles y manteles. Tiempo después, según disposición testamentaria, mandó dotarlo con los ornamentos más nuevos de su colección: dos cálices con platillo, patena y vinajeras de plata, una campanilla y dos lámparas de plata. Fue por tanto durante esta etapa gaditana cuando comenzó su meteórico ascenso social. Tras su nombramiento como obispo de Cartagena de Indias, plaza que nunca llegaría a ocupar, recibió carta de aviso, dada

<sup>9</sup> A.C.Gr. (Archivo de la Catedral de Granada) Leg. 295-4, pieza 27 «Bienes del que fue obispo de Osma Jacinto Aguado Chacón, 1764».

en Madrid el 22 de octubre de 1754, notificándole nueva provisión: la sede de Arequipa. En esta ciudad emprendió una intensa labor pastoral<sup>10</sup> que combinó con otras de fomento como la fundación de una casa de Ejercicios para Mujeres o el inicio de las obras de un nuevo palacio episcopal, en lo que entonces conformaba las inmediaciones de la ciudad, abandonando el antiguo «por estar en sitio enfermo»<sup>11</sup>. Lo bautizó, en honor a la monarquía hispana y en alusión a su homónimo en la capital de la corte, como «Palacio del Buen Retiro». Y dada la particularidad de esta empresa incluso ordenó colocar en la fábrica de este nuevo edificio sus propios escudos de armas<sup>12</sup>. No fue la única actuación loable que realizó en este sentido. De igual modo promovió, por todas las iglesias de su obispado, el culto a San Juan Nepomuceno auspiciando en muchas de ellas la construcción de sendos retablos dedicados al expresado santo.

Pero nada más llegar a la ciudad de Arequipa, y según ordenaba la Ley 39 título 7 del *Libro Primero de la Recopilación de Indias*, realizó el 25 de abril de 1757 inventario de sus bienes lo que nos demuestra, una vez más, la buena salud de sus recursos<sup>13</sup>. Entre las pertenencias inventariadas figuraba una prensa inglesa de acero, dos sellos y una caja con su correspondiente estampilla y sello,

<sup>10</sup> Por ejemplo colocó en el curato de Moquegua al que después sería arzobispo de Granada, Juan Manuel Moscoso.

<sup>11</sup> GUTIÉRREZ, Ramón *et al.* *Evolución histórica urbana de Arequipa 1540-1990*. Mallorca: Fundación Pilar e Joan Miró, 1992, pág. 59.

<sup>12</sup> Escudo dividido en cuatro cuarteles. Los de arriba derecha, doble, primero cuatro flores de lis, y en el centro cuatro banderas tremoladas, izquierda en campo de plata cinco tulipanes. Los de abajo dividido en ocho cuarteles, primero a la derecha dos mastines opuestos en campo de plata y en los opuestos dos tulipanes. A la izquierda en cuatro cuarteles opuestos, dos flores de lis y dos flores de malva ceñidas en un recuadro orladas con ocho flores de lis.

<sup>13</sup> A dicho inventario debía concurrir el señor Fiscal de la Real Audiencia de los Reyes con dos prebendados. En este caso asistió el mestre de campo Manuel de Rivero Salazar, regidor perpetuo de Arequipa y alférez Real interino, y el general Francisco Guillén Berrocal, administrador del Real Estanco de Tabacos. Los tasadores nombrados al efecto fueron Martín Aguardo y Pedro Pineda para la ropa y pontificales, Gabriel Benavente para la colección de libros, Juan de Salazar para los relojes, el maestro carpintero Bernardo de Cárdenas para el carruaje, el maestro platero Juanuario Valduña para la plata labrada; y el capitán Victoriano de la Fuente para las piezas de oro y diamantes.

para uso de su secretaría en la certificación de documentos, y ocho esclavos negros y dos esclavas. Por lo que respecta al mobiliario entre las piezas sobresalían una escribanía de caoba, una papellera de cedro, otra de carey embutida en madreperla y chapa de plata con salvadera, y un tintero y abecedario de plata. Poseía un oratorio portátil, labrado en París, «galoneado y forrado de damasco prolijamente fabricado» y valorado en unos 300 pesos. Las alhajas, tasadas en unos 1.760 pesos, comprendían una cajita de lapislázuli con guarnición de plata, varias cadenas, tabaqueras y pectorales, la mayoría de ellos con esmeraldas, amatistas y otras piedras preciosas. El valor de los pontificales, capas y casullas, ascendía a 1.510 pesos incluyendo un pontifical negro de tisú y una mitra con pedrería. En cuanto a su colección artística atesoraba una escultura de *San Antonio de Padua con el niño* (tasados en 400 pesos) cuyos «rostros y manos son de obra mui especial», el santo con su correspondiente vestido de brocado galoneado, y diadema y azucena de plata, mientras que el niño Jesús con un rico vestido con ponencias de oro, esmeraldas y perlas y túnica tornasolada. También tenía dos *Cristos* con sus respectivas cruces rematadas con cantoneras de plata y valorados en unos 100 pesos cada uno. En cuanto a la colección pictórica si bien no era muy abundante por el contrario podemos considerarla bastante sugestiva ya que era dueño de tres cuadros uno «del Niño Dormido con marco ála italiana, original de Athanasio Kircher», es decir de Atanasio Kircher (tasado en 200 pesos), y otros dos de *Nuestra Señora de los Angeles* y *San Juan Nepomuceno* (en unos 50 pesos). El total de todos sus bienes, incluyendo las piezas anteriormente mencionadas, ascendía a 74.686 pesos; pero lo que más nos sorprende, tras la lectura del inventario, es lo peculiar de su espíritu coleccionista. Buena fe de ello era la pintura anteriormente citada firmada por Athanasius Kircher, jesuita conocido por sus estudios orientalistas y sus investigaciones científicas, lo cual es un indicio más tanto de la erudición de nuestro prelado como de su amplia formación. Todas estas pertenencias, junto con el resto de su equipaje, debían pasar a España. Sin embargo una vez iniciado su embarque tuvo conocimiento de un nuevo enfrentamiento entre la armada española y la inglesa por lo que decidió, dada las fatales consecuencias que podía originarse de ser apresada la embarcación, dejar en manos de Manuel de Alday

Aspée<sup>14</sup>, obispo de la ciudad de Santiago de Chile, un vaso grande de oro con una piedra bezoar<sup>15</sup> con la condición expresa de su remisión una vez se apaciguara esta nueva confrontación anglo española.

### Muerte en Granada como obispo de Osma

Pero como otros tantos eclesiásticos, cuyos méritos habían sido vistos con especial agrado por la corona, el rey consideró conveniente su regreso al viejo continente. Fue por tanto el 4 de octubre de 1761 cuando Aguado fue finalmente presentado por Carlos III para el Obispado de Osma, por fallecimiento de su anterior titular Pedro Clemente de Aróstegui. Abandonaba definitivamente Arequipa el 12 de abril de 1762 en el navío «La Concepción», cuyo pasaje le costó 7.000 pesos, junto con Manuel, su fiel esclavo, quien se hizo cargo, además de la atención necesaria de su señoría, del porte del equipaje llevando «en los baules y caxones bastantes manuscritos, así canónicos, como de las costumbres de los Indios, escritos de su puño, y algunos planes de ciudades de las provincias de la nueva España, pintados al oleo con toda exactitud y gusto, y con especialidad la de Arequipa»<sup>16</sup>. Antes de iniciar esta etapa se cuidó de redactar el 29 de julio de 1762 una nueva manda testamentaria, con la incursión de sus posesiones, en el Puerto de Valparaiso de Chile. Según la cual todos sus bienes debían pasar, en caso de fallecimiento, a Ana Nava-

<sup>14</sup> Sin duda fue uno de los grandes amigos de Aguado Chacón. Fue también un destacado personaje y uno de los mejores obispos de Santiago de Chile del siglo XVIII. Poseyó una de las mejores bibliotecas del país y promovió en 1780 las nuevas obras en la catedral de Santiago de Chile, ya que consiguió traer al arquitecto romano, y alférez de infantería, Joaquín Toesca y Ricci quien difundió por estas tierras las ideas palladianas e introdujo el lenguaje neoclásico de corte estético europeo en el nuevo edificio de la Real Casa de la Moneda.

<sup>15</sup> Estas piedras, cuya etimología significa contraveneno, eran también conocidas como bezal. Procedían del organismo de los ciervos originarios de Nueva España y se les atribuía propiedades mágicas.

<sup>16</sup> LOPERRAEZ CORVALAN, Juan. *Descripcion Histórica del Obispado de Osma, con catálogo de sus preladados*. Madrid: Imprenta Real, V. 1, 1788, pág. 587.

ro y Vargas, o en su defecto alguno de sus descendientes directos<sup>17</sup>. No fue casual la elección de esta mujer como beneficiaria. Se trataba de la cuñada de Alonso de la Vega, viuda de un hermano de éste de nombre Francisco, quien había sido Teniente del Rey, Gobernador interino en Buenos Aires, y uno de sus más fieles amigos. Pero el prelado granadino dictaminó más disposiciones al respecto. Estableció que cuando llegara el momento de su sepelio se hiciera en el lugar acordado por sus herederos; así como la cesión al cabildo catedralicio de Granada de la hacienda familiar de Pinos Puente, heredad que procedía de los bienes de su hermana Nicolasa María Aguardo y que comprendía 66 marjales de tierra, con la condición expresa que las rentas obtenidas de su explotación fueran destinadas exclusivamente a las misas que por su alma debían de celebrarse en altar de San Juan Nepomuceno de la ermita de Puerto Real. No olvidó tampoco reservar una considerable suma de dinero para su agente en Madrid, Víctor Elías de Zaldivar, en compensación por los respectivos asuntos que le había llevado y otra cantidad similar para sus encargados en la de Granada, Francisco Cordero y Horacio María Gusani. En este otorgamiento dejó a su vez otras mandas para el obispado de Osma en las que se incluían la cesión de todos sus pontificales junto con dos jarros de plata, tres fuentes, un báculo sobredorado, varias crismas y palmatorias y seis pectorales.

Así el 11 de mayo de 1763 recalaba por fin, y tras un complicado viaje, en el puerto de Cádiz. A partir de septiembre se estableció de manera momentánea en Granada para planificar y organizar todo lo relacionado con su nueva andadura en tierras sorianas. Entre tanto tomó posesión como su apoderado el prior Felipe Foronda y Moreda y desde junio de 1763 Miguel Ochoa, persona encargada en Osma de solucionar todo lo concerniente con su recibimiento y estancia, fue recibiendo puntuales órdenes de todo lo concerniente a la llegada del religioso. En este sentido lo primero que hizo Ochoa, y a petición del propio obispo, fue contratar al maestro arquitecto Antonio Serrano, «maestro sin lisonja famoso y de bella Ydea», para re-

<sup>17</sup> Finalmente, tras resolverse los problemas ocasionados por el repentino fallecimiento del prelado los bienes fueron heredados por el hijo de ésta Francisco de Vega y Navarro, Regidor de Puerto Real.

formar el antiguo palacio episcopal. Por su mente pasaba la idea de remodelar la fachada de este histórico edificio abriendo nuevas ventanas, cuestión que finalmente fue desaconsejada por el propio arquitecto aunque para noviembre de 1763 sí se habían realizado algunas obras de consideración en su interior<sup>18</sup>. Ochoa también fue comunicándole puntualmente sobre la compra de mobiliario (mesas, espejos, camas) y la intención de adquirir en Bilbao unas «pape-leras que sean buenas porque aquí es imposible encontrarlas»<sup>19</sup>. Tam-poco el prelado, que era de lo más exigente en cuestiones librescas, dejaba pasar todo lo concerniente a los volúmenes que debían com-poner el grueso fundamental de su biblioteca, cuestión que en cier-ta manera traía de cabeza a Ochoa: «sera difícil no recurriendo â Va-lladolid, ô Madrid por la cortedad de negocios especialm<sup>te</sup> canonicos en los Pueblos de Soria y Aranda que son los mas crecidos e inme-diatos». El epistolario entre ambos fue fluido y extenso. Así en otra misiva enviada por Ochoa, con fecha 28 de enero de 1764, daba puntual nota sobre la finalización de la obra del palacio episcopal añadiendo que tan solo faltaba el blanqueo de algunas estancias y la pintura, en color verde, de celosías y balcones. La última carta que envió Ochoa tiene fecha del 11 de marzo. En ella daba puntuales instrucciones de todos y cada uno de los pueblos en los que su ilustrísima tenía que pernoctar camino de Osma.

Sin embargo el flamante obispo nunca llegaría a su destino. Falleció «de accidente repentino» en Granada el 27 de marzo de 1764, a las 8 y media de la noche en su casa principal de la parroquia de la Magdalena, sin que su médico personal, Francisco Salazar, pudiera hacer nada para remediarlo. Su sepelio se desarrolló con toda la pompa que una personalidad de tales características requería, no faltan-do la presencia de seis sacerdotes que condujeron su cadáver hasta el panteón de canónigos del templo metropolitano, lugar donde repo-sarían finalmente sus restos<sup>20</sup>. Acto seguido el juez Subcolector de

<sup>18</sup> A.C.Gr. Leg. 410-2 «Correspondencia de Jacinto Aguado Chacón».

<sup>19</sup> *Ibidem*. Carta de Miguel de Ochoa a Jacinto Aguado, Burgo de Osma 24 de septiembre de 1763.

<sup>20</sup> Su sepelio, y el aseo del panteón costó unos 18.830 reales con 4 maravedíes, cuenta que se pasó a cargo del heredero.

Expolios, Marcos Torrijos de Vargas, ordenaba practicar las oportunas diligencias sobre el secuestro de sus bienes, por el alto valor de las piezas de orfebrería y joyería de su colección y por las características de su fatal desaparición, nombrando como tasadores de los mismos a Manuel López Portero, Fiel Contraste; y a los maestros plateros Felipe Lechuga y Diego Pérez Oviedo. Dada la repentina desaparición de Aguado y Chacón pasaron algunos años hasta que finalmente sus herederos pudieron recibir las correspondientes heredades. Sin embargo con las piezas de pontifical «exquisitas, trabajadas quasi todas en Indias» que había dejado para la diócesis de Osma —un pectoral de oro con su cadena de veinte quilates, un anillo con una aguamarina, un par de anteojos, veinticuatro tejuelos de oro, dos cigarreras, una caja de carey, un pie de cruz de plata sobredorada, un cáliz de plata cincelada, dos candeleros, y un ostiario de plata<sup>21</sup>— no hubo ningún problema puesto que afortunadamente habían llegado a su destino antes de su óbito. En cuanto al excepcional vaso de oro con el que en origen pensaba obsequiar al rey, en prueba de su agradecimiento, así como el mejor de sus pectorales, llamativo donde los hubiese por el valor de sus diamantes, tras varias vicisitudes también llegaron a Osma.

#### ANTONIO CABALLERO GÓNGORA

Nacido en 1723 en la población cordobesa de Priego en el seno de una hidalga familia<sup>22</sup>. Estudió en la ciudad de Granada en el colegio de San Jerónimo, vistiendo beca a la edad de 15 años en el colegio de San Bartolomé y Santiago donde permaneció unos cinco años más hasta que en 1743 obtuvo el grado de bachiller en Filosofía y Teología. A los 22 ganaba la oposición a la Canonjía Lectoral de la ciudad de Cádiz. A partir de esos momentos su ascenso fue meteórico: ordenación sacerdotal el 15 de septiembre de 1750 y as-

<sup>21</sup> Las piezas fueron tasadas por el platero Diego Cano.

<sup>22</sup> Sus padres eran Juan Caballero y Espinar, natural de Priego, y Ana de Góngora, natural de Córdoba. Los abuelos paternos Esteban Caballero y María Ana de Ojeda, naturales de Priego, y los maternos Juan de Góngora y Rosa de Lara, de Córdoba.

censo a capellán de la Real Capilla de Granada el 13 de noviembre de ese mismo año. Fue en esta segunda etapa de su ascendente carrera cuando cosechó grandes éxitos. Es decir desde que ejerció como canónigo lectoral en la catedral de Córdoba entre los años 1753-1775. Después fue nombrado obispo de Chiapa en México y entre los años 1779 y 1789 lo fue de Santa Fe de Bogotá, convirtiéndose en el noveno virrey del Nuevo Reino de Granada (1782-1789) donde viviría la famosa revuelta comunera de Tupac-Amaru de la que fue eje y primer actor<sup>23</sup>. Pero Caballero no sólo fue conocido por sus actuaciones diplomáticas sino también por ser el precursor del canal de Panamá<sup>24</sup>, de la defensa de las lenguas indígenas (mediante la recolección de manuscritos en lenguas indígenas a cargo de Mutis que consiguió reunir unos 21 documentos), del uso y explotación de quina (en sus tres variedades roja, blanca y amarilla) y por ser el instigador de la famosa expedición Botánica de Celestino Mutis en Nuevo Reino de Granada. Ese interés por el mundo del conocimiento fue más que suficiente para que en compañía de Mutis planificara la creación de cátedras de ciencias naturales y físico-químicas. También tuvo en mente abrir una universidad pública y fue protector de la Sociedad Económica de Amigos del País creada en Mompóx el 12 de septiembre de 1784.

### Caballero Góngora y la promoción de las artes

Caballero Góngora fue un ávido coleccionista mucho antes de su etapa mexicana. Para entonces atesoraba una extensísima biblioteca y un monetario, compuesto de más de 3.000 monedas casi todas ellas romanas; mientras que su colección pictórica abarcaba obras de pintores italianos, españoles y flamencos<sup>25</sup>. Su fortuna personal

<sup>23</sup> TINES JIMÉNEZ, Roberto María. *Caballero y Góngora y los Comuneros*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional e Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1984.

<sup>24</sup> A.G.I. (Archivo General de Indias) Panamá, 197 «Plan que de orden del Virrey Caballero ha formado el capitán de infantería Antonio de la Torre por lo caminos y río Meta y Orinoco, Santa Fe de Bogotá 19 de junio de 1783».

<sup>25</sup> *Vid.* PÉREZ AYALA, José Manuel. *Antonio Caballero y Góngora. Virrey y Arzobispo de Santa Fé (1793-1796)*. Bogotá: Imprenta Municipal, 1951.



do en 1776, antes de ser trasladado a América para ocupar la mitra de Mérida y Yucatán, se detalla cuales eran los artistas, y las obras, por los que el prelado se había decantado para conformar el grueso de su colección. Por esos años el prelado había dirigido su gusto hacia el arte renacentista y barroco. Entre ellas sobresalían un bajorrelieve de *Luis XIV* obra de François Girardon, una *Asunción* y un *Apostolado* de Mateo Cerezo, *La Presentación de la Virgen* de Juan Carreño de Miranda, de Pablo de Céspedes un *San Miguel* y de Pedro de Herrera una *Santa Catalina*, *La Degollación de San Juan Bautista* original de Tiziano de «vara y tres cuarto de alto y una cuarta de ancho», un retrato de José Ribera, un frutero de Arellano; diez paisajes de Antolinez y seis con la *Vida de Jacob*; una *Inmaculada* de Murillo, de Antonio del Castillo dos óvalos de *La Anunciación a los pastores* y el *Nacimiento* además de *La Resurrección de Cristo* y una *Inmaculada Concepción*; de Lucas Jordán *San Pedro Alcántara*, atribuido a il Guercino un *San Sebastián* y *La Negación de Pedro*; de Guido Reni *La Historia de Tobias y Lot*; un *Crucifijo* de Alonso Cano de «mas de vara de alto y mas de tercia de ancho», una *Inmaculada* de Murillo y de Luis de Morales un *San Antonio*. La pinacoteca se completaba con otras tantas obras atribuidas a pintores como Rubens<sup>27</sup>. Todos estos lienzos fueron incrementados con otros adquiridos en América. El grueso principal fue donado al arzobispado de Bogotá según escritura de otorgamiento dada en Turbaco el 25 de enero de 1789. Aunque tras su regreso a la ciudad de Córdoba trajo consigo algunas obras que pasaron a decorar su palacio de verano cordobés de la «Hacienda de la Alameda», a orillas del Guadalquivir y en las afueras de la capital, conocido por sus hermosas alamedas, jardines, huertas con árboles frutales y por su pintoresco jardín botánico.

En el año 1784 Caballero abandonaba la ciudad de Santa Fe (quedaba como arzobispo auxiliar José Carrión Marfil) instalándose en Cartagena junto con su familia. Allí se construyó una vivienda propia en la vecina localidad de Turbaco. A su vuelta a España la cedió a la corona para alojamiento de los virreyes aunque ésta dis-

<sup>27</sup> GÓMEZ Y GÓMEZ, Tomás. *Vida y obra de don Antonio Caballero y Góngora*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1989, págs. 15 y sigs.

puso su venta para solventar la deuda que el arzobispo tenía con la Real Hacienda<sup>28</sup>. Por el contrario el abandono por parte del prelado del palacio virreinal de Santa Fe, situado en la Plaza Mayor, fue uno de los motivos para que ardiera la noche del 26 de mayo de 1786 perdiéndose todo cuanto albergaba en su interior, incluidas varias obras de arte. A pesar de todo, en estos últimos años americanos Caballero y Góngora tuvo tiempo de hacer algunas labores de fomento. Como la emprendida, tras el terremoto del 12 de julio de 1785, en la colombiana ciudad de La Calera para reparar parte de los desastres causados por el mismo. Con todo mucho antes de 1787 había mostrado su interés de regresar a España hasta que finalmente el rey lo propuso como obispo de Córdoba, manteniendo la dignidad arzobispal. Decisión que fue ratificada mediante Bula, con fecha 14 de septiembre de 1788, llegando por fin al viejo continente un año después.

De nuevo en Córdoba dio muestras de su proclividad hacia las artes. Buena prueba de ello es la creación de una Escuela de Dibujo siguiendo el modelo de otras tantas repartidas por toda la geografía hispana. Sin embargo, pese a estar plenamente dotada, no pudo abrirse por muerte de su fundador en 1796 a pesar de haber designado como profesores al pintor Francisco Agustín, al escultor Joaquín Aralí y al arquitecto Ignacio Tomás<sup>29</sup>. Uno de los objetivos que Caballero se había marcado con la erección de esta establecimiento era mantener a sus expensas a los estudiantes sin recursos: «Desde que regresó a España empezó á poner en práctica el pensamiento de una Escuela, ó Academia pública de las tres nobilísimas Artes de Arquitectura, Escultura y Pintura, dotando desde luego próvidamente á sus Maestros, y adornando sabia, y costosamente la casa, con prevencion, ademas de mucha ropa, y camas para los discípulos pobres, y huérfanos que se habían de adoptar y recoger en ella, á fin de que la juventud lograrse con tan bentajoso beneficio, no solo el de su instrucción en materias tan recomendables; sino también la grande utili-

<sup>28</sup> MANTILLA, Luis Carlos. «El palacio de los Virreyes en Turbaco». *Boletín de Historia y Antigüedades* (Bogotá), 835 (2006), págs. 939-948.

<sup>29</sup> GÓMEZ ROMÁN, Ana María. *El fomento de las artes en Granada. Mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)*. Granada: Universidad, 1997, págs. 257-258.

dad de formarse hombres de apreciable mérito y decente destino provechosos á la Patria»<sup>30</sup>. Gracias a su protección el escultor de Priego José Álvarez Cubero pudo estudiar en la Academia de San Fernando convirtiéndose en uno de los escultores más renombrados del siglo XIX. De hecho fue con una carta de recomendación del obispo cuando Cubero iniciaba el 5 de abril de 1794 su camino en la Academia de San Fernando. Pero además la vinculación de Caballero y Góngora con la academia madrileña era efectiva desde el 5 de agosto de 1792 cuando fue nombrado académico de honor. A todo ello conviene recordar que nuestro prelado fue uno de los introductores del Neoclasicismo en tierras cordobesas; y nunca descuidó su lugar de origen, Priego, donando en 1794 a la iglesia parroquial varias alhajas y ornamentos entre las que se encontraban un platillo, vinajeras y campanitas de esmalte y oro labradas por el platero madrileño Antonio Martínez<sup>31</sup>.

#### JUAN MANUEL MOSCOSO Y PERALTA

La liberalidad y el espíritu caritativo fueron dos de las constantes más significativas, aunque no las únicas, del perfil biográfico de Juan Manuel Moscoso y Peralta. Nacido en Moquegua (Perú), en 1723, era hijo de Manuel José Moscoso y Zegarra, maestre de campo, y Antonia de Peralta y Arancibia. En 1748 sucedió a su progenitor en el cargo de Alférez Real de Cuzco circunstancia que le permitió, al año siguiente, contraer esponsales con Nicolasa de Rivero y Salazar. Sin embargo poco le duró la felicidad al joven matrimonio. Nicolasa falleció tras alumbrar un niño quién le sobrevivió tan solo unos meses. Estas trágicas pérdidas motivaron que decidiera abrazar el estado religioso. Tras graduarse en Teología en la ciudad de Cuzco, en 1754 ya ejercía como sacerdote. Entre 1771 y 1778 fue Obispo

<sup>30</sup> TOLEDANO, Francisco de Paula. *Oracion Panegírica, é historial en justa memoria del Excmo. é Illmo. Señor Don Antonio Caballero y Góngora*. Granada: Herederas de Nicolás Moreno, 1798, pág. 47.

<sup>31</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel, REY DÍAZ, José María y TISNES, Roberto. *El obispo Caballero, un prieguense en América*. Priego: Ayuntamiento, 1989, págs. 65 y sigs.



*Juan Manuel Moscoso y Peralta. Luigi Agricola (dibujante) y Petrus Bombelli (grabador). 1795*

de Córdoba del Tucumán, hoy Santiago del Estero (Argentina), y en 1780 fue nombrado obispo del Cuzco aunque tras los sucesos revolucionarios de Tupac Amaru fue promovido, o mejor dicho movido, por Carlos IV al arzobispado de Granada<sup>32</sup>. De gusto exquisito, su paso por la mitra granadina, entre 1789 y 1811, supondría no sólo el buen hacer de quien ama a la Iglesia sino también la incurción de los nuevos ideales de corte neoclásico en el Reino de Granada gracias a las obras emprendidas bajo su prelatura. Además Moscoso fue un ávido coleccionista de arte barroco convirtiéndose a su llegada a la ciudad de la Alhambra en uno de los más avezados en este sentido, no sólo por la calidad y cantidad de obras que llegó a acu-

<sup>32</sup> Se inició un duro expediente para esclarecer su participación en estos sucesos. A.G.I. Cuzco, Leg. 76 «Causa contra Juan Manuel Mosoco, 1783-1786».

mular sino también por su particular gusto hacia el arte asiático, y cuyo principal acopio de este tipo de objetos lo había realizado en tierras americanas.

### En América. El inicio de su colección artística

El rápido progreso de nuestro prelado estuvo condicionado tanto por su propio talante personal como por su dilatada y, sólida formación. Ya desde su paso por el curato de Moquegua dio muestras de su amplia laya filantrópica. En 1755, apenas instalado en su parroquia, donaba un valioso pectoral así como diversas joyas con diamantes para adorno de la custodia. Incluso surtió al templo de magníficas lámparas de plata y, grandes y decorativos espejos<sup>33</sup>. Tiempo después ese mismo espíritu coleccionista, que había mostrado durante estos primeros años de sacerdocio, se hizo más evidente aún si cabe. Buena fe de ello nos la proporciona el inventario de sus bienes realizado en la ciudad de Arequipa. Tal y como mandaba la legislación fue redactado, tras haber ejercido como obispo de Tricomi y auxiliar de Arequipa, al promocionar a la sede de Tucumán. La elaboración del mismo, iniciado el 6 de mayo de 1772, quedó en manos de varios peritos. En él se incluía la hacienda de cañaveral ubicada en la fértil Cocachacra, (Valle de Tambo), explotada por nueve esclavos y una esclava negra<sup>34</sup>. También se adjuntaba la tasación de la casa palacio de Arequipa, unos 17.443 pesos, sin incluir el jardín, huerta, así como las puertas, ventanas, balcón y cenador del expresado palacio. Por otro lado en cuanto a los bienes muebles se conta-

<sup>33</sup> CABALLERO SÁNCHEZ, Blas. *Bosquejo biográfico de Don Juan Manuel Moscoso y Peralta. Arzobispo de Granada*. Granada: Diputación, 1981, pág. 39.

<sup>34</sup> A.C.G. Leg. 540-3 «Auto e inventario de los bienes de Juan Manuel Moscoso y Peralta Obispo de Tricomi y auxiliar de Arequipa, 1772». Carlos Bedestran, geómetra y agrimensor, se encargó del menaje de la casa además de la valoración del palacio del prelado junto con Juan de Espinosa; Agustín Cegarra, maestro de plata y oro, de las alhajas; Isidro González, de las obras de herrería; Pablo Navarrete de las de carpintería; Francisco Cegarra de la ropa; Diego Gutiérrez de las borladuras; del estudio de la librería el abogado y rector del Seminario Juan Antonio Frustrani y para la tasación de la hacienda de Cañaveral del Valle de Tambo en Cocachacra Tomás Ampuero y José Tamayo.

bilizaron un abultado número de objetos de todo tipo sobresaliendo un retablo de talla dura de dos cuerpos con doce láminas de cristal y sesenta y ocho espejos embutidos, con su correspondiente frontal dorado, y una alacena con cuatro puertas y cajón para los ornamentos (1.090 pesos). Por lo que se refiere a los elementos decorativos, además de varias arañas de cristal, fresqueras de cristal inglesas y holandesas, Moscoso tenía una selecta representación de objetos orientales. Hablamos de unas cuatrocientas cuarenta y dos piezas de «loza de china», siete tibores, de los que seis de ellos eran japoneses, treinta y siete figuras de varios tributos, veintidós de marfil que simulaban figuras de holandeses, setenta y nueve de mármol, ocho de cera, trecientas noventa flores de «mano hechas de pluma y seda», y una docena de chucillos con «cavo de china». Otro de los atractivos de la mansión era la profusión de cornucopias, y lunas, con la que estaba adornada de las cuales seis de ellas eran inglesas, «de más de tres cuartas pero con marcos de porcelana china», otras cuatro con marco dorado tallado, otras seis con marcos de plata, y unas nueve de cuerpo entero. Éstas últimas compradas a Fernando de Bustamante por unos 2.800 pesos «y son de las de mejor calida que tiene esta un ciudad». En relación al mobiliario reseñar que el prelado tenía dos papeleras inglesas con puertas de cristal. Y, entre otras curiosidades atesoraba un microscopio grande con su cajón, un «titilimundi con sus países», un cilindro con sus figuras, un reloj grande con caja de ébano, otro de mesa, y cuatro cajas de relojes de sobremesa.

Por lo que respecta a los ornamentos y mobiliario litúrgico, cuyo número era bastante abultado, los más apreciados eran una mitra bordada en oro y plata en Barcelona y un tabernáculo, o altar portátil, con sus correspondientes puertas de plata y cuyo nicho principal estaba decorado con cuatro láminas enmarcadas en sendos marcos de plata, que contenían numerosas imágenes de marfil y reliquias. También se contabilizaron cuantiosas fuentes, salvillas, aguamaniles, un báculo de plata «obra de realce», otro de carey embutido en nácar guarnecido en plata, una vinajeras, un ostiario igualmente «obra de realce», un cáliz dorado, otro de filigrana con rubí y patena de oro, una cruz de pectoral con cien diamantes, una sortija llamada de esposa de plata guarnecida con nueve diamantes, una cruz pectoral de esmeraldas, una cajita de Tumbaya, varios atriles de plata y candeleros, un marco con ocho cantoneras doradas que realzaba el lien-

zo de la *Virgen de Guadalupe*, una corona imperial y tres pequeñas, y tres jaulas labradas en plata para los canarios de su ilustrísima<sup>35</sup>.

Sin embargo esto no era todo. Como hemos mencionado por esas fechas Moscoso ya tenía una más que notable pinacoteca, que luego multiplicaría en tierras granadinas con la adquisición de otras tantas obras, especialmente del XVII. En ella destacaban unos doce lienzos alusivos a las naciones de Europa, un tabernáculo dorado con la imagen de la *Soledad*, cinco lienzos de la *Vida de Cristo*, treinta y una medallas con distintos retratos, ocho *Agnus* y un lienzo de la *Sagrada Familia* con marco repisa y guardapolvo. Una lista que se incrementaba además con otros tantos cuadros de *San Bartolomé*, *La Concepción*, *La Virgen del Loreto*, *Santa Gertrudis* y *San Agustín*, *Jesús Nazareno*, un *Ecce Homo*, *La Virgen del Loreto* con su correspondiente marco repisa y coronado por un guardapolvo, *La Asunción*, *San Francisco de Paula*, *San Judas Tadeo*, *San Camilo*, cinco lienzos de la *vida de San Pedro* y un bodegón de frutas con su correspondiente marco y guardapolvo. A todo ello habría que sumarle otros diez lienzos más, de aproximadamente 3,5 metros de largo y 5 de ancho, emplazados sobre la cornisa de la estancia principal. Y decorando esta misma habitación unos treinta y tres cuya temática no se especifica «los 25 de 2 varas y media de laga y los 8 de 2 varas todos con sus laureles», otros tantos «de varias pinturas sin marcos», y un biombo con la *Historia de José*. Esta amplia selección se completaba con varios óleos de escuela romana: las efigies de *San Juan* y *San Pablo*, *San Pedro*, *San Jerónimo*, cinco de la *vida de Cristo*, siete representando cada una de las *Musas*, dos de los pasos de la *Escritura* y otros nueve más «de pintura romana con marcos tallados, los 6 de mas de dos varas y media de largo y los 3 de mas de dos varas»<sup>36</sup>. A esta larga lista habría que añadirle unas diecisiete efigies de distintos santos repartidas por las estancias principales<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> En el museo catedralicio de Granada se conserva un aguamanil y tres fuentes, labradas en Arequipa y con el escudo de Moscoso.

<sup>36</sup> Además en la colección figuraban otras tantas fábulas y cuantiosas estampas.

<sup>37</sup> La mayoría de ellas medían aproximadamente un metro de altura.

## En Andalucía. El palacio del Cuzco (Víznar)

Después de Arequipa Moscoso ocupó la sede de Cuzco habilitando como palacio episcopal la llamada Casa del Almirante<sup>38</sup>. Fueron años complicados en los que se le relacionó con los sucesos que desencadenaron la revuelta, o gran rebelión, de Tupac Amaru II. En 1784 fue llamado a Lima para explicar su conducta y finalmente en el invierno de 1786 aceptaba venir a España para dar fe de ella. Lo hizo en el navío de guerra «Santiago de la América»<sup>39</sup>. Libre de amenazas, y tras instalarse durante un tiempo en la corte, finalmente llegó a Granada, como nuevo y flamante arzobispo, el 25 de noviembre 1789. Un día después tomaba posesión en la céntrica plaza de Bibrrambla, el lugar que el cabildo consistorial había acondicionado expresamente para ello, sobre un tablado decorado con cuatro pinturas alusivas a sus escudos de armas, realizadas por el pintor Jerónimo de la Chica, y dos aparadores que flanqueaban un altar bajo dosel. Tras esta primera toma de contacto pronto empezó a dar muestras de cuales eran realmente sus intenciones con la ciudad y su ámbito de influencia: un programático celo pastoral y un gran emocionalismo en el campo artístico. Esta sensibilidad hacia el arte, mediante la práctica coleccionista y a través de la configuración de un espacio expositivo concreto como fue su propia residencia de recreo, ponen de manifiesto el talento humano, e intelectual, de uno de los coleccionistas hispanoamericanos más avezados de entre siglos. En efecto, los principales programas ilustrados emprendidos en el antiguo Reino de Granada mucho tuvieron que ver con este ilustre americano. Nos referimos tanto a la antigua residencia de recreo de los arzobispos granadinos en Víznar, que fue remodelada a sus expensas y según sus propios criterios estéticos, como a su propia capilla funeraria en la catedral granadina. En este último caso quedaron definitivamente asentadas en la ciudad de

<sup>38</sup> La casa es uno de los mejores exponentes de arquitectura civil del siglo XVI. En el exterior luce el escudo del almirante Francisco Alderete y Maldonado y su esposa. Fue Moscoso quien la convirtió en 1779 en palacio episcopal. Después en el siglo XIX fue alojamiento de Simón Bolívar. Hoy en día alberga el Museo Inca o de la Universidad.

<sup>39</sup> A.G.I. Lima, Leg. 669-3 «Carta reservada de Teodoro Croix a José de Galvéz, Lima 25 de febrero de 1786».



*Casa-Palacio del Almirante. Cuzco*

la Alhambra, gracias al trabajo multidisciplinar de distintos artistas, las nuevas apuestas imperantes de corte académico y neoclásico en detrimento del gusto barroco tan arraigado en la sociedad granadina. Pero de igual modo constantemente dio públicas muestras de su amor por esta población. En 1804, como prueba de generosidad hacia aquellos que tan bien lo habían acogido, donaba al templo metropolitano una magnífica custodia con pie de plata sobredorada y guarnecida con piedras preciosas<sup>40</sup>.

En cuanto al palacio de Víznar debemos tener en cuenta una serie de circunstancias alusivas a la historia de la propiedad, sin olvidar que merced a la transformación emprendida por nuestro personaje, y en alusión al lugar de donde venía, la residencia a partir de entonces fue conocida como «Palacio del Cuzco». Los precedentes del mismo se remontan a un emplazamiento, anexo a la iglesia parroquial, que desde antaño había sido lugar tradicional de veraneo de los arzobispos granadinos. Debemos situarnos en la etapa del arzobispo Galcerán Albanell (1620-1626), poseedor de una heredad en el barrio de San Martín y contigua a la iglesia parroquial, cuando esta antigua propiedad fue reconvertida en una modesta casa de retiro de las respectivas dignidades arzobispales. Sin embargo fue en la segunda mitad del XVIII cuando la propiedad adquirió su aspecto actual merced al interés que sobre dicha hacienda mostraron dos arzobispos, el primero de ellos fue Antonio Jorge Galbán (1776-1787) y, el segundo, Juan Manuel Moscoso (1789-1811). Hasta la llegada de Galbán la primitiva «casa de recreo» se encontraba en un lamentable estado de ruina, ocasionado por la desidia del anterior arzobispo Pedro Antonio Barroeta quien a lo largo de su dilatada carrera eclesiástica había mostrado más interés por las obras de carácter piadoso que por las empresas meramente artísticas<sup>41</sup>. Con

<sup>40</sup> Fue vendida en el verano de 1810 por el cabildo catedralicio para hacer frente al pago exigido por los franceses.

<sup>41</sup> Durante su prelatura en Lima (desde 1751 hasta 1758 que abandonó la ciudad), se caracterizó por mostrar más interés por las obras piadosas que por el arte o la cultura. Muchas de sus actuaciones en este sentido fueron objeto de polémica, como la publicación de un edicto con fecha 27 de septiembre de 1754 prohibiendo la música profana en las iglesias.

Galbán en la sede granadina todo cambió. En 1776, y ante su inminente llegada, el arquitecto Diego Sánchez, encargado del reconocimiento de la casa de recreo junto con Matías Muñoz y el maestro de carpintero Antonio López de la Peña, daba a entender que la principal causa de deterioro del inmueble estaba ocasionada por el abandono de la misma desde el año 1769. Circunstancia que había originado que los sucesivos párrocos de Víznar se vieran abocados, para evitar su ruina total, a habitarla en condiciones bastante inseguras. De hecho según el expresado informe el estado era, más que lamentable, caótico: «se alla con la precision de recorrer todos sus tejados por estar mui maltratados a causa de no averse echo obra en ellos de mas de siete años a esta parte, y de meterle algunos puntos calzados por ser fábrica de tierra húmeda y fangosa hacer de nuebo alguna parte de su solería, y remendar el todo de ella de enlucidos, y aparejos, poner algunas puertas y ventanas que se allan mui maltratadas de los Temporales, reparar la cerca de tapia del guerto de dha casa asegurando el cimientto de bara y media de grueso, y dos baras de profundidad, con un derretido de mezcla, a causa de una acequia que le circunda».

Así fue como se iniciaron las obras de acondicionamiento que inaugurarían una nueva etapa, la más fructífera, para la finca. De tal manera que unos años después, en 1781 y tras estas actuaciones, Galbán decidía pasar en este idílico retiro muchas más temporadas que la meramente estival. A la par el consejo municipal vio con agrado, y apoyó entusiastamente, tan feliz idea cediendo altruistamente dos trozos de calle para configurar el jardín. A todo ello el día 6 de mayo de ese mismo año el propio Galbán adquirió algunos solares ubicados en la Placeta Real con objeto de ampliar aún más la propiedad. El ayuntamiento de Víznar, deseoso que este emplazamiento siguiera siendo punto de referencia vacacional de los respectivos arzobispos, volvía a ceder, el 3 de diciembre de 1782, un terreno en el sitio conocido como la «Noguera» para la construcción de un pozo «que almacenaría la nieve durante los calurosos meses de verano». Al año siguiente el arzobispo volvía a incrementar de nuevo la hacienda; esta vez con la compra de otros tantos inmuebles colindantes a la heredad, en concreto uno de ellos le serviría para proyectar una huerta más amplia de la que existía anteriormente. Verdaderamente Galbán había decidido que este idílico espacio fuera no sólo

un emplazamiento ocasional sino un lugar que funcionara no sólo como puntual retiro sino como un verdadero hogar. De hecho aquí pasó sus últimos días, aquejado de una grave enfermedad, y aquí falleció el 2 de septiembre de 1787.

El propósito de Galbán de conferir a este lugar la singularidad de ser algo más que una mera finca vinculada al patrimonio arzobispal fue continuado por su sucesor, Juan Manuel Moscoso. El cual hábilmente supo que éste sería el espacio ideal, alejado de cualquier mirada indiscreta, o recriminatoria, donde poder llevar a cabo bien sus propias ideas estéticas de corte más exquisito, bien reubicar su gran colección artística, o en cualquiera de los casos, convertirlo en su particular refugio durante aquellos meses del año que sus obligaciones lo permitieran. Así pues el edificio que hoy día vemos es fruto de este característico, y erudito, talante. Por ello en 1792 planificó un nuevo palacio de recreo, al estilo de otros tantos como el de Coín en Málaga, y desde este momento se dedicó a la adquisición de inmuebles y solares con los que extender aún más si cabe la propiedad. Para ello encargó a Juan Puchol, maestro mayor del arzobispado, una completa reestructuración de la antigua finca, con su correspondiente jardín, que estaría lista para el año 1795<sup>42</sup>. El resultado final se corresponde con un nuevo edificio más funcional estructurado en torno a un zaguán de entrada, que daba paso al palacio, tras el que se dispusieron la antesala o recibimiento, el cuarto de repostería, la llamada antesala de «las luchas» (por los lienzos de temática cinegética que allí colgaban), la secretaría, la «sala de en medio», el comedor antiguo y la alacena. En la meseta de la escalera se ubicaron la antesala y la sala del «truco», denominada así por ser la sala de juegos, y también una alcoba. En la planta baja la comunica-

<sup>42</sup> Prueba de ello es la lápida que se colocó en la entrada de la finca: «El Excmo. e Ilmo. Señor D. Juan Manuel Moscoso y Peralta, del Consejo de S.M., Obispo que fue de las santas Iglesias de Arequipa, su patria, y de las de Córdoba del Tucumán, de la del Cuzco en el Reino del Perú, y al presente arzobispo de Granada a que fue ascendido por haver reconquistado aquellas provincias de la sublevación general acaecida en el año 1788. Por cuyos particulares servicios le premió el Rey con la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, edificó este Palacio de Víznar que se construyó año. 1795».

ción al jardín se estructuró a través de la llamada «sala baja de bóveda». Justo al lado se expandían el cuarto bajo del mayordomo, la sala baja principal de recibimiento, una salita interior y un gabinete; así como un dormitorio, un cuarto de baño, el dormitorio del maestro paje, el dormitorio principal y a sus pies el cuarto de secretaría. El resto se destinó a bodega, camaranchones, almacén, habitación del jardinero, dos cocheras —una al lado del almacén y otra al lado de la plaza del pueblo—, casa de oficio y su respectiva cochera, un corral y la sala del yeso o escombrera.

Por lo que se refiere a la parte ajardinada, jardín y huerta, diremos que fue constantemente ampliada, más allá incluso de 1802, con la paulatina incorporación de diversas propiedades aledañas. Sin embargo desde un primer momento el jardín había quedado ordenado en dos zonas bien diferenciadas pero conectadas con el palacio a través de una sala o corredor<sup>43</sup>. El conocido como «alto», o jardín de invierno, salpicado de magnolios, rosales, granados, y cipreses y organizado geoméricamente en torno a una fuente y en origen decorado con veintidós figuras sobre pirámides y dos jarrones. Bastante más ubérrimo que el «bajo», o de verano, éste con rosales y abetos dispuestos alrededor de otra fuente y con piletas y un sinfín de decorativas macetas<sup>44</sup>. Detrás del jardín de invierno una huerta suministraba productos de primera necesidad. Circundaba la finca una alameda, propiedad arzobispal, que se extendía frente a la fuente de Alfacar y camino de entrada a Víznar<sup>45</sup>.

Como complemento del programa edilicio Moscoso ordenó representar en el exterior de la crujía principal doce escenas murales sobre la vida del *Quijote*, que aún hoy se conservan a pesar del gran deterioro que sufren. En ellas se pone de manifiesto la estricta observan-

<sup>43</sup> A.C.G. Leg. 236 «Compra venta de las propiedades de Víznar».

<sup>44</sup> Estaba al mando del mismo el jardinero Alfonso de la Higuera.

<sup>45</sup> A consecuencia del fallecimiento del arzobispo, y del correspondiente inventario realizado por orden de Leval, el 13 de octubre de 1811 quedó el palacio cerrado y custodiado por el guardia celador Wenceslao Kreisler. Se pasó copia certificada del mismo al Prefecto y a Pablo Andeiro. El palacio a lo largo de la historia ha sufrido diversas vicisitudes. Tras la desamortización pasó a propiedad privada.



*Jardín alto. Palacio del Cuzco. Viznar*



*Jardín bajo. Palacio del Cuzco. Viznar*

cia que el prelado tenía sobre la obra de Miguel de Cervantes, lo que le convierte en un auténtico cervantista. Fueron cruciales las sucesivas publicaciones, a partir del último cuarto del siglo XVIII, que vieron la luz sobre el inmortal personaje de Cervantes. Entre ellas *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha* (Madrid, 1777), impresa por Antonio Sancha y dividida en cuatro volúmenes con grabados de Monfort sobre dibujos de José Camarón, o la edición *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1780) impresa por Joaquín Ibarra, cuidada por la Real Academia de San Fernando, e ilustrada por distintos artistas. En el caso de las pinturas de Víznar, inspiradas en esta última edición, si bien están realizadas con cierta torpeza, en cierta manera recuerdan el estilo que el pintor Vicente Plaza empleó en la decoración mural de la capilla funeraria del arzobispo en la catedral granadina. A pesar de todo presentan un gran atractivo por lo singular del programa iconográfico.



*Exterior de la crujía principal. Palacio del Cuzco. Víznar*

Dentro de esta política de adecentamiento, y remodelación de los inmuebles y solares colindantes al Palacio del Cuzco, el arzobispo en 1801 ordenó reedificar a sus expensas la antigua casa parroquial, situada en la calle principal frente a la puerta postigo de la iglesia parroquial. De igual modo la amuebló y adornó con los lienzos de *La Anunciación*, *Las bodas de Cana*, *El Nacimiento de la Virgen*, *Santo Domingo de Silos*, *San Pablo ermitaño*, *San Antonio Abad*, *San Onofre*, y *San Bernardo*, *Ecce Homo*, *Santa Rosa*, *San Bernardo Abad*, *San Hilario*, y *San Simón*.

Con todo Juan Manuel Moscoso tampoco ignoró una de las cuestiones más relevantes de todas cuantas debían rodear el verdadero disfrute de esta mansión: la accesibilidad desde la capital a la misma. Así, con ese espíritu ilustrado que le caracterizaba, planificó la mejora de las vías de comunicación entre Granada y Víznar. De antiguo la unión entre estos territorios estaba sujeta a la singular orografía del terreno, incluyendo el continuo hundimiento del mismo a causa de las constantes roturas de la vecina presa de Alfacar. Por ello, el arzobispo consiguió en 1797 que la Junta de Caminos autorizase la compra de una porción de terreno —unas 2.728 varas cuadradas— pertenecientes al Carmen de los Arrayanes, propio del Patronato que fundó Pedro Narváez, y necesarios para la concreción de esta empresa<sup>46</sup>. El expresado carmen tenía una posición estratégica ya que lindaba con el río Beiro y estaba emplazado en el cruce de caminos entre Granada y las vecinas poblaciones de Alfacar, Víznar, Nívar, Cogollos y Huétor Santillán.

Esta notable iniciativa no fue la única que emprendió este singular religioso en el campo del desarrollo, la promoción y el fomento. Por citar tan sólo un ejemplo, y teniendo también en cuenta su faceta de hombre piadoso, en 1800 promovió, aunque con fondos de la Tesorería de Fábricas de la Alpujarra, la construcción del Santuario de Nuestra Señora de la Consolación en Tices (Almería). La obra fue proyectada por el arquitecto del arzobispado, Juan Puchol, y dirigida por Francisco Romero.

<sup>46</sup> La compra se hizo el 26 de enero de 1797 otorgándose la cantidad de 1.000 reales a Manuel Tello Valladares, heredero del patronato fundado por Narváez.

### El incremento de la colección artística

Pero si la propia figura del arzobispo nos sorprende, mucho más lo es la ingente cantidad de piezas artísticas que almacenó en su retiro de Víznar donde vivió gran parte del año con «séquito y servidumbres iguales a la de un rey». Lo que no hay duda es que hasta finales de sus días esta colección, que había empezado a atesorar en América, se había visto notablemente incrementada convirtiéndose en una de los conjuntos más lustrosos de Andalucía, especializado en arte barroco y oriental, que no dejó indiferente a la aguda mirada de los viajeros románticos como fue el caso del inglés Samuel Edward Cook: «it be some in the archiepiscopal palace at Víznar, where are several paintings extremely like Hose of Orrente who wrought after the same models, imitating the Bassanos»<sup>47</sup>. Tras la desaparición del arzobispo buena parte de esta colección pasó a la curia granadina,<sup>48</sup> incluida la pequeña figura de *San Juan Bautista Niño* (Granada, Museo de la Catedral)<sup>49</sup>. Sin duda ésta era la pieza estrella de su colección, y una de las mejores justipreciadas, por estar catalogada como obra de

<sup>47</sup> COOK, Samuel Edward. *Sketches in Spain during the years 1829, 30, 31 & 32*. London: William Bonene, 1834. P. 214. En realidad se está refiriendo a lienzos conocidos como «cabañas» y relacionados con el pintor Juan Leandro de la Fuente.

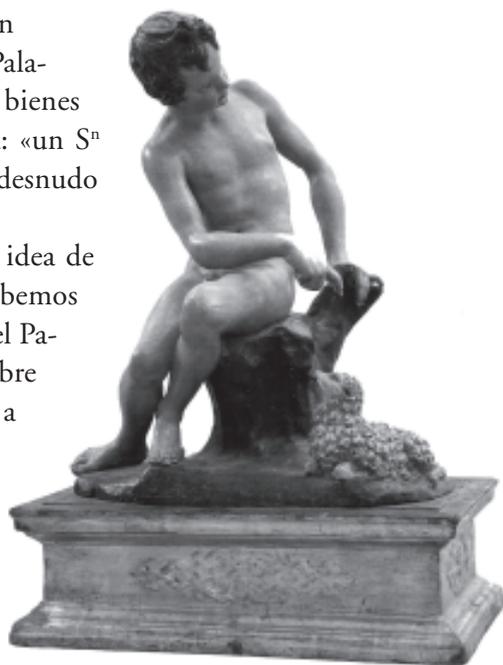
<sup>48</sup> Algunos de ellos fueron depositados en el palacio arzobispal de La Zubia. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*, Granada: Universidad-Fundación Rodríguez-Acosta, 1982, T. I, pág. 253.

<sup>49</sup> Recientemente la atribución de esta obra ha suscitado cierta polémica. Para unos es obra de Alonso Cano (véase CARO RODRÍGUEZ, Emilio. «San Juan Bautista niño». En: *CAT. Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2001, págs. 125-126). Mientras que para otros pertenece a los hermanos García (CRUZ CABRERA, José Policarpo. «San Juan Bautista señalando al cordero». En: *CAT. Antigüedad y Excelencias*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, págs. 202-203). Aunque se apunta que la pieza fue donada directamente a la catedral en 1796, por la lectura de un papel pegado que tenía la pieza al dorso de su peana, lo cierto es que fue a la muerte del arzobispo cuando pasó a formar parte del patrimonio eclesiástico de Granada. A finales del siglo XIX Gómez-Moreno la reseña junto con otras obras en el Palacio Arzobispal diciendo de ella: «un bellissimo S. Juan, sentado en una piedra y señalando al cordero, tallado en madera y de cortas dimensiones». GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada... Op. cit.*, pág. 254.

Alonso Cano. Moscoso la atesoraba, con gran celo, en su oratorio privado del Palacio del Cuzco y en el inventario de sus bienes se aludía a ella de la siguiente manera: «un S<sup>n</sup> Juan algo mas pequeño con el cuerpo desnudo su autor el Racionero Cano 2&5000».

Pero para hacernos realmente una idea de cómo era esta importante colección debemos remitirnos al «Inventario del Expolio del Palacio de Víznar» redactado el 6 de octubre de 1811, tras la muerte del arzobispo, a petición de Antonio Valdecañas, juez del expolio, y de Ramón María Montoro, administrador de bienes nacionales, y en presencia de Narciso de la Vega, presbítero y fiel colaborador del desaparecido prelado<sup>50</sup>. El extenso inventario revela que la pinacoteca se repartía entre la llamada «casa antigua» y la «nueva», o palacio. En la primera, lugar donde vivía el administrador de su ilustrísima el expresado Narciso de la Vega,

se contabilizaron en el cuarto de éste unas treinta y una estampas así como varios cuadros de *San Pedro*, *San Miguel*, *San Francisco*, una marina, una batalla y un lienzo de unos pastores. En las paredes de la escalera principal pendían varios lienzos de bamboches (casi todos figuras de negros y otro de la «graciosa Dorotea»); un lienzo de «dos varas y cuarta con variedad de animales» además de dos batallas, una lucha, una fábula, y un paisaje. En la sala principal se contabilizaron varios cobres de *San Francisco de Paula*, *San Francisco de Asís*, *San Juan* y *San Antonio Abad*; dos óvalos de piedra con las imágenes de *San Lorenzo* y *San Gregorio*, un cuadro apaisado *La Sagrada Familia*, un lienzo pequeño de *San Dimas*, la *Cabeza del Bautista*



*San Juan Bautista Niño. Alonso Cano. Museo Catedral. Granada. Medios del siglo XVII*

<sup>50</sup> A.C.G. Leg. 297-1 «Inventario del Expolio de Exmo. Sr. Juan Manuel Moscoso». Pieza 2 «Sexta parte del Inventario del Expolio, 1811».

ta, la *Virgen con el Niño*, dos cuadritos de un ermitaño, y otro de *San José*, una *Santa Rosa* y dos ruinas «de media vara alaminadas».

En la «vivienda nueva», el palacio propiamente dicho, se concentraban las obras más importantes de todo el conjunto. Ya en el mismo zaguán estaban colgados una marina y un lienzo de historia. A continuación en la antesala, o recibimiento, pendían otros tantos cuadros. Las figuras de un león grande y un cordero, alusivas al sacramento eucarístico y tasados en 600 reales, varios bamboches uno de ellos tocando el arpa, un lienzo de pájaros, otro cuyo asunto era una vieja hilando y dos luchas. La siguiente antesala, conocida como de las «luchas», era todo un contenedor de los cuadros más atractivos y de género más variado. Para empezar estaba la serie de seis filósofos, (vara y cuarta valorados en 18.000 reales), después estaba colocado un lienzo de flores (de 2 varas y media con valor de 400 reales), le seguían *La idolatría de Salomón* (3 varas de largo y tasado en 1.500 reales), dos marinas (2 varas y media 700 reales), dos ruinas, un bamboche, un lienzo de historia, una lucha de un venado y varios perros, una batalla, la alegoría de la *Astrología*, *El sacrificio de Abraham* (2 varas), *El triunfo de David* (vara y cuarta), un lienzo de *Santa Rosa de Viterbo* (éste estaba colocado sobre la chimenea), y siete estampas de vara y tercia valoradas en 1.400 reales. En la Secretaría se catalogaron un lienzo de *La Soledad*, un *San José*, un *Crucifijo*, cuatro estampas de un pontífice y un rey, cuatro paisajes, cinco mapas, tres cuadros de los límites del arzobispado y cuatro figuras chinas de papel con sus correspondientes marcos.

En la llamada «sala de en medio» el grueso principal se componía de óleos de asunto religioso. De ellos cuatro conformaban un grupo: *San Esteban*, *San Lorenzo*, *Santa Catalina* y *Santa Bárbara* (1.400 reales). Mientras que el resto era de lo más heterogéneo: *Rebeca*, *El Triunfo de David*, *El Sacrificio de Abraham*, *Job y las mujeres*, *San Anton*, *San Francisco*, dos paisajes, un cuadro apaisado con niños jeroglífico de la muerte (5 cuartas) y otro de unos muchachos jugando, cuatro marinas, ocho estampas de Rafael (2.400 reales), y diez estampas de distintas obras del Vaticano (3.520). El mensaje chino se guardaba en la alacena contigua al comedor. Allí además de varios platos y dos floreros de cañón Moscoso guardaba una sopera con tapa, dos frasqueras con sus frascos, un tazón, y dos mantequerías. A estas piezas habría que sumarles seis figuritas de

marfil, unos ocho bodegones de «vara y media» que representaban comida, dulces, y fruteros (fueron tasados en 2.000 reales), otros seis más pequeños que los anteriores aunque con los mismos asuntos (600 reales) y varios lienzos de despojos de aves. En las paredes de esta estancia pedían otras tantas obras como *Diana y Baco*, *Nuestra Señora del Regalo* (de vara y tercia y tasado en unos 320 reales), dos cuadros apaisados de la *Bendición de Isaac* y *El Faraón con Moisés*, *El Nacimiento* y la *Adoración de los Magos*<sup>51</sup>, *Los desposorios de Santa Catalina*, *El Triunfo de David*, las cabezas de *San Isidro* y *Santa María de la Cabeza*, dos lienzos de «5 cuartas» de la *Magdalena* y *La Mujer adúltera*, dos óleos del *Martirio de Santa Catalina*, así como *La Guerra de Troya*, *Herodías*, una cabaña, un *Crucifijo* de marfil con peana de ébano y varios trozos de rocas de la Cueva de Alfacar.

La alcoba principal, presidida por una gran lecho con cabecero acharolado, albergaba una *Concepción*, de marfil, con los santos Juanes a sus pies, un biombo de diez hojas pintado de varios colores, dos orinales de azófar y otro de cobre, dos platillos de china, un reloj de sobremesa, un antejo, y seis jícaras con sus correspondientes platillos. En los muros de esta estancia colgaban varias telas: *La sagrada familia con san Lorenzo y san Francisco* (2 varas y media valorado en 400 reales), dos de *San Andrés* y *San Bartolomé*, *Santa Rosa de Lima*, *San Francisco Javier*, *Santo Tomás de Villanueva*, *Santo Tomás*, *San Simón*, *San Pedro advíncula*, *El Descendimiento*, *San Francisco de Paula*, *La Virgen con el Niño*, *Los desposorios de la Virgen*<sup>52</sup>, y un jeroglífico de la muerte, así como varios asuntos pintados en piedra. Por la sala del gabinete estaban repartidos varios sillones, rinconeras, bufetes, una mesa ovalada y una alacena que contenía una colección de tazas chinas. Las telas ubicadas en esta estancia figuraban varios asuntos. Un retrato *de Velázquez* (300 reales), y otro de *Carlos V* (120 reales), un bodegón que representaba partituras musicales y libros (300 reales), varios bamboches, y en las esquinas cuatro figuras de yeso de cuerpo entero de «media vara». La llamada

<sup>51</sup> Obra de Gómez de Valencia.

<sup>52</sup> Obra de Pedro Atanasio de Bocanegra.

«sala baja» la había dedicado para curiosidades y figuritas de todo tipo. En total unas sesenta figuras de barro, siete chinescas, catorce adornos con caracolas, una porción de conchas pequeñas y una *Virgen de las Angustias* dentro de una repisa con su peana (600 reales). La alacena del gabinete albergaba varios lienzos de batallas, cinegéticos, así como de historia y varios bodegones de flores; pero lo más interesante era una urna con forma de pirámide con los retratos del Papa, del Rey y del propio arzobispo (1.500 reales).

En el oratorio —además de la ropa, los ornamentos litúrgicos y la figurita de *San Juan* antes mencionada— los tasadores inventariaron varios relicarios, una urna con la efigie de la *Concepción* y otra con un *San Jerónimo* y una imagen de *San Mauricio* de medio cuerpo con su reliquia. También se catalogaron un *San Juan Nepomuceno* y *La Virgen del Rosario*, *La Samaritana*, *El descendimiento*. En el altar estaba dispuesto un lienzo de *San Miguel* acompañado de seis cobres de la *Historia Sagrada* (18.000 reales)<sup>53</sup>, de una *Dolorosa* y un *Apostolado* compuesto de trece láminas<sup>54</sup>. En el llamado «gabinete de buena vista» había varias mesas, una de ellas charolada en verde y con un pequeño órgano encima, y varias cabañas, paisajes, fábulas, etc. En esta estancia el arzobispo guardaba además unos dieciocho cuadernos (estimados en unos 2.160 reales) y cada uno compuesto de seis estampas de los hombres más ilustres de España. En la sala de paso, entre la galería y la escalera al jardín, se habían colocado numerosas estampas; y sobre la escalera que conducía a la cocina figuraba el escudo de armas de su Ilustrísima junto con varios lienzos. En la llamada «antesala del truco» se contabilizaron unos ocho paisajes, y en la «sala del truco» una mesa de billar con sus correspondientes bolas de marfil (justipreciada en unos 1.500 reales). De las paredes de la sala baja abovedada, que daba paso a los respectivos jardines, colgaban varios lienzos de marinas, y bodegones de cocina y fruta, y *La vista del Darro* y *La vista del Genil* (cada uno

<sup>53</sup> Se trataría de la serie de cobres ubicada en la sacristía de la catedral de Granada atribuida a Willem van Herp.

<sup>54</sup> El retablo y la mesa de altar fueron tasados en 25.000 reales.

valorado en 420 reales y de similares medidas 2 varas y media)<sup>55</sup>. En el llamado cuarto bajo del mayordomo los tasadores inventariaron una maqueta de un navío, varios bamboches así como marinas, cabañas, batallas, un lienzo con un «cardo de una vara moldura dorada» (tasado en 110 reales), otro con un conejo y una tela de *San Ignacio*.

La sala principal, conocida como «de recibo», el arzobispo la había destinado para su amplia colección de menaje y vajilla compuesta por búcaros, tazones, platos chinos con «ramas azules» y tarros de China. Pero también estaba adornada con cuadros que representaban cabañas y batallas, un cuadro de cristal con la figura de una muerte y un crucifijo de escultura dorado y adornado con dos floreros. Y en la sala baja interior los tasadores contabilizaron varios paisajes, y un cuadro de un *Niño dormido*. En cambio el gabinete estaba presidido por el retrato de *Moscoso* (de 2 varas y media y valorado en unos 12.000 reales) acompañado de varios lienzos de marinas, paisajes, bamboches —tocando la guitarra, vieja hilando, gitanos...—, además de un cuadro cuyo asunto figuraba unas partituras musicales y otro de «un fullero de naipes» (ambos de de 5 cuartas y valorados en 500 reales). Pero había otros tantos objetos repartidos por esta habitación como una maqueta de un navío, ocho figuras de barro de medio cuerpo, un barro de un mago, tres figuritas chinescas, un busto en yeso de *Pío VI* y dos macetas de pedernal con platos de China así como varios mapas. El dormitorio albergaba en sus paredes un lienzo con tres virtudes, un *Niño Jesús con angelitos*, *San Cayetano*, *La Virgen del Pilar*, *Cabeza de San Juan* (640 reales), seis lienzos de varios santos (1.080 reales) y varias esculturas. Del resto de las habitaciones, habría que destacar que el dormitorio del maestro paje estaba decorado con varias estampas; y el cuarto de baño con varios paisajes.

Tal y como hemos comprobado el gusto por lo exótico, no muy en boga en la Granada del XVIII pero sí en el ámbito cortesano, tuvo un punto de inflexión con Juan Manuel Moscoso. La pasión por Oriente le había llevado a coleccionar durante sus años de es-

<sup>55</sup> Se trata sin duda de las obras firmadas en 1636 por Juan de Sabis sobre el Darro y el Genil y desaparecidas en el incendio del palacio arzobispal en diciembre de 1982.

tancia en Arequipa cuantiosas piezas de «China»<sup>56</sup>, aunque buena parte de estos exóticos objetos, según había establecido en su testamento otorgado el 5 de mayo de 1797, pasaron a su muerte a manos particulares. En el mismo establecía que todo el menaje del palacio arzobispal de Granada así como el de Víznar, entre los que figuraban otros tantos objetos de plata, cuadros y la importante colección de porcelana china, fueran considerados como bienes patrimoniales. Esto le permitió dejar por vía de legado a su secretario, Vicente Martínez Terroba, la práctica totalidad de los objetos de porcelana. Los dos tibores, que formaban parte de esta manda, pasaron una vez concluida su capilla funeraria a decorar la misma en recuerdo de su personal gusto coleccionista.

### Su capilla funeraria en la catedral de Granada

El otro programa, más bien de orden propagandístico, vinculado a nuestro prelado es su propio lugar de enterramiento en el templo metropolitano de Granada. Conocida como Capilla de San Miguel fue remodelada por Francisco Romero de Aragón, entre los años 1804 y 1807, en base a la incursión de un retablo principal con columnas de mármol de orden compuesto sobre basas y capiteles de bronce. Este espacio representa sin duda alguna un claro ejemplo de integración artística merced a la participación de distintos artífices, entre ellos Manuel González autor del grupo de la *Trinidad* que corona el retablo, junto a los escultores Juan de Adán, que completó el retablo neoclásico con el relieve de *San Miguel*; Jaume Folch, autor del cenotafio del arzobispo y el pintor Vicente Plaza, encargado de la ornamentación al fresco de esta capilla<sup>57</sup>. Sin lugar a dudas este

<sup>56</sup> Esta singularidad quedó evidenciada en la relación de las obras inventariadas tras ser declarado el Palacio del Cuzco bien nacional (Real Decreto de 8 de marzo de 1836): «Un cuerpo de china que representa las estaciones del año sobre la chimenea (...) Dos tazitas y platillos para almivar (...), Tres tazitas de china».

<sup>57</sup> GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Promoción y mecenazgo artístico del arzobispado de Granada durante el siglo XVIII». En: LÓPEZ-GUADALUPE, Miguel y CORTÉS PEÑA, Antonio Luis. *Estudios sobre iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*. Granada: Universidad, 1999, págs. 445-462.

espacio es la prueba más evidente de la gran fortuna, e interés, que Moscoso había destinado para sus empresas empleando unos 3 millones de reales no solo en la configuración de este emblemático espacio funerario sino también en el derribo, compra de solares, y construcción del Palacio del Cuzco.

# Cádiz-Manila. Cartografía de los viajes de Juan de Casens

Pedro Luengo Gutiérrez<sup>1</sup>

El desarrollo de la cartografía de las costas asiáticas durante el siglo XVIII ha sido objeto de reciente estudio por distintos investigadores a partir de enfoques historiográficos relacionados aunque diversos. Posturas como la *Histoire Croisée* o las *Connected Histories* han renovado el interés por estas prácticas en Asia, aún sin tener en cuenta el ingente patrimonio producido por el imperio español<sup>2</sup>. La diversidad de enfoques sobre un tema similar permite sacar a la luz diferentes componentes que dibujan una realidad compleja de interacción entre la expansión europea a finales del siglo XVIII y las propias prácticas locales, desde la China Qing hasta la India<sup>3</sup>. El desarrollo de las expediciones científicas españolas acaecidas mayoritariamente en la segunda mitad del siglo XVIII, puede aportar un punto de vista a tener en cuenta en el conocimiento de las interrelaciones

<sup>1</sup> Becario FPU. Universidad de Sevilla.

<sup>2</sup> Además de los distintos artículos que se citarán más adelante, puede hacerse referencia como marco general a los conocidos textos de SUBRAHMANYAM, Sanjay. «Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia». *Modern Asian Studies* (Cambridge), 3: n.º 3 (1997). Special issue: The Eurasian Context of the Early Modern history of Mainland South East Asia, 1400-1800, págs. 735-762; WERNER, Michael y ZIMMERMANN, Bénédicte. «Beyond comparison: *Histoire Croisée* and the challenge of reflexivity». *History and Theory* (Allbritton), 45 (2006), págs. 30-50.

<sup>3</sup> HOSTETLER, Laura. «Qing Connections to the Early Modern World: Ethnography and Cartography in Eighteenth-Century China». *Modern Asian Studies* (Cambridge), vol. 34, n. 3 (2000), págs. 623-662.

culturales entre el mundo europeo y las orillas asiáticas, formaran o no parte de los respectivos imperios occidentales. Esta realidad, que en este estudio se centrará exclusivamente en el plano cartográfico, debería ampliarse en el futuro a otras parcelas que sirvieron de objetivo a las citadas expediciones.

En algunos casos debe lamentarse que la riqueza informativa que ofrece el material cartográfico haya ensombrecido su análisis dentro de un contexto cultural de gran relevancia en el ámbito asiático. Tratar la cartografía implica una serie de factores que no siempre fueron habituales en la presencia europea en Asia. En primer lugar habría que valorar la existencia de importantes inversiones por parte de las potencias europeas, a lo que habría que añadir contingentes de técnicos muy preparados destinados durante periodos prolongados al Índico y al Pacífico. Esto facilitaría una renovación de las élites culturales en estos asentamientos asiáticos fomentando la creación de círculos cada vez más cercanos a Europa, formados en muchos casos por criollos o mestizos.

Cuando en 1761 el criollo manileño Vicente Laureano de Mémije publicó sus Tesis matemáticas ya ponía de manifiesto el retraso de la cartografía española sobre Asia con respecto a sus competidores europeos<sup>4</sup>. Manila caería al año siguiente en manos británicas como lo harían también otros enclaves principales de las costas asiáticas como Pondicherry o ya en el siglo XIX, Batavia. La expansión inglesa en la zona se beneficiaba claramente de un trabajo cartográfico previo en clara lucha con franceses y holandeses. El comienzo de la hegemonía británica y el consecuente descenso del resto de potencias modificaron el escenario cartográfico definitivamente. Los ingleses apostaron por mejorar su conocimiento del interior de la India postergando los avances en el conocimiento marítimo. Es en este contexto en el que deben inscribirse las expediciones de Juan de Lángara y Juan de Casens igualmente significativas en el plano

<sup>4</sup> MÉMIJE, Vicente Laureano de. *Theses Mathematicas de Cosmographia, Geographia y Hydrographia en que el Globo Terráqueo se contempla por respecto al Mundo Hispánico*. Manila: Imprenta de la Compañía de Jesús, 1761.

nacional, que en el contexto de las potencias europeas afincadas en las orillas asiáticas.

Los antecedentes cartográficos que sirvieron de referentes ineludibles para las empresas de los años sesenta están ya en las primeras décadas del siglo XVIII. En 1735 Jean-Baptiste d'Après de Manneville realizaría su viaje por las Indias, base para componer su futuro *Le Neptune Oriental* (Paris, 1745), conjunto de veintidós cartas náuticas que se convertirían en libro de referencia para los pilotos europeos en Asia. El caso de d'Après supone un punto más en el desarrollo de las técnicas de navegación y de la cartografía francesa en las décadas centrales del siglo XVIII<sup>5</sup>. De estos años es también la edición de Bellin, *Petit Atlas Maritime* (1764), citada por Mémije como los Viajes de Jan van der Schley. Los holandeses, que habían mantenido una intensa actividad cartográfica en secreto y con un precavido control, publicarían en 1753 *De Nieuwe Grootte Lichtende Zee-Fakkel*, quizás sin el éxito entre los pilotos españoles que tuvieron las publicaciones francesas<sup>6</sup>.

Los ingleses, por último, desarrollaron su actividad a partir del resultado del viaje de William Herbert en 1748<sup>7</sup>; pero sería a partir de la Batalla de Plassey (1757) cuando el conocimiento del territorio cambiará radicalmente para los intereses de la English India Company (EIC)<sup>8</sup>. Hasta ese momento, en paralelo con el sistema de colonización del territorio, los ingleses apenas se preocuparon de

<sup>5</sup> MCCLELLAN III, James E. y REGOURD, François. «The Colonial Machine: French Science and Colonization in the Ancien Regime». *Osiris* (Chicago), 2.<sup>a</sup> serie, vol. 15 (2000), págs. 31-50.

<sup>6</sup> Esta apertura estaría condicionada a un intenso control de las cartas publicadas que debían ser devueltas tras cada viaje.

<sup>7</sup> SUÁREZ, Thomas. *Early mapping of Southeast Asia*. [Singapur?]: Periplus, 1999. SUÁREZ, Thomas. *Early mapping of the Pacific: the epic story of seafarers, adventurers, and cartographers who mapped the Earth's greatest ocean*. Singapur: Periplus, 2004.

<sup>8</sup> RAJ, Kapil. «Connexions, croisements, circulations. Le detour de la cartographie britannique par l'Inde, XVIIIe-XIXe siècles». En: Michael WERNER y Bénédicte ZIMMERMANN. *De la comparaison à l'histoire croisée*. Paris: Sueil, 2004. También de este mismo autor en torno a los intentos cartográficos en el interior de la India cabría destacar RAJ, Kapil. «Colonial Encounters and the Forging of New Knowledge and National Identities: Great Britain and India, 1760-1850». *Osiris* (Chicago), 2.<sup>a</sup> serie, vol. 15 (2000), págs. 119-134.

la representación de cartas náuticas con atención a las ciudades puertos. A partir de ahora comenzaría un intenso trabajo de cartografía del interior de la India que adelantó incluso al de las propias Islas Británicas. Las cartas náuticas, a pesar del potencial naval de la EIC, quedaron a remolque de las publicaciones francesas<sup>9</sup>.

En este desarrollo cartográfico vinculado con las costas asiáticas, las expediciones españolas al Pacífico no empezaron a desarrollarse hasta la segunda mitad del siglo XVIII y en un primer momento con ayuda extranjera. Como se ha apuntado en otros estudios la marina española vivía un período de profunda decadencia<sup>10</sup>. Los resultados cartográficos de la expedición hispano-francesa de Jorge Juan, Antonio Ulloa y La Condamine, fueron ampliamente utilizados y conocidos, pero el carácter naturalista de las realizadas en los años centrales del siglo XVIII parece desconectarlo de las desarrolladas sobre el Pacífico sur en la década de los setenta<sup>11</sup>. En este preciso instante es cuando se realizan los viajes de Juan de Cassens, justo como prólogo del periodo dorado de las expediciones españolas de finales del siglo XVIII.

Todas estas iniciativas compartían el interés científico propio del momento histórico con las necesidades de la defensa del imperio ante el impulso británico<sup>12</sup>. De hecho Bañas ya intentó clasificar la larga nómina de expediciones en tres grupos: las vinculadas con la Historia Natural, las relacionadas con la Geografía y con ella las actividades cartográficas y un tercer bloque más heterogéneo que incluye empresas como la de Balmis, que tuvo como objetivo principal la vacunación contra la viruela. En este estudio interesan especialmen-

<sup>9</sup> COOK, Andrew S. «Establishing the Sea Routes to India and China: Stages in the Development of Hydrographical Knowledge». En: *The Worlds of the East India Company*. Ed. H. V. BOWEN, Margarette LINCOLN y Nigel RIGBY. Woodbridge: Boydell Press-National Maritime Museum-University of Leicester, 2002.

<sup>10</sup> MARTÍN-MERÁS, María Luisa. *Cartografía marítima hispana: la imagen de América*. Madrid: IGME, 1993, pág. 169.

<sup>11</sup> VERDE CASANOVA, Ana. «España y el Pacífico: un breve repaso a las expediciones españolas de los siglos XVI al XVIII». *Boletín de la Asociación española de orientistas* (Madrid), XXXVIII (2002), págs. 33-50.

<sup>12</sup> MARTÍNEZ SHAW, Carlos. «La exploración española del Pacífico en los tiempos modernos». En: *Imperios y naciones en el Pacífico*. Coord. María Dolores ELIZALDE. Madrid: CSIC, 2001, pág. 21.

te las del segundo grupo por sus connotaciones políticas, comerciales y también militares<sup>13</sup>. La defensa del Cabo de Hornos así como el escaso conocimiento de los numerosos archipiélagos del Pacífico requería de este tipo de expediciones, enmarcadas dentro de las nuevas políticas imperiales españolas. Una renovada Marina permitiría abordar nuevos proyectos políticos, militares y comerciales que sacaran partido de la antigua presencia del imperio español en aguas del Pacífico. El momento además, era propicio ante el declive de las compañías francesa y holandesa lo que permitiría abordar la conexión directa entre la Península Ibérica y los puertos asiáticos.

Como ya señalara Bernabéu, la «primera generación» de oficiales formados bajo las nuevas orientaciones de Jorge Juan, personificada en nombres como los del citado Lángara o Mazarredo, protagonizó la incorporación de la vanguardia náutica europea en el control y desarrollo del Pacífico hispano. Entre estas novedades cabría incluir el desarrollo de los cálculos de las distancias lunares, siguiendo la experiencia de Le Gentil. Precisamente el astrónomo francés contaba con una importante experiencia asiática que no excluía Manila, donde arquitectos como Esteban de Rojas y Melo o Juan de Uguccioni colaboraban con sus mediciones. Estas investigaciones fueron seguro muy valoradas tras la llegada de Lángara y Casens a una capital filipina donde el estudio de la Náutica y la Matemática venían en claro ascenso desde hacía unas décadas.

Más concretamente, el viaje de Casens parece responder a las peticiones realizadas desde Filipinas por el ya citado Vicente Laureano de Mémije, lo que debía ser un deseo generalizado entre un sector de los comerciantes manileños. De hecho la relación de Casens con el archipiélago filipino, aunque aún poco conocida, es anterior a su primer viaje como demuestra su vinculación con el gobernador Arandía, uno de los grandes impulsores del estudio de la Náutica y la Matemática en Manila<sup>14</sup>. Al menos Mémije, el mercader Francis-

<sup>13</sup> BAÑAS LLANOS, Belén. «Expediciones científicas españolas al Pacífico, en la segunda mitad del siglo XVIII». *Revista Española del Pacífico* (Madrid), núm. 2 (1992).

<sup>14</sup> Carta de Juan de Casens sobre muerte de Arandía. AGI, FILIPINAS, 386, N. 40; Carta y memoriales sobre testamentaría de Arandía. AGI, FILIPINAS, 386, 43.

co Javier Salgado, y quizás el propio gobernador Simón de Anda y Salazar, entre otros apoyaban estas medidas, a las que se enfrentaban violentamente otros estamentos manileños que veían en peligro un sistema que había permitido su enriquecimiento durante dos siglos. Los altercados no se hicieron esperar, teniendo al *Buen Consejo* como primer objetivo y a los intentos de los dieciocho años posteriores como réplicas de considerable intensidad<sup>15</sup>.

A pesar de todo, estos planteamientos tendrían su eco en la iniciativa privada en uno y otro extremo del imperio. Al citado Mémije, habría que añadir la ligeramente posterior propuesta de «Ustáriz, San Ginés y Cía.», quienes conseguirían finalizar la travesía a Asia en 1779 y 1780, quizás aprovechando el amplio conocimiento obtenido tras la expedición de Casens conservado en la Real Escuela de Navegación de Cádiz<sup>16</sup>. Precisamente esta ciudad sería la más beneficiada de las nuevas empresas al competir directamente con otros puertos europeos en la llegada de mercaderías asiáticas. Pero estas innovaciones técnicas no siempre se enfocaron en desarrollar nuevas rutas de conexión entre Filipinas y Cádiz sino que participaron en el perfeccionamiento de singladuras tan conocidas como el propio Galeón de Manila<sup>17</sup>.

Los dos viajes de Juan de Casens capitaneando el *Nuestra Señora del Buen Consejo* son conocidos. El navío había sido adquirido en Génova en 1761 y tras un primer viaje a Veracruz fue entregado a Casens para realizar viaje a Manila en 1765 rodeando África<sup>18</sup>. En el navío fueron embarcados dos pilotos franceses según cuenta el diario de Juan de Lángara, a lo que habría que sumar la compra de un

<sup>15</sup> DÍAZ-TRECHUELO SPÍNOLA, M.<sup>a</sup> Lourdes. «El comercio de Filipinas durante la segunda mitad del siglo XVIII». *Revista de Indias* (Madrid), 23 (1963), págs. 463-485.

<sup>16</sup> RUIZ RIVERA, Julián B. «Intento gaditano de romper el monopolio comercial novohispano-filipino». En: *Andalucía y América en el siglo XVIII: actas*. Sevilla: EEHA, 1984, págs. 147-180.

<sup>17</sup> DÍAZ-TRECHUELO SPÍNOLA, M.<sup>a</sup> Lourdes. «Dos nuevos derroteros del Galeón de Manila (1730 y 1773)». *Anuario de estudios americanos* (Sevilla), 13 (1956). Págs. 1-83.

<sup>18</sup> BERNABÉU ALBERT, Salvador. *El Pacífico ilustrado: del lago español a las grandes expediciones*. Madrid: Mapfre, 1992.

almanaque náutico inglés<sup>19</sup>. Consumó la vuelta en 1767 un año antes de que volviera a zarpar rumbo al puerto filipino en su segundo viaje. Parece claro que el retorno se realizó siguiendo la ruta del Cabo de Buena Esperanza, como apuntan los diarios y la historiografía, y no por Acapulco y más tarde por el Cabo de Hornos como se desprendería de la representación del tornaviaje en el cartapacio entregado por Casens. Esto implicaría que los españoles cruzaron el Pacífico sur pocos años antes de las expediciones de la década de los setenta potenciando un comercio directo entre el archipiélago filipino y Lima, lo que desequilibraría el tradicional comercio del Galeón. Lo que parece indiscutible es que la vuelta del segundo viaje, comenzada en 1770 se realizaría rodeando África, ya que es conocida por servir de repatriación a los jesuitas expulsados.

Los contactos directos entre Cádiz y Manila por medio de esta ruta seguirían su desarrollo ya sin Casens tanto contemporáneamente, como en la década de los setenta. En cualquier caso, el uso de los resultados cartográficos de ésta en expediciones como la de la fragata Palas, capitaneada por Ignacio de Mendizábal en 1771 y con Pedro Rivelles como delineador, ha podido comprobarse en este estudio. Así se puede advertir una continuidad en la génesis de cartas náuticas españolas que parecía haber caído en el olvido y que tiene claros paralelismos en otras potencias europeas. Sin duda alguna la cartografía española permaneció actualizada tanto antes como después de la labor de Casens, entendiéndose los trabajos de medición realizados durante estos viajes como obras de perfeccionamiento de un patrimonio común europeo.

La principal fuente que Casens pretendía puntualizar era el *Neptuno Oriental* ya que la primera expedición de Cook zarparía en 1768 y los viajes de Dalrymple aún no se habían publicado. La referencia al texto francés era absolutamente necesaria para cualquier trabajo de este tipo en este momento. De hecho, tal fue la importancia de la publicación que la labor de d'Après no quedó en su edición de mediados del siglo XVIII, sino que continuó hasta una se-

<sup>19</sup> BERNABEU ALBERT, Salvador. «Ciencia ilustrada y nuevas rutas: las expediciones de Juan de Lángara al Pacífico (1765-1773)». *Revista de Indias* (Madrid), núm. 180 (1987), págs. 453-456.

gunda impresión ampliada y perfeccionada en 1775<sup>20</sup>. Algo similar puede decirse del inglés Dalrymple, quien tras una prolongada experiencia en la India intentó elaborar un trabajo cartográfico que superara definitivamente el primer Neptuno. Sorprendentemente estos dos trabajos paralelos, de los que los españoles parecían quedar al margen, quedaban conectados por la relación epistolar documentada entre d'Après y Dalrymple.

Casens, Lángara y el equipo de cartógrafos del *Buen Consejo* no contaban en principio con esta ventaja, que debieron suplir con la incorporación de las últimas tecnologías en medición lunar. Por ello, para llevar a cabo este trabajo de precisión utilizarían tanto su propia experiencia en la zona, como la labor de otros pilotos españoles e incluso quizás alguna información aportada por científicos franceses apostados en los puertos asiáticos, tales como Le Gentil. Gracias a todo ello conseguirían delinear un conjunto de cartas que se ofrecían como necesarias para la renovación de las relaciones comerciales entre los puertos asiáticos y la península, realizadas de forma paralela a la revisión del Neptuno y a la génesis del Dalrymple. A diferencia de lo que empezaban a desarrollar los ingleses en la década de los sesenta, el interés español se centraba en mejorar el conocimiento de bahías sin explorar, especialmente en el archipiélago filipino. Los derroteros entre estas costas y el Cabo de Buena Esperanza también debían ser recogidos para evitar las imprecisiones de cartapacios previos.

Uno de los primeros problemas que afectó al impacto posterior de los resultados de estas expediciones, y que además ha oscurecido su papel en el avance cartográfico de esta zona del globo, ha sido la dispersión y escaso control de los mapas realizados. De hecho, ni siquiera el conjunto conservado actualmente en el Museo Naval, que parece conservar un cierto carácter oficial, aglutina todo el trabajo realizado. Muchos mapas fueron desestimados en la publicación, por

<sup>20</sup> La segunda edición contó con un total de sesenta y tres cartas náuticas lo que casi triplicó la información de la primera versión. COOK, Andrew S. «Surveying the Seas. Establishing the Sea Routes to the East Indies». En: *Cartographies of Travel and Navigation*. Ed. James R. AKERMAN. Chicago: Universidad de Chicago, 2006, págs. 69-96.

lo que el trabajo de reconstrucción se hacía necesario para entender la profundidad de la expedición.

La cantidad de mapas que pertenecen o podrían estar vinculados de alguna forma a las expediciones de Juan de Cassens es numerosa y requería de un estudio pormenorizado. Existen copias de sus planos en bibliotecas como la del Congreso de Washington o archivos como el del Puerto de Santa María, o el Museo Naval de Madrid. A pesar de este número de cartas, citadas en algunos trabajos pero carentes de una análisis pormenorizado, su estudio no ha sido incorporado al intenso progreso cartográfico que sumió a las distintas potencias europeas durante el siglo XVIII por el control y conocimiento de las costas asiáticas.

La copia del Museo Naval procede del Antiguo Depósito Hidrográfico, siendo catalogados con ocasión de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla en 1929. Es posible que durante estos trabajos apareciera también la colección que actualmente queda recogida en el Archivo Municipal del Puerto de Santa María, que ha sido relacionada de forma completa también con Casens. A estas dos colecciones habría que añadir en primer lugar los planos adjuntados por Juan de Lángara a su diario de navegación, citados por Bernabéu, y la colección de planos de la Biblioteca del Congreso de los EE.UU., obras realizadas por Pedro Rivelles a partir de los resultados de Casens. Para su mejor comprensión y valoración dentro de una expedición se ha intentado reconstruir una colección completa más allá de su localización actual.

La pequeña colección de mapas advertida por Bernabéu en su estudio sobre el diario de navegación de Lángara es muy significativa<sup>21</sup>. Existen dos copias que representan Río de Janeiro, la primera escala del viaje tras su salida de Canarias. Más adelante existe un dibujo de la Isla de Rodríguez, a partir del cual se interrumpe el diario. Precisamente en esta zona, con representaciones de Ciudad del Cabo y la isla de Madagascar, es donde comienza la colección articulada por Casens y conservada en Madrid. Según el estudio de Bernabéu no existirían más representaciones hasta desembarcar en

<sup>21</sup> BERNABÉU ALBERT, Salvador. «Ciencia ilustrada... *Op. cit.*, págs. 453-456.

la capital filipina y comenzar la vuelta. La llegada a Manila permitiría entablar relación con los círculos culturales de la capital filipina, versados en algunos casos en el desarrollo cartográfico del Pacífico y el Índico. Según Bernabéu, basado en los diarios de la expedición, el retorno a Cádiz se realizó siguiendo un derrotero similar, aunque algunos problemas en su puesta en práctica permitieron ampliar la colección de Lángara con otros planos referentes al Estrecho de Sonda y al de Banca.

A esta pequeña colección deben añadirse las propuestas citadas que sirvieron seguramente de versión oficial de la expedición<sup>22</sup>. Esta recopilación de cartas náuticas puede dividirse en cuatro grupos. En primer lugar pueden identificarse cuatro puertos africanos, de los que tres representan fondeaderos de Madagascar y un cuarto Ciudad del Cabo. En segundo lugar aparecen particulares del archipiélago de Indonesia, para más tarde abordar un tercer grupo de representaciones de Filipinas. Por último, la colección se cierra con las cartas náuticas referentes al tornaviaje hasta México.

Los primeros mapas del libro de Casens corresponden con la Ciudad del Cabo (Sudáfrica) y el Fuerte Delfín (Madagascar)<sup>23</sup>. Estos puertos suponían enclaves necesarios durante el paso por un Cabo de Buena Esperanza controlado por el poder británico. Madagascar, a tenor de las excavaciones arqueológicas, se convirtió en un importante nexo comercial con Asia en los siglos XVII y XVIII como muestran entre otras evidencias, las significativas cantidades de porcelana china localizadas<sup>24</sup>. La Isla de Santa María también queda represen-

<sup>22</sup> CASENS, Juan de. *Libro de cartas y planos copiados en la Real L. Escuela de Navegación, por el que al Excelentísimo Señor Capitán General presentó, don Juan de Casens, capitán de navío del viaje que hizo desde Cádiz a Philipinas*. Cádiz, 1767. Museo Naval. A-10110.

<sup>23</sup> Fuerte Delfín, normalmente conocido como Fort Dauphin y actual Tôlanaro, fue fundada por la Compañía francesa en 1643 en honor del futuro Luis XIV. La poca rentabilidad del enclave y los enfrentamientos con las poblaciones locales obligaron al cierre de la colonia en 1674. En 1768 la Compañía volvía a plantearse la vuelta al Fuerte, lo que no se haría efectivo hasta 1774. Cfr. ALDRICH, Robert. *Greater France: a history of French overseas expansion*. Nueva York: Palgrave, 1996, pág. 16.

<sup>24</sup> BARENDSE, R. J. *Arabian seas, 1700-1763: The Western Indian Ocean in the eighteenth century*. Leiden: Brill, 2009.

tada en los planos de Casens. El enclave, en la zona norte de la isla, era conocido por ser guarida de numerosos piratas británicos. El viaje debió pasar desde las costas de Madagascar directamente a Indonesia. La Compañía de Indias Orientales holandesa (VOC) sufría un importante descenso ante el avance francés y británico que desembarcaría en la Batalla de Plassey. Cuando Casens reconocía la zona, la única potencia europea que seguía creciendo en la zona era la inglesa, que prefería desarrollar cartográficamente el interior de la India, con posibles beneficios para la exportación de textiles indios a Europa.

A partir de aquí, según el orden que aún conserva el documento, se incorporan dos vistas del Estrecho de Malaca, una de Java, otra del Estrecho de Sonda y una última del Estrecho de Banda —estas dos últimas podrían vincularse con las citadas por Bernabéu—. La importancia de estos enclaves para el tráfico directo entre Cádiz y Filipinas puede estar detrás de las versiones realizadas años más tarde por Pedro Rivelles a bordo de la fragata Palas y hoy conservadas en Washington, procedentes de Cádiz<sup>25</sup>. Antes de llegar a Filipinas, o a la vuelta según se entiende en los diarios, Casens ofrece tres cartas náuticas de las derrotas desde las costas de Sumatra a Timor, camino de Luzón (Filipinas). Existe un lógico interés en conocer la navegación entre los archipiélagos de Indonesia y los territorios hispanos en Filipinas, pero estas singladuras implican también un futuro desarrollo de puertos y bahías de la propia isla de Luzón.

Especial atención merece por tanto la colección de cartas relativas a Filipinas en toda su extensión<sup>26</sup>. La relevancia de este conjunto apenas ha sido puesta de relieve a pesar de su dilatado número.

<sup>25</sup> Los planos y cartas náuticas referidas a continuación responden a una versión muy cercana de las propuestas de Casens, a pesar de que la referencia explícita ofrecida por Rivelles sea habitualmente d'Apres y en alguna ocasión la expedición de 1767. Plano de Manila (Library of Congress, LC, Maggs, 300b). Carta que representa las costas malayas, las de Camboya y Tsiompa (LC, Maggs, 308). Estrecho de Sonda (LC, Maggs, 311). Otros posteriores de la misma colección también comparten muchas referencias a Casens como la carta del Estrecho de Malaca (LC, Maggs, 307), otro detalle del mismo (LC, Maggs, 318a), etc.

<sup>26</sup> El trabajo referencial sobre cartografía del archipiélago sigue siendo QUIRINO, Carlos. *Philippine Cartography (1320-1899)*. Manila: Carmelo and Bauermann, 1959.

Casens plantea en primer lugar una revisión cartográfica de la isla de Luzón, donde se encuentra la capital Manila. Sus fuentes más cercanas, para los dos planos más generales de Filipinas, son lógicamente en primer lugar el citado Neptuno Oriental, pero sin olvidar los proyectos de Herman y la carta de Murillo Velarde<sup>27</sup>. Mucho más novedoso, por original y sobre todo por la interpretación que se puede desprender, parece la representación de trece mapas de bahías del archipiélago filipino<sup>28</sup>. El problema de fondo comienza ya en la década de los treinta cuando Herman y el gobernador Fernando Valdés y Tamón pretenden modificar ligeramente el itinerario final del Galeón de Manila. El mejor conocimiento de ciertas bahías y puertos naturales a lo largo de las costas de la principal isla del archipiélago se hacían fundamentales en cualquier consideración acerca de la conexión de la capital filipina con América o directamente con Europa.

Para finalizar con la colección presentada por Casens habría que destacar las cartas náuticas del tornaviaje. Aunque el itinerario era conocido desde el siglo XVI el mapa muestra un ampliado espectro geográfico que no se limita a las Islas Marianas, sino también al propio archipiélago nipón o a las costas californianas entre otros enclaves. Probablemente estas cartas son copias directas de material acumulado por los miembros de la expedición en viajes previos ya que parece improbable que Casens realizara el trayecto a Acapulco. De hecho el mapa de las costas de California se vincula explícitamente con la figura del piloto francés Pierre Fraslin. Su inclusión en la colección por tanto debe entenderse como un epílogo necesario para comprender el contexto geográfico de Filipinas. A partir de Casens, y seguramente éste fue uno de los objetivos principales del viaje, se podía discutir con renovado conocimiento la mejor forma de enla-

<sup>27</sup> Casens no realiza ninguna referencia explícita en este caso, hablando de «carta... corregida en parte por varias demarcaciones hechas por los mejores pilotos y prácticos de ella. Copiada en Manila. Año de 1767». El proyecto de Herman se conserva en AGI, MP-FILIPINAS, 23 y el de Murillo Velarde en AGI, MP-FILIPINAS, 299.

<sup>28</sup> Más concretamente se trata de representaciones del puerto de Subec, la costa de Ilocos, el puerto de Mangarin, la Punta de Capones, el puerto de Silonguin, el de Sual, el de Palaubi y Abagata, el de San Pio V, el de Bangui, el de Palapag, el de Sisiran, el de Lampones y el de San Vicente.

zar el archipiélago asiático con Cádiz, más allá de los intereses particulares de los mercaderes manileños y novohispanos.

La edición conservada en Madrid pone un especial interés en singladuras, sondeos, etc., lo que vendría a mejorar las cartas náuticas conocidas, pero el proyecto requería de otro tipo de fuentes de información que no deben dejarse de lado. Modificar hasta tal punto la conexión entre Cádiz y Manila no necesitaba solo de un periplo seguro en mar, sino de un profundo conocimiento de los enclaves portuarios existentes en el recorrido. Quizás en esta línea se pueda entender la colección conservada actualmente en el Archivo Municipal del Puerto de Santa María y que fue dada a conocer por Cardoso y Becerra<sup>29</sup>. Se trata de un conjunto de diecinueve cartas náuticas con representaciones de distintos enclaves europeos, americanos y asiáticos<sup>30</sup>. Todos ellos muestran rasgos comunes de representación que parecen corroborar la unidad del conjunto. Solo algunos mapas hacen referencia explícita a la autoría por parte de los pilotos de la expedición liderada por Juan de Casens en el *Buen Consejo*, aunque podría pensarse que formara parte de la labor de estos cartógrafos. Esto explicaría además el parecido entre alguna de las piezas de esta colección y los publicados por D'Apres, base reconocida de la labor de Casens.

De los diecinueve planos conservados, cinco representan enclaves de la costa gallega y portuguesa, seis de las islas asiáticas y siete del ámbito americano. Todos ellos han sido interpretados como estudios previos necesarios para poner en marcha una buena ruta para la futura Compañía de Filipinas<sup>31</sup>. No por ello es menos interesante el conjunto de cartas de las costas gallegas, ante la inexistencia de representaciones de Cádiz o de Canarias. El interés se centra en

<sup>29</sup> CARDOSO ALCÁNTARA, Teo y BECERRA FABRA, Ana. «La ruta comercial directa Cádiz-Manila: aportación cartográfica a su estudio». *Cádiz e Iberoamérica* (Cádiz), Diputación de Cádiz (1992). Además de su labor de investigación hay que agradecer las múltiples facilidades proporcionadas para esta investigación desde el propio Archivo Municipal del Puerto de Santa María.

<sup>30</sup> Archivo Municipal del Puerto de Santa María (AMEPSM), Leg. 1634.

<sup>31</sup> Sobre la fundación de la Compañía de Filipinas véase DÍAZ-TRECHUELO SPÍNOLA, M.<sup>a</sup> Lourdes. *La Real Compañía de Filipinas*. Sevilla: EEHA, 1965.

Camariñas, la Ría de Vigo y de Bares, Corcubión y la Rada de Lagos. Hasta el momento se desconoce que el *Buen Consejo* hiciera expedición alguna por unas tierras gallegas que debían ver con buenos ojos su apertura como puertos a Asia.

En América se reproduce el interés por el cono sur y sus enclaves portuarios. La nueva política de defensa veía esta zona como prioritaria, más allá de las posibilidades de conexión con Manila que se apuntaba desde algunos puntos del imperio. En la colección aparecen representaciones de puertos caribeños como La Habana o Puerto Rico, ambos necesarios en cualquier singladura hacia el continente americano. La modernidad de los mapas no deja lugar a dudas. La Habana, por ejemplo, aparece ya con referencias a la fortificación de la Cabaña, empresa comenzada en la misma década de los años sesenta tras la toma británica de la ciudad gracias a este accidente geográfico.

Además aparecen mapas de Montevideo, Sacramento, Maldonado (Uruguay), Islas Malvinas, Concepción (Chile) y Pisco (Perú). La notable ausencia de Acapulco no deja de ser extraña aunque podría explicarse no sin dificultad aludiendo al interés de la corona en fomentar la conexión directa entre Lima (Pisco) y Manila, lo que no tuvo demasiada expresión práctica. De esa forma habría sido más sencilla la puesta en marcha de relaciones comerciales entre las colonias francesas asiáticas y la capital virreinal. La iniciativa venía poniéndose en marcha durante todo el siglo, pero nunca hizo competencia a la ruta tradicional. Romper con Acapulco era cambiar todo el sistema comercial que durante dos siglos distintas familias habían generado entre Manila, Acapulco, México, Veracruz, Cádiz y/o Sevilla. Todo esto explica el sobresaltado recibimiento del *Buen Consejo* en Manila, que veía alterada su principal fuente de ingresos.

Las cartas relativas a territorios asiáticos son igualmente relevantes. Más allá de las de Manila y Cavite, en la colección existen representaciones de Batavia, Malaca, Achem y Lucepara. Al igual que en la colección del Museo Naval, la expedición muestra su interés en las costas indonésicas y en este caso concreto, las ciudades europeas más relevantes en el comercio de la zona. Faltan ciertamente otros enclaves como Goa, Madrás o Pondicherry en la costa india, Macao en la costa china o incluso Ciudad del Cabo, puerto repre-

sentado en el conjunto del Museo Naval. Por tanto, debe pensarse que el interés se centra exclusivamente en aquellos enclaves que podrían ser útiles en caso de una nueva ruta. Se evita explícitamente cualquier acercamiento a un territorio como el indio de fuerte presencia británica.

Batavia y Malaca continuaban siendo referentes en los círculos mercantiles más allá de la situación de las Compañías o potencias gobernantes, aunque la segunda venía ya en claro descenso<sup>32</sup>. A pesar del escaso número de puertos representados es la única compilación de este tipo sobre Asia, hasta este momento realizadas por el imperio español lo que muestra el renovado interés borbónico por el comercio con las Indias Orientales. Por otra parte la referencia a Bellín, quien había realizado algo similar en los años centrales del siglo, es necesaria aunque el grado de semejanza que ofrecen las cartas náuticas con la obra de d'Apres no puede trasladarse con la misma fuerza a este caso.

En el estudio de la colección realizado hasta el momento se ha llegado a la conclusión de que forman una unidad. Ciertamente existe una homogeneidad en las fórmulas de representación que hace pensar en un único cartógrafo como autor de los mapas. Este hecho, que puede convivir con la diversidad de cartelas o de intereses mostrados en cada una de las representaciones, permite dividir la colección en varios grupos, ya que parece difícil de aceptar que la expedición cubriera un espectro que iría desde las costas gallegas hasta la propia Manila. Al contrario es más fácil de explicar, a la luz del conocimiento que se tiene, que se trata por un lado de una colección ligada primero a la expedición de Casens, segundo con cualquiera de las expediciones contemporáneas al cono sur y por último con alguna empresa de reconocimiento de las costas gallegas. El nexo de unión entre estos tres fenómenos puede ser el propio autor, que fuera embarcado en sendas experiencias, lo que explicaría la unidad for-

<sup>32</sup> Un trabajo reciente que recoge no solo la presencia holandesa e inglesa en Malaca sino también la población lusa es el de FERNANDO, Radin. «Metamorphosis of the Luso-Asian Diaspora in the Malay Archipelago, 1640-1795». En: *Iberians in the Singapore-Melaka Area (16<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Century)*. Coord. Peter BORSCHBERG. Lisboa: Harrassowitz Verlag-Fundação Oriente, 2004, págs. 161-184.

mal de las mismas. Menos razonable parece, a la luz de la información contenida en los mapas, que se trate de un trabajo de copia de planos llevada a cabo exclusivamente en la Academia de Navegación de Cádiz<sup>33</sup>.

La colección de la Biblioteca del Congreso de Washington depende probablemente de la Real Academia de Navegación de Cádiz<sup>34</sup>. Más allá de su ubicación actual hay que valorar la importancia de esta institución como colectora de un importante número de empresas cartográficas, que más tarde tendrían una lógica difusión por medio de sus estudiantes. Probablemente la función de la Academia gaditana habría que entenderla dentro de la aparición en distintas potencias europeas de los depósitos hidrográficos.

Las cartas llegadas en el *Buen Consejo* fueron rápidamente copiadas por distintas manos en Cádiz si no tuvieron ya diversas copias a bordo. Por ejemplo la que muestra el Puerto de Subic y la Bahía de Manila que ofreciera Casens tuvo versiones de Antonio de Alcalá (1768), Pedro Rivelles y Bernabé Muñoz (1798)<sup>35</sup>. Claramente el control de la reproducción establecido por la VOC, o los mecanismos de publicación promovidos en el ámbito francés o británico, no existieron como tales en el mundo hispánico. Desgraciadamente el estudio sobre los miembros de la expedición de Casens aún está por hacer, aunque de un primer acercamiento se desprenden nombres como los de Pedro Rivelles, Pedro Frasin, o Dionisio O'Kelly<sup>36</sup>. Como es fácil prever, su mejor conocimiento no solo afectará a la comprensión del desarrollo de estos viajes sino que arrojará más luz

<sup>33</sup> En ninguno de ellos se habla de copia, mientras que en algunos se cita literalmente que se habían realizado dentro de la expedición de Casens.

<sup>34</sup> Parte de este fondo fue vendido a la institución americana por los hermanos Maggs.

<sup>35</sup> Las copias se conservan en la Biblioteca del Congreso de los EE. UU.

<sup>36</sup> Pedro Rivelles consiguió establecerse como Maestro de Dibujo en el Departamento de delineación de Cádiz tras su viaje en la fragata Palas, por lo que es nombrado en numerosos mapas como corrector. Su experiencia en Asia, dentro de la expedición de Casens, en un personaje de esta talla en Cádiz, debe ser tenida en cuenta. De Pedro Frasin se ha podido documentar su nacionalidad francesa, a veces conocido como Pierre Frasin. Es posible que se trate de uno de los dos pilotos de esta nación que han sido citados. Cfr. LÉVESQUE, Rodrigue. *History of Micronesia: Full census of the Marianas, 1746-1773*. Lévesque Publications, 2000, pág. 128.

sobre las posibles intervenciones realizadas en estos lejanos territorios, habitualmente carentes de profesionales cercanos a la construcción, a la ingeniería militar, a la matemática, o a la representación del terreno, campos todos ellos, en esta época abarcables por un mismo profesional formado en las academias militares.

Por ejemplo, la escasez de profesionales de la construcción en el archipiélago filipino, y de la misma forma en el resto de territorios europeos en Asia, facilitó que los ingenieros militares asumieran estas responsabilidades. Estos profesionales también se convirtieron en responsables de la cartografía de muchos de estos territorios. En este contexto llega a Filipinas desde Cádiz a bordo del primer viaje del *Buen Consejo* el ingeniero irlandés Dionisio O'Kelly. A su larga formación tanto académica como en el campo de batalla portugués incorporaría un importante conocimiento de los enclaves europeos en Asia, justo antes de revolucionar un estancado ambiente arquitectónico de Manila<sup>37</sup>.

El nivel de conocimiento del Pacífico y también del Índico de los cartógrafos españoles en la década de los sesenta marca un paso importante entre la publicación del *Neptune oriental* y las publicaciones de Dalrymple. De hecho, algunos planos compilados por el inglés son copias conocidas de ingenieros destacados en Filipinas, obtenidas tras el saqueo de Manila en 1762 o durante el secuestro del ingeniero militar Miguel Antonio Gómez. Desgraciadamente este conocimiento, que tendría evidentes réditos comerciales para el resto de potencias europeas en la zona, no fue aprovechado por los navegantes españoles.

Al igual que en los últimos años parece que la historiografía sajona empieza a reconocer la valía y mala fortuna de las expediciones de finales del siglo XVIII, parece necesario que los viajes del *Buen Consejo* tomen su lugar en el desarrollo de la Cartografía y la Náutica en el Índico y el Pacífico a mitad de camino entre los viajes de d'Apres y los de Cook<sup>38</sup>. Probablemente el mismo James Cook apro-

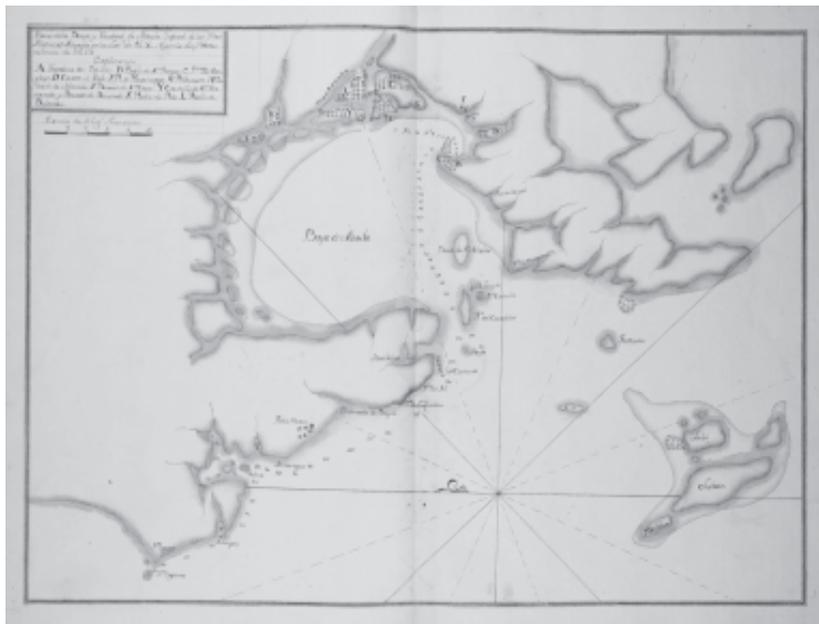
<sup>37</sup> DÍAZ-TRECHUELO SPÍNOLA, M.<sup>a</sup> Lourdes. *Arquitectura española en Filipinas (1565-1800)*. Sevilla: EEHA, 1959.

<sup>38</sup> ENGSTRAND, Iris H. Wilson. «Of Fish and Men: Spanish Marine Science During the Late Eighteenth Century». *Pacific Historical Review* (Los Ángeles), 69: 1 (2000), págs. 3-30.

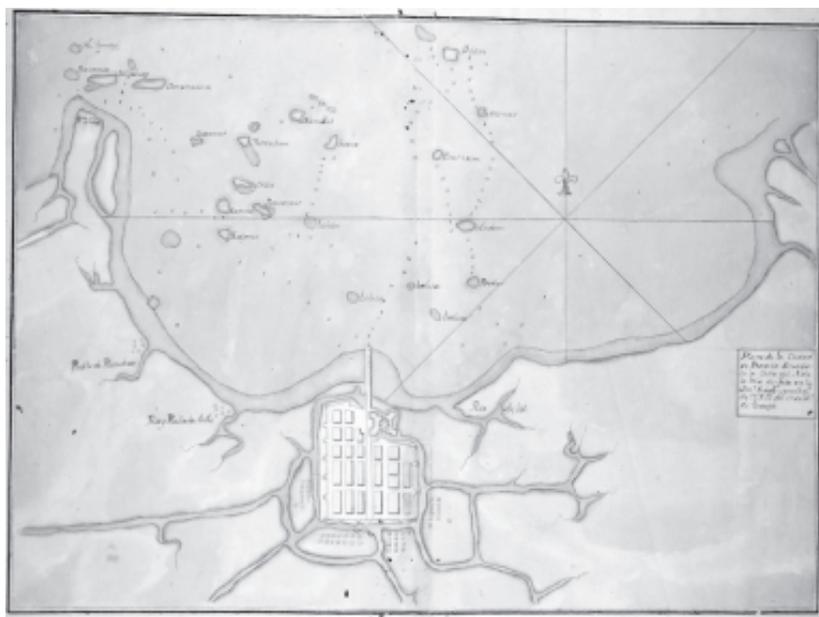
vecharía el conocimiento cartográfico desarrollado por los españoles muy poco antes. De esta forma la hegemonía inglesa, que comenzará fijándose más detenidamente en los territorios del interior de la India, incorporaría nuevas pautas de representación al ámbito marítimo de Asia Pacífico comenzando una nueva forma de entender la presencia del imperio británico en estas costas<sup>39</sup>. De hecho, si la posterior repercusión de la expedición de Casens hubiera sido otra, los resultados obtenidos podrían haber sido referencias para las apreciaciones que en estas décadas venían desarrollando tanto el propio d'Apres como Dalrymple en los imperios francés e inglés respectivamente. De esta forma, además de incorporar la pujante cartografía española a un desarrollo europeo más amplio, es posible que se hubieran apreciado las posibilidades geográficas que ofrecían las bahías filipinas para el desarrollo mercantil en sus aguas.

Los viajes de Casens conectan indudablemente con los propósitos europeos por conocer mejor los límites de sus imperios, pero también con los esfuerzos cartográficos de la China Qing por completar un atlas geográfico y etnográfico de su territorio. Estas conexiones llevan fácilmente a un necesario estudio comparativo entre las distintas prácticas donde las relaciones entre el poder de las metrópolis y la percepción de estas fronteras tienen un papel significativo. De hecho, la nueva concepción de la ciencia y la tecnología, entre otros factores, facilitaron un trasvase de conocimiento cartográfico a veces entre poderes enemigos. Quizás por todo ello las expediciones realizadas por los europeos en esta zona promovieron una circulación global de ideas que modificó la percepción de Asia en las metrópolis y redefinió la presencia europea en estas costas. Por último, cabría destacar como estas expediciones generaron un cruce de impresiones con el conocimiento local de su territorio. Desgraciadamente para el caso filipino aún es difícil valorar el grado de implicación y asimilación de conocimientos nativos.

<sup>39</sup> CANNADINE, David (ed.). *Empire, the Sea and Global History. Britain's Maritime World, c. 1763-c.1840*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007.



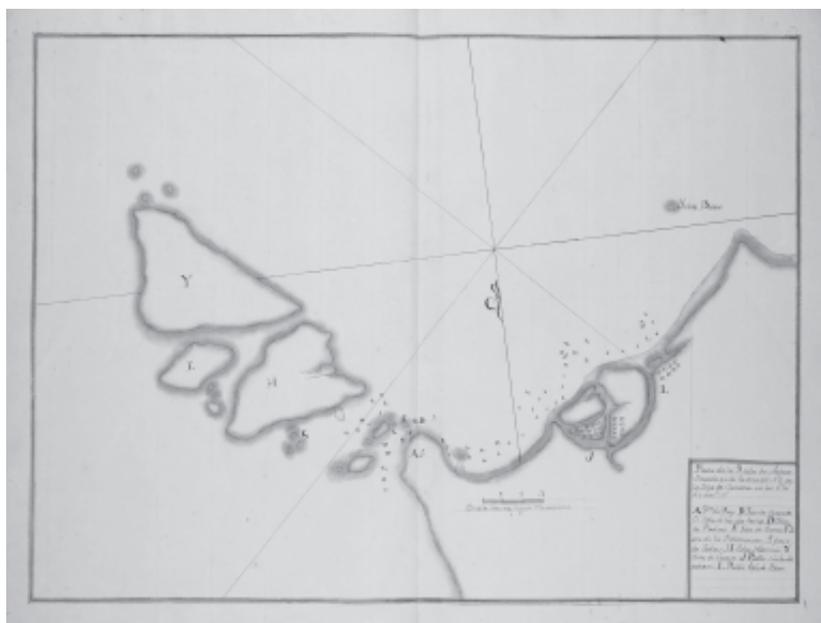
*Plano de la Bahía de Manila. AMEPSM. Leg. 1634. Papeles antiguos. Planos. Núm. 13*



*Plano de la ciudad de Batavia. AMEPSM. Leg. 1634. Papeles antiguos. Planos. Núm. 1*



*Plano de Cavite (Filipinas). AMEPSM. Leg. 1634. Papeles antiguos. Planos. Núm. 14*



*Plano de la Rada de Achem (Sumatra). AMEPSM. Leg. 1634. Papeles antiguos. Planos. Núm. 15*



*Paso de Lucepara. AMEPSM. Leg. 1634. Papeles antiguos. Planos. Núm. 19*



# Modelos andaluces y su circulación en la Academia de San Carlos de México\*

Aurora Yaratzen Avilés García<sup>1</sup>

«Ninguno debe gloriarse de haber sacado a la luz alguna cosa (al parecer) nunca vista: porque [...] por ventura se podrá hallar en otra parte; y si no adecuadamente en la composición del todo, al menos disipado en partes»<sup>2</sup>.

Con esta afirmación expresada en su tratado *Museo pictórico y escala óptica*, Antonio Palomino advertía sobre la práctica, común entre los artistas de su época, de recurrir a composiciones anteriores, fundamentalmente grabados, para la elaboración de sus obras.

Los tratadistas del período reconocían el valor de los grabados como una herramienta de estudio y de conformación de un repertorio visual útil a los artistas en la realización de sus piezas, al tiempo que condenaban el abuso de este material en detrimento de la originalidad en las composiciones. Palomino recomendaba que: «[...] ha de usar el aprovechado de las estampas, considerándolas como medios para el estudio, no como fines para el descanso»<sup>3</sup> y en un momento anterior, el italiano Giorgio Vasari reconoció que todos los

\* Agradezco los comentarios que a este artículo realizó Víctor Rodríguez Rangel, investigador y curador del acervo del siglo XIX del Museo Nacional de Arte de la ciudad de México.

<sup>1</sup> Museo Nacional de San Carlos, México.

<sup>2</sup> PALOMINO, Antonio. *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*. Citado por NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pág. 25.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 26.

artistas se valen de la producción ajena, pero que el error está en copiar literalmente y no adaptar las composiciones al tiempo, dándoles un nuevo tono. De esta forma, según sus apreciaciones, la invención partiría de algo precedente, para recrear algo nuevo<sup>4</sup>.

En este sentido, era deseable que el artista modificara y adaptara los modelos retomados de otras obras y que conformarían el repertorio visual que utilizaría en sus trabajos. Para ello, los grabados tenían gran importancia, sobre todo en el periodo de aprendizaje, antes de la copia del natural. De esta forma llegamos al tema principal de este artículo: el papel que tendrían estas composiciones del siglo XVII —construidas a partir de elementos de otras piezas— como material de estudio años más adelante. En las academias de arte, los ejercicios basados en la copia de estampas que reproducían estas obras, así como en la copia de pinturas realizadas o al menos atribuidas a la mano de los grandes maestros tuvieron un papel fundamental en los planes de estudio como un paso anterior a la composición de obras originales.

Específicamente se aborda el caso de la Academia de San Carlos de México, en un intento por hallar el sitio que ocupó el estudio de los modelos *re-creados* por destacados artistas del periodo barroco de la región de Andalucía en la formación de los alumnos de la institución mexicana.

#### ¿PLAGIO O INVENCION? EJERCICIOS DESDE EL BARROCO ANDALUZ Y RE-CREACIÓN DE MODELOS PARA OTRAS REGIONES Y ÉPOCAS

Se ha advertido ya, que vinculados al uso de las estampas como herramienta didáctica para los artistas, saltan a la vista conceptos tan actuales como plagio, invención y originalidad, que estaban presentes en el ambiente artístico del siglo XVII y se discutían en las obras de los tratadistas de la época<sup>5</sup>. Como se ha mencionado, los artistas del período conocían y utilizaban grabados flamencos, italianos, alemanes, holandeses y franceses como fuente de inspiración en sus com-

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, págs. 25-40.

posiciones. Este sistema de trabajo era aprobado; sin embargo, tratadistas como Francisco Pacheco, también pintor, condenaban el plagio, considerado como un abuso que conducía al artífice a la mediocridad:

«Muchísimos, en grande opinión de maestros, no pasan de este camino y se contentan con saberlo encubrir, y duermen descuidados de muchas invenciones, porque en cuanto se les ofrece, hallan socorro en los trabajos y estudios de los pasados con sobrada abundancia [...] condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores»<sup>6</sup>.

Por otro lado, la línea que marcó la división entre una obra de arte inventada y una original se esbozó en los textos de estos dos autores. Para Pacheco «la invención procede de buen ingenio, y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas»<sup>7</sup>, mientras que Palomino consideraba que «Ha de ser, pues, el original justamente inventado de propio estudio, sin fraude, ni rapiña de cosa alguna; si sólo estudiado después, y consultado con el natural; y aun éste no copiado [...]»<sup>8</sup>.

En el proceso de creación de sus obras, los artistas andaluces del barroco se vieron involucrados en estos ejercicios de plagio e invención; ejemplos interesantes son los casos de Francisco de Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo.

Zurbarán, para su cuadro *Santa Margarita* pintado entre 1631 y 1632 y resguardado actualmente en la National Gallery de Londres, se basó en un grabado que representa el mismo tema, realizado por el alemán Hans Springinklee y que formó parte del *Hortulus Animae*<sup>9</sup>, un libro de oraciones que gozó de gran popularidad a principios del siglo XVI. El artista recuperó algunos elementos, tales como la postura de la santa (a excepción de la forma en que gira la cabeza

<sup>6</sup> PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*. Citado por NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza... Op. cit.*, pág. 26.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Véase NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza... Op. cit.*, pág. 217.

en el grabado) y el dragón que se encuentra a los pies de ésta. Otro ejemplo interesante es la pieza *Virgen niña dormida*<sup>10</sup>, para la cual retomó la figura del niño plasmada en la estampa *Niño Jesús durmiendo*, del flamenco Anton Wierix<sup>11</sup>. Debe subrayarse también el caso de la obra *La cena de Emaús*, perteneciente a la colección del Museo Nacional de San Carlos de México, para la cual el artista se basó en un grabado que representa el mismo tema, perteneciente a la serie *La Pequeña Pasión*, grabada hacia 1511 por el alemán Alberto Durero<sup>12</sup>.

Por otro lado, Murillo para la composición de su cuadro *Niños de la Concha*, realizado entre 1675 y 1680<sup>13</sup>, retomó dos fuentes grabadas. La primera es *El Niño Jesús y san Juanito* de Christoffel Jegher, realizada a partir de una obra de Rubens, y la segunda es la estampa de Guido Reni con el mismo título<sup>14</sup>. Estos ejemplos en particular son casos de «invención» siguiendo el concepto de Pacheco, pues los artistas no copiaron íntegramente las estampas, sino que retomaron algunos elementos y los enriquecieron con otros de su propio genio o quizás de otras fuentes.

Asimismo, en la *Virgen de Belén* de Murillo algunos especialistas han señalado la influencia de una virgen realizada por Rafael Sanzio, vista por el artista a través de una copia de José de Ribera<sup>15</sup>.

Es interesante denotar la manera en que estos artífices, con base en el uso de grabados y otras pinturas no sólo como forma de aprendizaje, sino también como fuente de inspiración, realizaron composiciones que se volvieron tan populares que se convirtieron ellas mismas en prototipos, susceptibles de ser retomados una y otra vez, incluso como material de estudio para generaciones posteriores de artistas. Evidencias concretas de ello se estudiarán en el siguiente apartado.

<sup>10</sup> Existen dos versiones de esta pintura. Una se encuentra en la Catedral del Salvador, en Jerez, y la otra pertenece a la colección pictórica del Grupo Santander.

<sup>11</sup> Véase: NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza... Op. cit.*, pág. 249.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 99 y SORIA, Martín. *Paintings*. Londres: Phaidon, 1953, pág. 177.

<sup>13</sup> Esta pintura se encuentra en el Museo del Prado, Madrid.

<sup>14</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza... Op. cit.*, págs. 198 y 290.

<sup>15</sup> Véase: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo*. Tomo II. Catálogo crítico. Madrid: Espasa Calpe, 1981, pág. 155.

## PRESENCIA DE LAS COMPOSICIONES ANDALUZAS COMO OBJETO DE ESTUDIO EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

### Repertorios

Varios autores han hablado ya del material de enseñanza adquirido por la Academia de San Carlos y utilizado en sus aulas<sup>16</sup>; de estos listados se denota que los modelos de los artistas representativos del barroco andaluz tuvieron una discreta presencia en la formación de los alumnos.

La evidente preocupación por reunir un repertorio conformado por ejemplos representativos de diversas escuelas, llevó a la adquisición de obras andaluzas desde fechas tempranas. De esta forma, se registra el ingreso en 1781 de «un tablero de seis Apóstoles agrupados por ser Doctrina de la Célebre Escuela de Zurbarán», donado a la institución por José de Alcívar, uno de sus primeros maestros<sup>17</sup>. Es probable que esta obra se trate de la tabla *Los seis apóstoles*, catalogada actualmente como autoría de Sebastián López de Arteaga y resguardada en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México.

Asimismo, en un documento fechado en 1785 que consigna «[...] todos los libros, estampas y pinturas que adquirió la Real Academia de San Carlos desde su establecimiento», se registra «un San Juan de Dios, de Villavicencio»<sup>18</sup>. Este lienzo, realizado por el sevi-

<sup>16</sup> Véase: BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México: UNAM, ENAP, 2009; CORDERO HERRERA, Alicia Leonor. *La Academia de San Carlos dentro del Movimiento de la Ilustración en México*. Tesis de Maestría. México: Universidad Iberoamericana, 1967 y ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*. Sevilla: Imprenta de la Gavidia, 1935.

<sup>17</sup> Véase: FERNÁNDEZ, Justino. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1800*. Suplemento 3 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 37 (1968), pág. 12. Otra fuente que indica la presencia de esta pieza en el acervo de la Academia es un documento fechado en 1785 y publicado por Diego Angulo Iñíguez, que refiere entre el material adquirido por la Academia «en diferentes tiempos», «un cuadro pintado en tabla Apóstoles de medio cuerpo de Surbaran». Véase: ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *La Academia de Bellas Artes de Méjico... Op. cit.*, pág. 93.

<sup>18</sup> *Ibidem*.



*Los seis apóstoles. Sebastián López de Arteaga. Museo Nacional de Arte/  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. México. S. f.*



*San Juan de Dios ayudado por un  
ángel. Pedro Núñez de  
Villavicencio. Museo Nacional de  
San Carlos. México. S. f.*



*La Cena de Emaús. Francisco de Zurbarán. Museo Nacional de San Carlos. México. 1639.*

llano Pedro Núñez de Villavicencio<sup>19</sup> y perteneciente actualmente a la colección del Museo Nacional de San Carlos de la ciudad de México, es una copia de la obra de Murillo *San Juan de Dios transportando a un enfermo* que se localiza en la Iglesia del Hospital de la Caridad en Sevilla.

Años más tarde, como producto de la ley que ordenó la desamortización de los bienes eclesiásticos, la Academia enriqueció su acervo con un lote importante de obras, entre las que se registran importantes producciones andaluzas. En mayo de 1862 fue entregado por José Lamadrid el grupo de pinturas seleccionadas por los profesores Santiago Rebull y Pelegrín Clavé de entre las que se encontraban en el Convento de la Encarnación, sitio donde se resguardaron los cuadros confiscados a la Iglesia. De esta forma ingresaron a las galerías de la Academia «La cena

en Emaús», de Francisco de Zurbarán, catalogada en ese momento como autoría de Sebastián López de Arteaga<sup>20</sup>, así como cuatro lienzos consignados en el inventario como «San Antonio, San Francisco, La infancia de Jesucristo, Jesucristo y santa Rita» de «Bartolomé Murillo»<sup>21</sup>. Factores como la similitud en las medidas y las temáticas representadas llevan a pensar que estos últimos podrían tratarse de los cuadros realizados por Sebastián Gómez, *el Mulato* —esclavo

<sup>19</sup> La autoría de esta obra fue reconocida desde este primer momento, a pesar de que en fechas posteriores se registra de manera intermitente en la documentación generada por la Academia como de mano de Murillo.

<sup>20</sup> BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*. México: UNAM, IIE, 1976, pág. 329.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 330.

y discípulo de Murillo— catalogados erróneamente en la época como producciones del gran maestro.

Estas noticias, no sólo dan cuenta del ingreso de algunas piezas al acervo de la Academia, sino que evidencian también las distintas formas en que se filtró el estilo de los grandes maestros del barroco andaluz en la formación estudiantil. En este sentido, tiene un papel destacado la circulación de modelos de los grandes representantes de la escuela andaluza a través de copias realizadas por sus contemporáneos, o bien, a partir de producciones ejecutadas por discípulos, que traslucen el estilo de sus maestros. Asimismo, se advierten confusiones entre los estilos de artistas a los que se atribuían características plásticas similares, tal es el caso del sevillano Sebastián López de Arteaga, en cuya producción pictórica los estudiosos de la época advirtieron paralelismos con el trabajo de Zurbarán, específicamente en el manejo del claroscuro, lo que ocasionó que varias piezas de estos autores fueran catalogadas erróneamente.

Además de las obras pictóricas, el uso de estampas permitió el estudio de las principales composiciones andaluzas. Un ejemplo interesante es el grabado realizado por el español Bartolomé Vázquez en 1794, con base en un dibujo de León Bueno, que reproduce fielmente el cuadro *Santa Margarita*, de Zurbarán. Es probable que esta estampa, actualmente resguardada en el Museo Nacional de San Carlos, formara parte de las herramientas utilizadas por los alumnos en su educación y denota la forma en que circularon, en un formato pequeño y accesible, los modelos del artista extremeño.

Otro ejemplo que vale la pena destacar, es una serie de estampas publicada en partes entre 1839 y 1847 bajo el título *Galerie Aguado. Choix des principaux tableaux de la galerie de Mr. Le Marquis de las Marismas del Guadalquivir dédié à M.me la Marquise de las Marismas par CH.es. Gavard. Cap.ne au Corps Royal d'Etat-Major Inventeur du Diagraphé*. Este impreso, formado por grabados que reproducían las pinturas más sobresalientes de la Galería de Alexander Maria Aguado<sup>22</sup>, fue publicado en París por la casa editorial de Char-

<sup>22</sup> Soldado, banquero y coleccionista nacido en Sevilla a finales del siglo XVIII, asistente del Mariscal Soult y que por sus servicios a la corona española recibió, entre otros galardones, el título de Marqués de las Marismas del Guadalquivir.



*La pastora. Grabado por Bartolomé Vázquez. Museo Nacional de San Carlos. México. 1704*

les Gavard, y la impresión de los grabados estuvo a cargo de Char-don aine & Aze. En otro volumen, separados de las láminas, se incluyeron comentarios biográficos sobre los pintores, realizados por Louis Viardot.

Algunas de las estampas que formaron parte de esta publicación se encuentran dispersas en los acervos de tres instituciones mexicanas. El Museo Nacional de San Carlos resguarda el grabado *La Virgen y el Niño Jesús*, realizado por el artista francés Claude Marie François Dien con base en la obra *La Virgen de Belén*, de Bartolomé Esteban Murillo, perteneciente en la época a la colección Aguado. De este lienzo existen numerosas versiones<sup>23</sup>; entre ellas es interesante destacar una, traída a México en 1749 por el arzobispo don Manuel Rubio y Salinas, quien la donó a la Catedral Metropolitana<sup>24</sup>, donde se ha resguardado hasta la fecha. Esta pintura fue una de las fuentes más re-

curridas por los alumnos de la Academia para la realización de ejercicios y copias.

Por otro lado, en el área de acervo gráfico de la actual Academia de San Carlos, se localizan dos estampas más de esta serie. Se trata

<sup>23</sup> Otra versión de esta obra se encuentra en The Norton Simon Foundation, Los Angeles. Véase: ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Murillo... Op. cit.*, págs. 155-157.

<sup>24</sup> MOYSSÉN, Xavier. «Murillo en México. La Virgen de Belén». *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 28 (1967), pág. 12.



*La Virgen y el Niño Jesús. Claude Marie François Dien. Museo Nacional de San Carlos. México. S. f.*



*Virgen de Belén. Bartolomé Esteban Murillo. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. S. f.*



*San Gil en éxtasis ante Gregorio IX. Pierre Joseph Tavernier. Dirección General de Patrimonio Universitario. Academia de San Carlos. México. 1839-1847*



*San Diego en éxtasis ante la cruz. Charles Louis Auguste Cousin. Dirección General de Patrimonio Universitario. Academia de San Carlos. México. 1839-1847.*

de *San Gil en éxtasis ante Gregorio IX*<sup>25</sup> y *San Diego en éxtasis ante la cruz*<sup>26</sup>, ambas obras de Murillo, grabadas por Pierre Joseph Tavernier y Charles Louis Auguste Cousin respectivamente.

Asimismo, en el Fondo Academia de San Carlos, ubicado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México<sup>27</sup>, se conserva el ejemplar que contiene los comentarios de Viardot sobre los artistas, así como otro volumen con más estampas de la serie. Este último contiene reproducciones grabadas de obras de Murillo y Velázquez, además de ilustraciones de obras italianas y holandesas. La serie, incompleta, actualmente está encuadrada junto con otros grabados de temáticas totalmente distintas, como escenas de animales y vistas en globo de importantes ciudades del mundo.

Todas las estampas conservadas en las tres colecciones antes mencionadas comparten características similares: llevan el sello de la Galería Aguado y están conformadas a partir de dos soportes, uno de mayor tamaño donde se plasmó la marca de la plancha y otro de menor tamaño, pegado al anterior, que contiene la imagen grabada.

A pesar de que no se tiene un registro documental que consigne la fecha de ingreso de este material gráfico a la Academia, su presencia en instituciones mexicanas que son herederas directas de gran parte del acervo que conformó la antigua institución educativa, sugiere la posibilidad de que formaran parte de las herramientas a las que tuvieron acceso los alumnos. A esto se suma el hecho de que el volumen de la Biblioteca Nacional que contiene los textos de Viardot, lleva en la portada el sello: «Academia Nacional de Bellas Artes Mar 7 1913 Biblioteca», lo que confirma que en esa fecha se encontraba entre la bibliografía utilizada en ese establecimiento.

<sup>25</sup> La pintura se localiza actualmente en el North Carolina Museum of Art.

<sup>26</sup> Este óleo pertenece actualmente a la colección del Musée des Augustins, Toulouse.

<sup>27</sup> En este fondo se resguarda gran parte de los impresos que integraron la biblioteca de la antigua Academia.

## Ejercicios

Es bien sabido que los métodos de enseñanza de la Academia de San Carlos otorgaron un papel sustancial a la copia de las obras de los «Buenos Maestros»<sup>28</sup>. La presencia de materias como «estudio del colorido» o «copia colorida de cuadros», que permanecieron vigentes a pesar de las transformaciones ocurridas en los planes de estudio de pintura a lo largo de la existencia de la institución, manifiesta la importancia dada al dominio de estas habilidades como un paso previo al aprendizaje de las reglas de invención y composición de obras originales.

Entre los ejercicios realizados por los alumnos en estas asignaturas, se registran numerosas copias desarrolladas a partir de piezas emblemáticas de artistas del barroco andaluz. Las reseñas publicadas en la prensa local sobre las exposiciones anuales organizadas en la Academia, donde eran exhibidos estos trabajos<sup>29</sup>, arrojan noticias interesantes sobre ellos.

De esta forma se sabe que uno de los modelos más copiados fue *La Virgen de Belén*, de Murillo, que en la época se localizaba en el coro de la Catedral Metropolitana<sup>30</sup>. Entre los alumnos que retomaron esta composición, además de Miguel Mata ya señalado en diversos estudios como su copista más asiduo<sup>31</sup>, se registran nombres de importantes artistas, que años más tarde se desempeñarían como docentes en la Academia. Tal es el caso de la copia realizada

<sup>28</sup> Véase: BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Historia de la Escuela... Op. cit.*, y CORDERO HERRERA, Alicia Leonor. *La Academia de San Carlos... Op. cit.*

<sup>29</sup> Estas exposiciones realizadas en las instalaciones de la Academia desde 1848, exhibían los trabajos de los alumnos más destacados, así como cuadros enviados por estudiantes que se encontraban en formación en el extranjero. Se mostraban también, las adquisiciones más recientes, así como las producciones artísticas de los profesores de la institución.

<sup>30</sup> Esta obra se resguarda en la actualidad en la Sacristía de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México.

<sup>31</sup> Véase: MOYSSÉN, Xavier. «Murillo en México... Op. cit.», y GARCÍA BARRAGÁN, Elisa. «Modelos artísticos en la Academia de San Carlos. La pervivencia del barroco». En: *Caminos del barroco: entre Andalucía y Nueva España*. Catálogo de exposición. Coord. Rafael LÓPEZ GUZMÁN. México: CONACULTA-INBA-Museo Nacional de San Carlos, 2011, págs. 96-105.

por José Salomé Pina<sup>32</sup>, que obtuvo el segundo premio en la Tercera Exposición celebrada en 1851 y fue calificada por la crítica como «pintada con inteligencia y facilidad, y posee bien el espíritu del original»<sup>33</sup>. En la misma muestra se exhibieron también dos copias más, realizadas por Juan Manchola<sup>34</sup> y Juan Urruchi<sup>35</sup>, ambas elogiadas por tener «buen empaste de color»<sup>36</sup>.

Otra composición retomada constantemente fue el *San Juan de Dios* de Villavicencio, catalogado erróneamente en estos años como original de Murillo. De esta obra se consignan copias realizadas por Juan Urruchi, exhibida en la Tercera Exposición, así como por artistas menores como Agustín Ondarza y José María Almazán exhibidas en la Quinta y Novena Exposiciones en los años de 1853 y 1857 respectivamente. Ondarza recibió por su obra el «segundo premio de la clase de copias», junto con comentarios favorables:

«[...] la dulzura y empaste de color, la bien entendida fusión de claro-oscuro, dotes que siempre brillan en los originales del famoso sevillano y que el señor Ondarza ha sabido transmitir a su interesante co-

<sup>32</sup> Estudiante de pintura bajo la dirección de Pelegrín Clavé, obtuvo la pensión para ir a estudiar a Roma en 1854. Desde 1850 se presentó en todas las exposiciones de la Academia, ya sea con cuadros originales o con copias. En 1869 sucedió a Clavé en el cargo de director de pintura en la institución. Véase: *Enciclopedia online del Museo del Prado*, disponible en línea en <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/pina-jose-salome/>

<sup>33</sup> TERCERA EXPOSICIÓN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE SAN CARLOS DE MÉXICO, EL ESPECTADOR DE MÉXICO, Agosto 23 de 1851, t. I, pág. 20. Publicado en: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX (1810-1850)*. Tomo I. Estudios y Documentos I. México: IIE, UNAM, 1997, pág. 271.

<sup>34</sup> Consignado como estudiante de pintura en la Academia de San Carlos, perteneciente a la primera generación formada por Pelegrín Clavé. En 1850 le fue asignada la pensión en este ramo y años más tarde, de 1856 a 1861 ocupó el cargo de profesor de la clase de ornato dibujado en la misma institución. Véase: ACEVEDO, Esther. «Comentario a la obra *Retrato del pintor Juan Manchola*». En: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*. Tomo II. México: CONACULTA-INBA-MUNAL, 2009, págs. 239-242.

<sup>35</sup> Estudiante del ramo de pintura, alumno de Pelegrín Clavé y discípulo de Pina y Manchola. Se desempeñó como profesor de la clase de dibujo del yeso hasta pocos meses antes de su muerte. El Museo Nacional de Arte de la ciudad de México conserva una obra de su autoría: *La vocación de sor Juana Inés de la Cruz*. Véase: RAMÍREZ, Fausto. «Comentario a la obra *La vocación de sor Juana Inés de la Cruz*». En: *Catálogo comentado del acervo... Op. cit.*, págs. 279-283.

<sup>36</sup> TERCERA EXPOSICIÓN DE LA ACADEMIA... *Op. cit.*, pág. 271.



*Los niños de la concha. Anónimo. Museo Nacional de San Carlos, México. S. f.*



*La Virgen niña dormida. Anónimo. Museo Nacional de San Carlos, México. S. f.*

pia, hacen ésta muy recomendable. Nos gusta en particular la figura del Santo, que carga al enfermo, y la de éste por encontrarlas estudiadas más detenidamente y notamos que ha añadido parte de lo que el tiempo o quizá una mano atrevida del restaurador, quitó al precioso original. Sentimos que el ángel no esté concluido con igual exquisito gusto, que entonces sería una copia de gran valor»<sup>37</sup>.

Asimismo, cuadros del acervo del Museo Nacional de San Carlos como *Los niños de la concha* y *Virgen niña dormida*, que son copias de las pinturas de Murillo y Zurbarán respectivamente probablemente realizadas por estudiantes de la Academia, manifiestan que el alumnado tuvo acceso a estas composiciones.

No solamente se realizaron ejercicios de copia en óleo, también se plasmaron modelos de estos artistas en obras gráficas. En el acervo de la actual Academia de San Carlos, se localiza un dibujo que copia un detalle de una de las emblemáticas *Inmaculadas* desarrolladas por Murillo. El autor es Manuel Buen-Abad, consignado como estudiante de la carrera de pintura. El dibujo está firmado y fechado en junio de 1866 y tiene la siguiente dedicatoria:

«Lleno de gratitud y amor prolijo  
Os dedica este dibujo vuestro hijo»

La obra destaca por ser uno de los dos únicos ejemplos de copia en ejercicio de dibujo localizados hasta el momento en esa colección. Se tiene conocimiento también de otro, realizado a finales del siglo XVIII por José Estebe, uno de los discípulos que vino con Gerónimo Antonio Gil desde Madrid a México para formarse en la Escuela de Grabado que éste fundó en las instalaciones de la Casa de Moneda. La pieza está firmada y fechada: «Jose Estebe, Pensionado en la Real Cassa de Moneda de M<sup>o</sup> Copiado por uno de Zurbarán. Año de 1781». Probablemente el trabajo fue realizado a partir de una obra catalogada erróneamente en la época como autoría

<sup>37</sup> QUINTA EXPOSICIÓN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE SAN CARLOS. Folleto publicado por la tipografía de Rafael, calle de Cadena, núm. 13. México, enero 25 de 1853. *Ibidem*, pág. 331.



*Inmaculada. Manuel Buen-Abad.  
Dirección General de Patrimonio  
Universitario. Academia de San  
Carlos. México. 1866*



*Sin título (San Pedro). José Estebe.  
Dirección General de Patrimonio  
Universitario. Academia de San  
Carlos. México. 1781*

del maestro extremeño. Estebe colaboró con la institución educativa, antecedente de la Academia, en varios empleos, entre los que se registra la producción de dibujos para la enseñanza. En un documento del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, ubicado en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, se registra la solicitud por parte de este artista, para que «se le gratifique por los trabajos de dibujo ejecutados para la enseñanza de la Academia»<sup>38</sup>.

De igual forma Miguel Portillo, estudiante del ramo de grabado al aguafuerte, realizó un grabado en acero con base en la obra *La Cena en Emaús* de Zurbarán, exhibida permanentemente en la Galería Clavé en las instalaciones de la Academia. El trabajo fue presentado en la Decimonovena Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1880. Los críticos destacaron esta obra por estar hecha a partir de un buen original, además, recomendaron al alumno «el esmero en El Castillo de Emaús, hoy sin concluir, porque él tiene que reproducir dignamente en la estampa uno de los más grandiosos cuadros del célebre Zurbarán, cuadro que por la majestad y energía de las figuras, por el asombroso juego de la luz, en contraste con la densa sombra del fondo ofrece enormes dificultades al grabador»<sup>39</sup>. Años más tarde y después de solicitar una prórroga de la pensión de la que gozaba con el fin de poder concluir esta pieza, recibió un premio por ella en 1887<sup>40</sup>.

Los ejercicios antes referidos son trabajos de copia, sin embargo, un ejemplo concreto en el que se retomaron elementos de una composición anterior para la creación de piezas originales, es un cuadro titulado *La Asunción*, realizado por el pintor italiano Constantino Brumidi, que en esos años llevaba varios meses trabajando en México. Esta obra se exhibió en la Séptima Exposición de la Academia en 1855 y al mirarla, un ojo atento advirtió:

<sup>38</sup> FERNÁNDEZ, Justino. *Guía del Archivo... Op. cit.*, pág. 13.

<sup>39</sup> EL SALÓN EN 1879-1880. IMPRESIONES DE UN AFICIONADO, *LA LIBERTAD*. Enero 14 de 1880. Publicado en: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La crítica de arte en México... Op. cit.*, pág. 21.

<sup>40</sup> Véase: SÁNCHEZ ARREOLA, Flora Elena. *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*. México: IIE-UNAM, 1996, pág. 59 y BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Historia de la Escuela... Op. cit.*, pág. 198.

«Alguna desigualdad de estilo [...] en los ángeles del centro y la causa de esto es fácil de percibir para los eruditos en las grandes obras del arte. Consiste, pues, en que los ángeles de la parte alta del cuadro y los que están a los pies de la Virgen, están tomados de una composición del gran Murillo, de lo cual resulta que haya en este cuadro unos pedazos más visibles que otros»<sup>41</sup>.

El proceso creativo por el que atravesó esta obra evidencia que las piezas de arte son construcciones basadas en relaciones filtradas por la subjetividad del artista, que retoma elementos y fragmentos de otras obras, incorporándolos en un todo congruente. En este sentido, se reafirma la importancia y la preocupación académica por formar un acervo de imágenes que construyeran un repertorio visual rico para los alumnos.

### Fortuna crítica

Los ejercicios realizados por los alumnos revelan no sólo los autores y cuadros más copiados, sino también el papel que estas obras jugaron en la conformación del repertorio visual de los estudiantes dentro y fuera de la institución, pues varias de ellas se encontraban en exhibición permanente tanto en las galerías de la Academia, como en Iglesias y sitios de acceso cotidiano.

La exhibición pública de estas obras originales está vinculada también a la crítica de arte, que tuvo un papel fundamental en la conformación y proyección de las apreciaciones y valoraciones que se tenían en la época sobre los grandes artistas andaluces.

Los críticos reconocieron la importancia de los modelos, en este caso españoles, para la enseñanza, al apuntar en una de sus visitas a la Academia que «más que la dirección del maestro, el discípulo necesita de buenos modelos para formarse un gusto puro». Por ello, expresan consternación por el hecho de que no existiera en la institución un acervo de obras que representara adecuadamente a esta escuela pictórica:

<sup>41</sup> SÉPTIMA EXPOSICIÓN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE SAN CARLOS, *El Universal*. México, viernes 19 de enero de 1855. Publicado en: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La crítica de arte... Op. cit.*, págs. 390 y 391.

«Da tristeza y compasión entrar a la galería de pinturas, y ver su mezquindad y abandono, al pensar que hay galerías particulares en México de mucho más mérito y más abundantes. Una que otra copia de pintores célebres: alguno que otro original verdaderamente clásico, como el San Juan de Dios de Murillo, he aquí a lo que se reduce la galería de pinturas de la Academia de Bellas Artes de México. ¿Por qué la incuria se ha llevado hasta ese punto? ¿Por qué la academia con sus fondos no se ha anticipado a los particulares, haciéndose de todas esas pinturas de los grandes maestros españoles que se hallaban diseminadas en los claustros, colegios y hospitales, y que han ido a parar, unas a manos de mexicanos de gusto, y las más a poder de extranjeros que han ido a especular con ellas a Europa?»<sup>42</sup>.

Asimismo, estas reseñas revelan la inclinación por retomar recurrentemente composiciones de dos artistas «clásicos» del barroco andaluz: Murillo y Zurbarán. Como se ha visto, estos dos autores fueron, de la escuela andaluza, los más copiados en ejercicios y fueron también los más valorados por el gusto de la época.

La prensa resaltó sobre todo, las cualidades técnicas de estas piezas, que era deseable lograran reproducir los copistas en sus trabajos. De la *Virgen de Belén*, se admiraba «la expresión del semblante del niño» y la «dulzura y suavidad de tintas»<sup>43</sup>, asimismo, se consideraba «hermosísimo por más de un título, mientras más lo observamos más nos encanta y agrada»<sup>44</sup>. De la obra *San Juan de Dios*, considerada entonces como una pieza destacada de Murillo se decía lo siguiente:

«El cuadro hermosísimo de San Juan de Dios, de Murillo, cuyo original se halla en la galería de la Academia de San Carlos de esta capital, es una muestra de una feliz inspiración, producida por el sentimiento religioso, a la vez que no se encuentra esa ternura en la composición, esa delicadeza en las figuras esa armonía en el conjunto, en multitud de cuadros que en su primera y segunda época pintaba Murillo para varios conventos de España y de las Américas»<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> ACADEMIA DE SAN CARLOS, *EL SIGLO XIX*. México, 2 de agosto de 1849, t. II, núm. 214, pág. 131. Publicado en: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La crítica de arte... Op. cit.*, pág. 199.

<sup>43</sup> Véase: *Ibidem*, págs. 212 y 411.

<sup>44</sup> NOVENA EXPOSICIÓN EN LA ACADEMIA NACIONAL DE SAN CARLOS EN MÉXICO, EL SIGLO XIX. México, viernes 30 de enero de 1857. Publicado en: *Ibid.*, pág. 463.

<sup>45</sup> DÉCIMA EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES EN LA ACADEMIA NACIONAL DE SAN CARLOS DE MÉXICO, EL SIGLO XIX. México, jueves 4 de febrero de 1858. Publicado en: *Ibid.*, pág. 483 y 484.

Por otro lado, *La Cena en Emaús*, considerado una de las piezas más importantes de la galería, fue motivo de fascinación entre los visitantes a las salas:

«Admiración y grande nos causa el magisterio del pincel de ese gran artista del que brotan esas masas compactas y grandiosas que hacen notable contraste con la intensa luz que cae sobre las tres figuras, presentando el relieve con todo su poder, con toda la verdad que se mira en la naturaleza. El modelado de las carnes es el resultado de un dibujo comprendido hasta el análisis y del conocimiento más profundo de la anatomía. Y ¿el color? Allí hay sangre que circula en las cabezas y las manos; las clásicas ropas de los personajes visten muy bien sus miembros, siendo no obstante grandiosas sus masas de pliegues que, ajustando las articulaciones, ondean después desarrollando su grandeza. Todo el cuadro, en fin, es un conjunto de armonía y severidad; es el apoteosis del arte; es un poema»<sup>46</sup>.

Estos son sólo algunos de los muchos comentarios, realizados en torno a las obras maestras que servían como material didáctico para los alumnos. Destacan porque constituyen no sólo un testimonio del gusto de la época, sino también una especie de evaluación sobre la situación de la enseñanza académica y las herramientas disponibles para este fin, al poner en evidencia los huecos que se vislumbraban en ambos aspectos. De esta forma, no sólo se reconocían valores plásticos específicos en las piezas —muchas veces mal catalogadas— y cualidades técnicas en los autores, sino que también se generaban propuestas encaminadas a mejorar la formación artística.

### Sobre pintura andaluza y Academia...

La producción de una obra de arte es, entre muchas otras cosas, resultado del bagaje visual de quien la ejecuta. Esta sencilla afirmación, vigente a lo largo de la historia del arte, funcionó tanto en el siglo XVII andaluz, cuando se crearon las grandes obras que se convertirían en modelo a seguir para muchas generaciones de artistas,

<sup>46</sup> LA EXPOSICIÓN ARTÍSTICA DE 1881, *EL SIGLO XIX*, MÉXICO, 1881. Publicado en: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La crítica de arte... Op. cit.*, pág. 99.

como en la Academia de San Carlos en el siglo XIX, donde estos prototipos estuvieron entre los que sirvieron como punto de partida para la composición de obras originales. De esta forma se evidencia la importancia dada en este establecimiento a la recuperación de las formas de artistas anteriores como punto de partida para la reformulación de los lenguajes plásticos.

Es interesante reconocer que a pesar de la notoria importancia que en la época se dio al conocimiento de las principales obras de los maestros españoles, la presencia de estos modelos en la institución educativa es menor en cantidad si se compara con repertorios de otras escuelas como la italiana o la francesa.

La serie de notas y ejemplos recogidos en este artículo evidencian la importancia de la circulación de obras como parte del ir y venir de modelos, temas y artífices en diferentes épocas y regiones. Todo aquello que pudo haber sido visto por un pintor fue, sin duda, parte de su formación.

# El grabador sevillano Antonio Rodríguez en Colombia

Guadalupe Romero Sánchez<sup>1</sup>

## EL GRABADO EN COLOMBIA A FINES DEL SIGLO XIX

A lo largo de esta centuria, la técnica que mayor difusión había alcanzado para la reproducción gráfica en el país, había sido la litografía, introducida en 1796 por el alemán Aloys Senefelder. Este invento significó un importantísimo avance en el campo de la estampación al que se unió, poco tiempo después, la modalidad de la cromolitografía, la cual permitía la impresión de láminas a color. La utilización de esta técnica posibilitó su uso a nivel comercial, siendo una herramienta muy eficaz para la realización de etiquetas ricamente decoradas destinadas a publicitar los artículos de lujo en el país, entre otros, permitiendo también la reproducción y difusión en el campo científico de obras maestras de la pintura, así como mapas y láminas de interés general para el público.

La necesidad por implantar los procedimientos litográficos en Colombia, debido a las numerosas ventajas que aportaba, se observa en el importante papel que jugó el Estado en la introducción de especialistas europeos que formaran a artistas locales en los rudimentos de esta técnica, quienes ayudarían a dar cobertura a la elevada demanda laboral que existía, sobre todo en el campo administrativo y comercial.

<sup>1</sup> Doctora en Historia del Arte. Profesora del Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Universidad de Granada. Miembro del Grupo de Investigación: «Andalucía-América: patrimonio cultural y relaciones artísticas».

El primero de los litógrafos en llegar a Colombia fue el español Carlos Casar de Molina, quien firmó el contrato en Londres en el año 1823, teniendo como misión principal la impresión de «notas y títulos de valor que facilitaran transacciones, negocios y operaciones de tipo fiscal»<sup>2</sup>. A él le siguió el francés Antonio P. Lefevre quien, bajo directrices del gobierno colombiano, abrió en 1837, en la Casa de la Moneda de Bogotá, una escuela de enseñanza gratuita para formar operarios en el uso de la litografía. La siguiente iniciativa, ya de tipo privado, estará protagonizada por los hermanos Celestino y Jerónimo Martínez, quienes, procedentes de Venezuela, llegan al país en 1848 y fundan una importante empresa de felices consecuencias artísticas en el país, no solo por los numerosos encargos que cubrieron sino por la formación que proporcionaron a numerosos artistas.

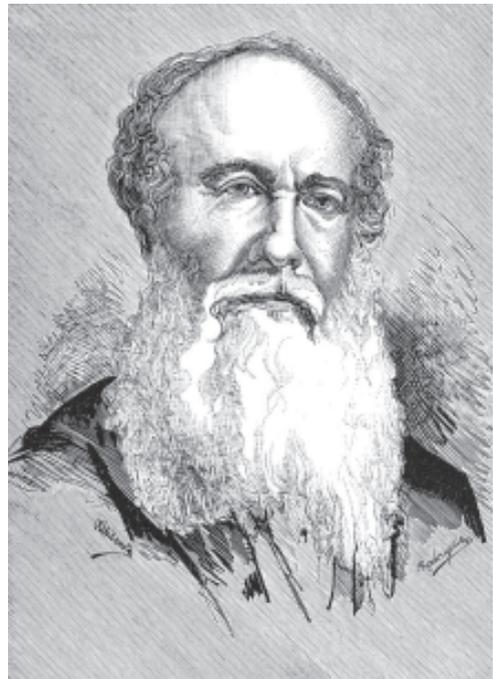
De entre los grabadores más importantes del siglo XIX, que utilizaron con maestría esta técnica, que contribuyeron de forma prodigiosa a su difusión y que otorgaron valores de calidad y elegancia estética a las estampas, cabe destacar a Justo Pastor Lozada, discípulo de Carlos Casar de Molina; al caricaturista M. M. Núñez; y a Ramón Torres Méndez, quien dominó a la perfección la cromolitografía, estando considerado como el más importante artista gráfico de la centuria en Colombia.

Pero, a pesar de las numerosas bondades que aportaba esta técnica, que tan alta cualificación y difusión había alcanzado a mediados del siglo XIX, existían algunos inconvenientes que hacía que no fuera del todo práctico su uso en el campo del periodismo. De hecho, el principal problema radicaba en la diferente naturaleza de las matrices empleadas para la obtención de las impresiones, ya que, mientras que para la obtención de las ilustraciones se usaban piedras de diversos tamaños y pesos considerables, para los tipos de imprenta se seguía usando la madera como material base. Esta circunstancia imposibilitaba la unificación de las matrices empleadas en el mismo proceso mecánico de impresión, por lo que era bastante com-

<sup>2</sup> MEDINA, Álvaro. «La gráfica de 1823 a 1970». En: LÓPEZ PÉREZ, María del Pilar; VARGAS MURCIA, Laura Liliana; MEDINA, Álvaro y ACUÑA PRIETO, Ruth. *Historia del grabado en Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta, 2009, págs. 67-68.



*Portada del Papel Periódico Ilustrado.  
Antonio Rodríguez. 1881-1888*



*Amenodoro Urdaneta. Antonio Rodríguez.  
Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*

pleja la obtención de una página impresa donde estuviera incorporada la imagen en el texto, estando separadas, por lo general, las láminas de las páginas tipografiadas.

Una de las innovaciones introducidas en el campo de la ilustración, que irá encaminada a solventar los problemas planteados con anterioridad, será la reincorporación de la vieja xilografía al campo de la edición, lo que permitirá de nuevo unificar el procedimiento mecánico, al estar realizados también los grabados con matrices de madera. Sin embargo, será necesaria la incorporación de cambios a nivel artístico a fin de conseguir resultados más positivos y con mayor grado de realismo y calidad en las ilustraciones resultantes.

Así, bajo la denominación de «xilografía de pie o a fibra» se conocerá esta nueva forma de proceder, que tendrá como principal novedad la forma de obtención de la matriz y el tipo de árbol empleado. En este proceso, las planchas de madera se obtienen del Boj, las cuales deben cortarse en sentido horizontal, respecto al tronco. Esta característica hace que la pieza sea más resistente ante la presión de la prensa pero más blanda al corte del buril, lo que trae como consecuencia directa, una mayor calidad y nivel de detalle en los grabados. «Gracias a la dureza de la madera, esta técnica permitía el trabajo minucioso de pequeños fragmentos de la imagen, que eran muy difíciles de lograr mediante la xilografía tradicional»<sup>3</sup>, y cuyo resultado significará una nueva revolución en el mundo del grabado de importantísimas consecuencias. De esta manera, teniendo como base una buena materia prima, el resultado de calidad de la ilustración dependía de la pericia del dibujante y del grabador, por lo que, la madera ya no era un inconveniente a la hora de trazar o contar con mayor precisión con el buril, sino la habilidad de los artistas que intervinieran en el proceso.

Poco tiempo después, con la invención de la fotografía se mejorará el procedimiento de la nueva xilografía, actualizándose y modernizándose las imprentas del momento, siempre en detrimento del uso de la litografía. A este respecto, el procedimiento era muy senci-

<sup>3</sup> SOLANO, Juanita. «El grabado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Su función como ilustración y la relación con la fotografía». *Revista de Estudios Sociales* (Bogotá), 39 (2001), pág. 149.

llo, se introducía una «fotografía impresa directamente en el taco de madera emulsionado con una película fotosensible, taco de madera que, una vez devastado manualmente con buriles, se procedía a imprimir»<sup>4</sup>.

Este nuevo procedimiento<sup>5</sup> permitía, por un lado, reducir los costes de producción, debido a que ya no era necesario contar con un dibujante que realizara el diseño en el taco de madera, siendo éste sustituido por la impresión fotográfica. Por otro lado, el resultado obtenido resultaba más fiel, ya que se trabajaba con imágenes reproducidas de registros fidedignos de la realidad, captados por el ojo del fotógrafo. De esta manera, también se evitaban errores de interpretación entre el grabador y el dibujante, teniendo como resultado una obra más objetiva.

Por último, debemos reseñar que en la imagen final que se obtenía existía una gran diferencia en el hecho de que la hubiera ejecutado un grabador experimentado o no, así como en el grado de conocimientos artísticos y habilidad que cada uno de ellos tuviera en la elaboración de sus obras. De este modo, la ventaja que se derivaba del hecho de que la imagen grabada hubiera pasado por la mano de un grabador experto, con una elevada calidad artística, significaba que el producto final que se editaba y llegaba al público resultaba de una mayor calidez, además de poseer otros valores añadidos de calidad como pueden ser la incorporación de elementos estéticos y personales a la composición general, un mayor carácter a las representaciones o una mayor fuerza de comunicación y atracción hacia el lector.

De hecho, el grado de perfección que alcanzaron algunos de los xilógrafos, entre los que destacará Antonio Rodríguez, será tan alto que el resultado obtenido por éstos no sólo será perfectamente fiel

<sup>4</sup> MEDINA, Álvaro. «La gráfica de 1823... *Op. cit.* pág. 79. Según el historiador Philip B. Meggs esta técnica se introdujo por primera vez en 1876, en la revista *Scribner's* con motivo del Centenario de la Independencia de los Estados Unidos.

<sup>5</sup> Según el historiador Philip B. Meggs esta técnica se introdujo por primera vez en 1876, en la revista *Scribner's* con motivo del Centenario de la Independencia de los Estados Unidos. MEGGS, Philip B. *History of Graphic Design*. New York: Van Nostrand Reinhold, pág. 182.



*Vicente Arbeláez. Arzobispo de Bogotá.  
Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado.  
1881-1888*



*Funerales del Ilustrísimo Señor Arzobispo  
Vicente Arbeláez. Antonio Rodríguez. Papel  
Periódico Ilustrado. 1881-1888*

al modelo que reproducen sino que además añaden la perfección de las líneas perfiladas a mano y la belleza estética resultante en la visualización del conjunto de los delicados trazos ejecutados con el buril<sup>6</sup>, por lo que, el resultado será además de excelente de una enorme elegancia.

#### LA LLEGADA DE ANTONIO RODRÍGUEZ Y LA FUNDACIÓN DEL *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*

La ilustración se irá introduciendo en las ediciones impresas de todo el mundo y en muy poco tiempo se va a convertir en una herramienta indispensable en el periodismo, adquiriendo cada vez mayor fuerza. Es así como en Europa comienzan a aparecer y a difundirse centenares de publicaciones<sup>7</sup> que introducirán ya los grabados producidos con esta técnica de la nueva xilografía, compartiendo protagonismo con los acontecimientos narrados en ellas. Esta circunstancia llevará parejo la formación de cientos de artistas que adquirirán estos nuevos rudimentos pasando a formar parte indispensable de los equipos técnicos de los diversos periódicos y revistas ilustradas.

En pleno proceso de apogeo del campo de la ilustración en el medio impreso llegó a Francia el polifacético artista colombiano Alberto Urdaneta, una de las figuras más influyentes e importantes de finales del siglo XIX de su país. Este pintor nacido en Bogotá en 1845 se estableció en París en el año 77, y poco tiempo después, influenciado presumiblemente por la estética de la prensa parisina, decidió fundar en Francia una revista cultural denominada *Los Andes*<sup>8</sup>, que estaría destinada al público de habla hispana instalado en

<sup>6</sup> Hemos de precisar que no todas las xilografías que se realizan a partir de ahora se ejecutarán siguiendo esta técnica, sino que siguen predominando la intervención del dibujante que, dependiendo de su mayor o menor pericia facilitará o retrasará la labor del grabador.

<sup>7</sup> De entre las publicaciones más destacadas reseñamos el *Gil Blas* y *La Ilustración Española y Americana*, editadas en España, *Le Tour du Monde* o *Le Monde Illustré* de Francia o *L'Amérique Equinoxiale*, editada en 1876 y que incluía datos e ilustraciones de tres países americanos diferentes, Colombia, Perú y Ecuador.

<sup>8</sup> MEDINA, Álvaro. «La gráfica de 1823... *Op. cit.*, pág. 81.

el país europeo. Es así, como Urdaneta aprendió los rudimentos del rodaje de las revistas gráficas, adquiriendo los conocimientos necesarios de esta modalidad periodística que, poco tiempo después, llevará a la práctica en su ciudad de origen.

En el ambiente cultural en que Urdaneta se moverá en París conocerá a Antonio Rodríguez, con quien emprenderá un proyecto empresarial muy afortunado en Colombia al que nos referiremos más adelante. El propio Urdaneta nos narra el ambiente que vivió en Francia en sus años de aprendizaje y el encuentro con el grabador sevillano del siguiente modo:

«Asistíamos en París durante las largas veladas del crudo invierno de 1878 a 1879 en el estudio del ya entonces y mucho más célebre hoy pintor español D. Nicolás Mejía, discípulo de Cazado y de Fortuny, compañero de Padilla, de Domé, de los Madrazos y tantos otros, a los cursos del natural de traje y de desnudo que aquel artista dirigía, más como compañero que como maestro, y se consideraban como de los principales allí a los dos hermanos Urrabieta, hijos del dibujante madrileño. El mayor de ellos, Daniel, tomó, desde que quiso seguir la carrera de su padre, el nombre materno, para no confundirse, y se llama, y no es otro que el fecundo y conocidísimo Vierge; allí iban Canudas, Polanco, Jiménez, y puedo asegurar que aquello era cada noche una verdadera fiesta; el más fino espíritu reinaba allí, y españoles los más de los concurrentes, podeis imaginaros hasta dónde irían las palabras delicadas, los chistes a destenillar de risa, los lanzazos de burlas y de críticas que se cruzaban, terminando todo aquello de ordinario con canciones entonadas por Samuel Urrabieta y coreadas por todos; y todo aquello ante la impasible desnudez del modelo. Rodríguez, que figuraba allí entre los primeros, formaba parte de día del grupo de grabadores de que Vierge se había rodeado para suministrar a *Le Monde Illustré* sus más bellas páginas, periódico que le remuneraba tan pródigamente como sucede en aquellos países cuando se tiene verdadero mérito»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> URDANETA, Alberto. «El grabado en madera». *Papel Periódico Ilustrado*. Edición facsimilar. Volumen 1. Cali: Carvajal & Cia, 1975, págs. 243-244. Esta edición comprende un total de 5 volúmenes en los que se incluye la totalidad de la obra publicada por el *Papel Periódico Ilustrado*. El texto citado escrito por el director del periódico, Alberto Urdaneta, se publicó el 12 de mayo de 1882, siendo parte integrante del número 15 del primer año de edición.

En efecto, Rodríguez se encontraba en Francia trabajando como grabador para el pintor español Vierge, para el que reprodujo entre los años 1874 y 1878 numerosas ilustraciones de gran valor estético y calidad artística, que se reprodujeron en el periódico *Le Monde Illustré*, lo que facilitó la difusión de su trabajo y la obtención del reconocimiento del círculo de artistas establecidos en París, entre los que se encontraba, como hemos visto, Alberto Urdaneta. El colombiano prosigue en su relato:

«Cuando el año pasado determiné mi vuelta al país, acababa Vierge de hacer un contrato para ilustrar el *Gil Blas* y se marchaba a España, con intención de retirarse del todo de las ilustraciones al concluirlo, para consagrarse únicamente a su sola pasión, la pintura, puesto que ya logró formarse una cuantiosa renta con que poder hacerlo. Yo había cultivado relaciones con todos aquellos caballeros, y cuadrándome completamente el amigo Rodríguez, de acuerdo con otro que lo era común, D. Luis Fonnegra, hicimos pasar ante sus ojos el demonio tentador de los viajes, se dejó seducir, hinchó su maleta, y justo, llegamos a Bogotá en tiempo de fiesta!»<sup>10</sup>.

Alberto Urdaneta se había propuesto fundar, con la colaboración indispensable de su amigo y artista Antonio Rodríguez, un periódico ilustrado a la manera de los que había conocido y admirado en Europa. Es así, como el 6 de agosto de 1881, en el 343 aniversario de la fundación de Bogotá, aparece el primer número del denominado *Papel Periódico Ilustrado*, en honor del primer periódico editado en Colombia bajo el título *Papel Periódico de la Ciudad de Santa Fe*<sup>11</sup>, pu-

<sup>10</sup> URDANETA, Alberto. «El grabado en... *Op. cit.*, pág. 244.

<sup>11</sup> El primer número de este periódico vio la luz el 9 de febrero de 1791, constaba de 4 hojas en octavo, se publicaba semanalmente y alcanzó a editar 270 números. Debemos advertir que antes de la edición de este periódico hubo en Colombia un antecedente que es necesario exponer ya que algunos investigadores lo consideran el primer intento por establecer un periódico en la capital colombiana. Hablamos de la *Gaceta de Santafé* que vio la luz en 1785, se trataba de una simple hoja de información acerca de un terremoto y que solamente contaría con tres números, careciendo de la regularidad necesaria y desapareciendo rápidamente. ORLANDO MELO, Jorge. *El periodismo colombiano del siglo XIX: colecciones, conservación, digitalización*. Transcripción de su ponencia presentada en Buenos Aires en 2004, <http://archive.ifla.org/IV/ifla70/papers/058s-Melo.pdf>, consultado el 21 de octubre de 2011.

blicado entre los años 1791 y 1797, bajo las órdenes de Manuel del Socorro Rodríguez<sup>12</sup>.

El primer periódico editado en Colombia con la utilización de grabados en madera nació con propósito de marcar «la historia de una civilización en una época de paz»<sup>13</sup>. En él tenía cabida el pensamiento de personas de cualquier afiliación política, así como las pertenecientes al mundo de las letras, las ciencias y las artes. Su objetivo principal era servir «al adelanto del país», contribuyendo a difundir los avances de Colombia por el continente americano y también por Europa, tanto a través de sus escritos como por «el sistema objetivo de las ilustraciones»<sup>14</sup>, todas las bondades del país, su belleza, su cultura, su historia, sus aspiraciones, sus glorias, su progreso y su movimiento intelectual.

El periódico sería quincenal y contaría con diferentes secciones, algunas de las cuales serán cambiantes y otras tendrán cabida en todos los ejemplares editados. Las principales de ellas sería el apartado de *Historia; Ciencias; Tipos, vistas y otros; Crónicas de Santa Fe; Bellas Artes; Agricultura; Lecturas y Contemporáneos*. En todos los números, además, se incluiría un apartado dedicado a clarificar todo lo referente a los grabados de cada edición, esto es, su grabador, procedencia del dibujo o la fotografía reproducida, y la significación de su inclusión en la obra.

El *Papel Periódico Ilustrado* se publicaría en Colombia durante casi 5 años, entre los que vieron la luz 116 números, siendo el últi-



*Matea Bolívar. Ama de brazos del Libertador. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*

<sup>12</sup> ORJUELA, Héctor H. «Estudio Preliminar». En: ORTEGA TORRES, José J. *Índice del «Papel Periódico Ilustrado» y de «Colombia Ilustrada»*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1961, pág. 9.

<sup>13</sup> URDANETA, Alberto. «El grabado en... *Op. cit.*, pág. 2.

<sup>14</sup> *Ibidem*, págs. 2-3.

mo, publicado el 29 de mayo de 1888, un homenaje póstumo a su ilustre fundador y director Alberto Urdaneta fallecido el 29 de septiembre de 1887 a los 42 años de edad. El resultado sería un total de 604 grabados para las 1328 páginas de las que constó el cómputo total de la obra<sup>15</sup>.

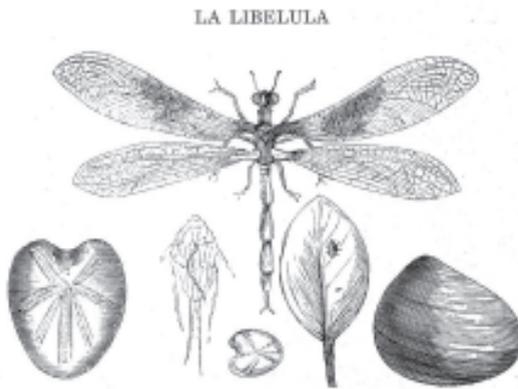
#### LA IMPORTANTE LABOR DESEMPEÑADA POR ANTONIO RODRÍGUEZ EN COLOMBIA

El mérito de Antonio Rodríguez es doble en lo que se refiere a la consolidación del grabado en madera en Colombia. Por un lado, en su vertiente de grabador colaboró de forma activa en varios de los periódicos más importantes de la época, entre los que ya hemos mencionado como el principal de ellos, el *Papel Periódico Ilustrado*<sup>16</sup>, aunque no fue el único. Por otro lado, su labor como docente, al

haber sido profesor de grabado en la Universidad Nacional de Bogotá, en la Escuela de Bellas Artes, donde formó a numerosos discípulos, creando una escuela muy prolífica, entre los que sobresalieron magníficos artistas en los que despertó el interés por las artes gráficas y por el periodismo.

Sobre la decisión de fundar estudios de Grabado y los apoyos gubernamentales que fueron necesarios para su implantación, Urdaneta afirma lo siguiente:

«Desde el mismo momento en que propusimos a Rodríguez su viaje a Colombia, pensamos hacerlo importador del arte del grabado, abrir esta fuente de trabajo a tantos jóvenes que carecen de medios de subsistencia, fundar un periódico ilustrado y servir así a la querida patria, tanto más amada cuanto más lejos nos encontramos de ella.



*La Libélula. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*

<sup>15</sup> MEDINA, Álvaro. «La gráfica de 1823... *Op. cit.*, pág. 81.

<sup>16</sup> Para este periódico realizaría más de 230 planchas entre los años 1881 y 1888.

En el señor Presidente D. Rafael Núñez encontramos apoyo decidido desde que solicitamos el concurso del Gobierno para establecer la enseñanza del grabado; el Congreso apropió una suma para fundar esta enseñanza en la Universidad Nacional; el señor rector de la Escuela de Literatura allanó todo inconveniente, y el 7 de Diciembre de 1880 firmamos con el Señor Secretario de Instrucción Pública un contrato por el cual nos comprometíamos a dar, asociados del señor Rodríguez, la enseñanza de grabado en madera aplicado a dibujos artísticos y científicos, de ilustración de periódicos, textos... en el establecimiento de instrucción pública que designara el Gobierno Nacional, suministrando las maderas, útiles e instrumentos necesarios, reservándonos el uso de ellos durante el término del aprendizaje que se fijó en tres años»<sup>17</sup>.

El 15 de abril de 1881 Antonio Rodríguez comenzó las clases de grabado en madera. La intención era formar a cuantos alumnos fueran necesarios para cubrir la demanda en auge de artistas que contribuyeran a la ilustración de las obras impresas. Rodríguez contó con un número de alumnos que rondaba la treintena, éstos eran: Miguel Álvarez, Eustacio Barreto, Ricardo P. Cortés, Francisco Camacho, Pedro E. Contreras, Leopoldo Corredor, Rufino Flórez, Alfredo Greñas, Edmundo Ibáñez, Daniel Laverde, Abelardo López, Pedro Márquez, Ángel María Niño, Rubén Mosquera, Norberto Paniagua, Rómulo Ramos Ruiz, Cenón Solano, Manuel A. Soto, Jesús Torres, Aurelio Vargas, Eleázar Vanegas, Rafael Villaveces y Eduardo Zerda. A los que más tarde se sumaron Jorge Crane, Joaquín Franco, Antonio González, Benjamín Heredia, Pedro Carlos Manrique, Ricardo Moros, Luis Nariño, Pedro Rodríguez y Juan de Dios Suescún<sup>18</sup>.

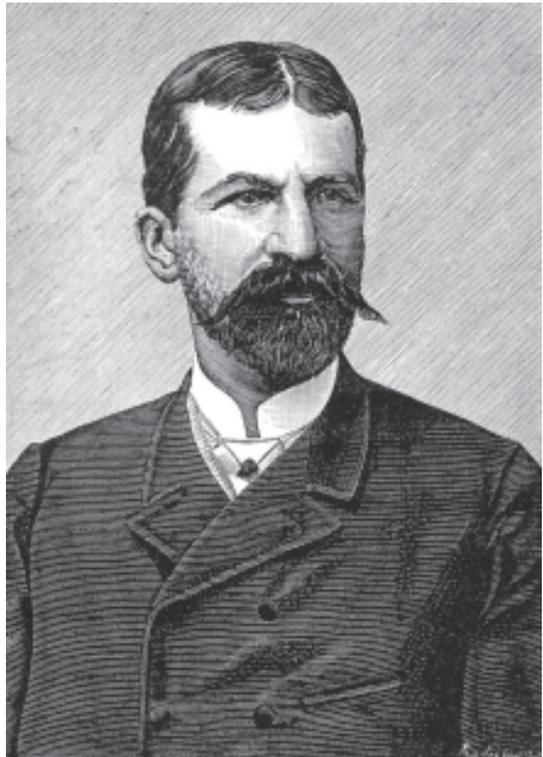
Más o menos la mitad de los alumnos de Rodríguez abandonaron la Escuela de Bellas Artes a los pocos días o meses de haberse iniciado las clases. Otros muchos continuaron con el aprendizaje y llegaron a convertirse en verdaderos discípulos de Rodríguez. Durante los años que duró el curso se realizaron varios concursos con el fin de evaluar públicamente los resultados que se iban obtenien-

<sup>17</sup> URDANETA, Alberto. «El grabado en... *Op. cit.*, pág. 244.

<sup>18</sup> GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *El grabado en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1960, pág. 156.



*Recreación. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*



*Alberto Urdaneta. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*

do y, también, favorecer el entusiasmo de los estudiantes. Los resultados obtenidos en los concursos fueron muy satisfactorios y las obras presentadas, así como otras encargadas directamente a algunos de ellos, fueron publicándose tanto en el *Papel Periódico Ilustrado* como en *Colombia Ilustrada*, publicación a la que nos referiremos más adelante, y que ayudaron a su difusión obteniendo muy buena crítica del público.

Con el tiempo, Moros, Barreto, Greñas, Flórez y Crane fueron considerados como verdaderos maestros del oficio del grabado en madera. Sus obras siguen muy de cerca el estilo de su maestro, aunque en algunos casos le imprimen a las planchas de su propia personalidad. Además de ellos, que formaron parte del equipo artístico de Antonio Rodríguez y con los que contó en numerosos proyectos, otros de sus alumnos menos aventajados también tuvieron oportunidad de publicar sus trabajos en medios impresos. Es así como se inicia una importante escuela que, teniendo como base la maestría y buen hacer del grabador sevillano Antonio Rodríguez, continuará su trayectoria hasta que nuevas técnicas dejarán a la xilografía en un segundo plano en el campo de la ilustración en pro de la fotografía.

Pero, volviendo a la figura de Antonio Rodríguez, y en concreto a lo que respecta a su labor artística, la muerte de Alberto Urdaneta no supondrá un freno a su carrera profesional. El fundador del periódico *Colombia Ilustrada*, José T. Gaibrois, contará con él y con todo su equipo para la ilustración de su periódico. En su primer número, que vio la luz el 2 de abril de 1889, se hace un sentido recordatorio a Alberto Urdaneta y un importante reconocimiento al grabador principal del periódico, Antonio Rodríguez, sobre el que expone lo siguiente:



*Ilustración al poeta de J. A. Soffia. Las Dos Hermanas. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*

«No llenaríamos un deber indeclinable si en vista de los progresos de este difícil arte<sup>19</sup>, traído aquí por la iniciativa y patrocinio del lamentado D. Alberto Urdaneta, nos descuidáramos en tributar la pública expresión de reconocimiento que corresponde a su turno al señor D. Antonio Rodríguez, quien tuvo a bien sacrificar las comodidades de la vida europea, para venir en buena hora a crear esta nueva fuente de progreso y trabajo en tierra americana»<sup>20</sup>.

En la presentación del periódico «Gaibrois» se considera continuador de la labor desempeñada por Urdaneta, siguiendo las directrices que éste se marcara para su periódico, al final del texto añade lo siguiente:

«Tanto más obligado es para nosotros el recuerdo espontáneo que hacemos en las presentes líneas, cuanto que, debido a Urdaneta, Rodríguez, y sus alumnos, puede hoy aparecer COLOMBIA ILUSTRADA, revestida con los adornos que le presta esta innovación artística»<sup>21</sup>.

Ortega Ricaurte deja constancia de que, entre los dos periódicos citados en los que la dirección de las ilustraciones estuvo a cargo de Rodríguez, fueron más de 700 los grabados que se realizaron, tanto por el artista sevillano como por sus discípulos. De ellos 150 fueron ejecutados a página completa, 200 a media página y los restantes, que son más de 350, de tamaño inferior. Entre estos últimos se encuentran planchas que tienen categoría de miniaturas, tales como las letras mayúsculas de algunas páginas<sup>22</sup>.

*Colombia Ilustrada* dejaría de editarse en el año 1892, como consecuencia directa de la incorporación en la industria editorial colombiana del cliché fotográfico, que ya se había puesto en práctica con éxito en otros países, y que traería como novedad la reproducción de una fotografía con una completa gama tonal, que se obtenía me-

<sup>19</sup> Se refiere al grabado en madera.

<sup>20</sup> *Colombia Ilustrada*. Reproducción facsimilar. Bogotá: Banco de Bogotá, 1978, pág. 16.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> ORTEGA RICAURTE, Carmen. *Dibujantes y grabadores del Papel Periódico Ilustrado y Colombia Ilustrada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1973, pág. 11.

dante un proceso químico que introducía puntos diminutos, cuya mayor o menor agrupación facilitaba la obtención de la tonalidad<sup>23</sup>.

Pero, además de haber sido el grabador principal de estos dos periódicos, que se consideran piedras angulares para el conocimiento de la sociedad y la cultura colombiana del siglo XIX, Antonio Rodríguez ilustró otras publicaciones de interés a lo largo de su vida, entre las que podemos mencionar *El centenario de los Comuneros*, en el que se incluye el texto del libro «Los Comuneros» de Manuel Briceño<sup>24</sup>. Además, participó en la ilustración de los periódicos *La Reseña* y *El Taller*, que vieron la luz en el año 1889 y que no tendría continuidad en el tiempo. En 1890 publicó en compañía de Antonio Narváez *El Repertorio Ilustrado*<sup>25</sup>, del que solo se editaron 7 números y se tuvo que paralizar por el fallecimiento de Narváez.

Por otro lado, Antonio Rodríguez participaría en los más variados eventos culturales que se celebraron en el país, en algunos de ellos obtuvo reconocimientos como la medalla de oro y el diploma de primera clase con los que premiaron sus obras en la Exposición que se celebró en la ciudad de Cartagena de Indias en 1889 con mo-



*Carlos Reyes Patria. Antonio Rodríguez.  
Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*

<sup>23</sup> Debemos reseñar que un mes antes de que se abriera la Escuela de Grabado de la Universidad Nacional el *New York Daily Telegraph* imprimió el primer periódico empleando esta técnica, por lo que, el avance de la nueva xilografía pronto se quedaría obsoleto. En Colombia la primera publicación que incluía fotograbados fue *La Revista Ilustrada*, fundada por Pedro Carlos Manrique y que vería la luz en el año 1898.

<sup>24</sup> Los dibujos para este libro fueron realizados por Urdaneta, siendo un total de 27 los grabados realizados por Rodríguez para esta obra.

<sup>25</sup> ORTEGA RICAURTE, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1965, pág. 342.



*Antonio Ricaurte. Antonio Rodríguez. Papel  
Periódico Ilustrado. 1881-1888*

tivo del Natalicio de José Fernández Martínez<sup>26</sup>. Posteriormente, en 1895 fue nombrado secretario de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, cargo que desempeñaría hasta su muerte, hecho que tuvo lugar en Bogotá en 1898.

#### LA OBRA DE ANTONIO RODRÍGUEZ

A pesar de que, hasta el momento, desconocemos numerosos datos biográficos sobre Antonio Rodríguez<sup>27</sup>, es muy amplia la obra que se conserva de él y que se reprodujo fundamentalmente en Colombia, con la que podemos realizar un análisis artístico. Pero antes de reflexionar sobre su producción es conveniente recordar las palabras con las

que Alberto Urdaneta nos describe las características de Rodríguez como artista:

«Si el artista dibujante cumple su misión, el artista grabador tiene menos dificultades que vencer, y nótese que para ser grabador no se necesita tanto saber dibujar, cuanto tener el corazón de artista. Interpretar con líneas más o menos acentuadas, ordinariamente rectas, el trazado, la forma, la perspectiva aérea y el claro oscuro, es su importante misión. Afortunadamente Rodríguez reúne ambas condiciones, pues si dibuja correcta y fácilmente, interpreta con verdadero sentimiento todo aquello que se confía a su buril. En una palabra, es un artista: y, ¿os habéis parado a pensar qué es un artista? Pues sin que parezca mucho, no es

<sup>26</sup> Curiosamente el primer número de *Colombia Ilustrada* que se publicó en ese mismo año reproducirá un grabado realizado por Rodríguez a este mismo personaje, pudiéndose tratar de la obra con la que obtuvo el premio.

<sup>27</sup> La biografía de Antonio Rodríguez es más completa en su etapa colombiana que europea. Sobre él conocemos que contrajo matrimonio en Bogotá con Anita Ferro en 1884 y que tuvo varios descendientes.



*Francisco Javier Zaldúa en su lecho mortuario.  
Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado.  
1881-1888*



*Funerales del Doctor Zaldúa. Antonio  
Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado.  
1881-1888*

otra cosa que la actividad que produce una obra de arte; y no olvidemos que la palabra artista tiene dos acepciones: o es simplemente el que se dedica o profesa una arte; o bien clasifica a quien se distingue en tan noble carrera; y equivale en este camino el dictado de *artista* al de sabio en el intrincado de la ciencia; y los premios, y las medallas, y los diplomas que las Academias y los gobiernos les confieren o el exagerado valor que los poderosos o aficionados les pagan, no son simplemente sino un débil tributo al mérito»<sup>28</sup>.

Y prosigue:

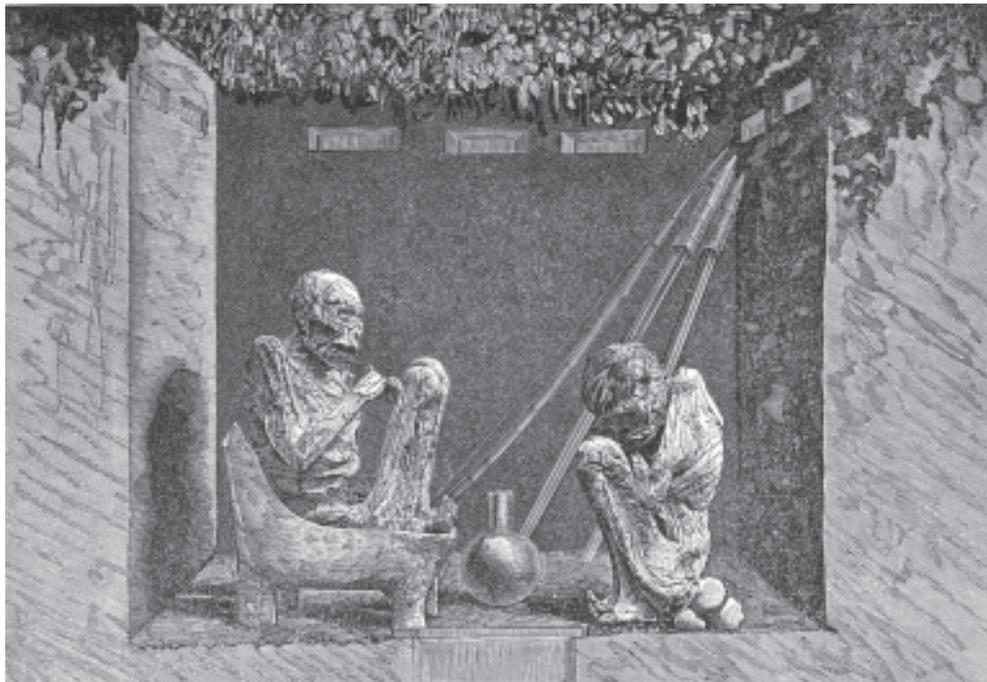
«La misión del artista grabador, al interpretar la obra del artista dibujante, es de tan grande importancia, que sólo pudiéramos compararla a la del músico ejecutante, que al ejecutar la obra del músico compositor puede interpretar con más o menos acierto la idea y el sentimiento que éste se propuso al concebir su obra, y muchas veces hasta realzar su espíritu por su modo de ejecución»<sup>29</sup>.

En cierto modo, la labor desarrollada por Antonio Rodríguez hace pensar que en él estaba bastante arraigados los conceptos del academicismo, y el rigor de la producción de obras donde lo que primaba por encima de todo era la calidad, la objetividad y la productividad y el rendimiento en el trabajo.

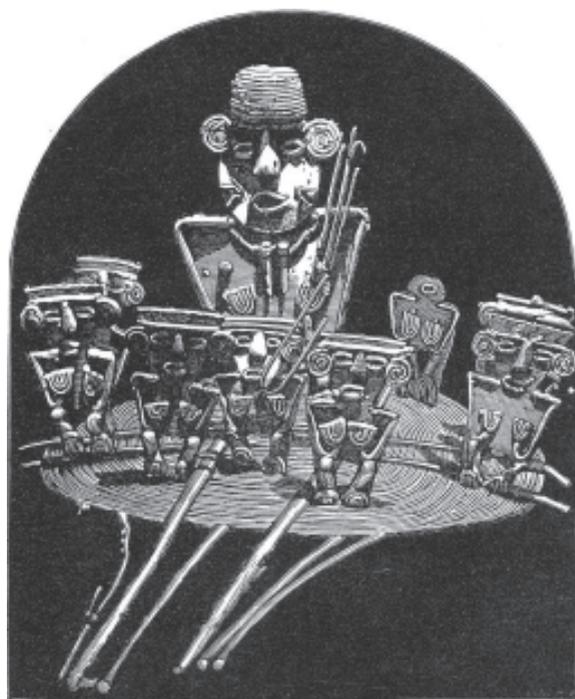
Las fuentes que utilizó Antonio Rodríguez como modelo para la ejecución de sus grabados fueron variadas, aunque predominaba su ejecución a partir de fotografías, lo que, como ya hemos visto, aportaba numerosas ventajas en cuanto a la rapidez y la calidad del resultado final. Sin embargo, también se basará, en muchas ocasiones, en dibujos que podían haber sido elaborados por artistas contemporáneos, como por el propio Urdaneta, o por maestros de la pintura de épocas pasadas. Por otro lado, a pesar de que los periódicos en los que trabajó tenían un sello fuertemente nacionalista, donde primaban los artículos que ensalzaban a personalidades del país o difundían los grandes logros alcanzados por la nación, a veces, también se introducían imágenes sobre otros países, para ello Rodríguez tomaba como base ilustraciones de otros periódicos nacionales o ex-

<sup>28</sup> URDANETA, Alberto. «El grabado en... *Op. cit.*, pág. 243.

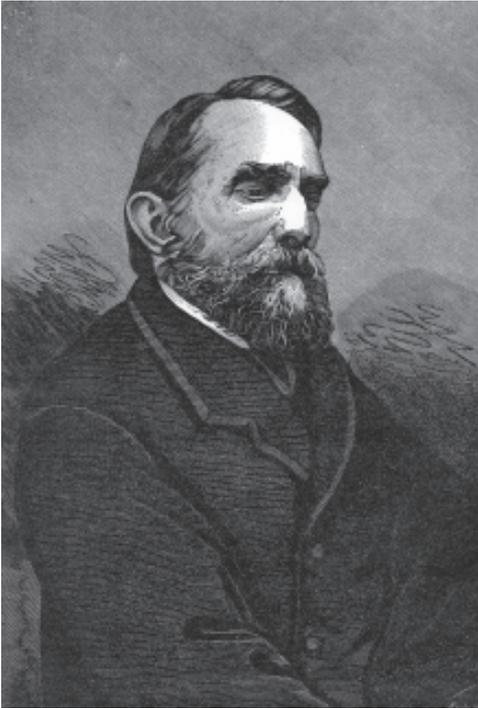
<sup>29</sup> *Ibidem.*



*Sepulcro de los aborígenes de Antioquia. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*



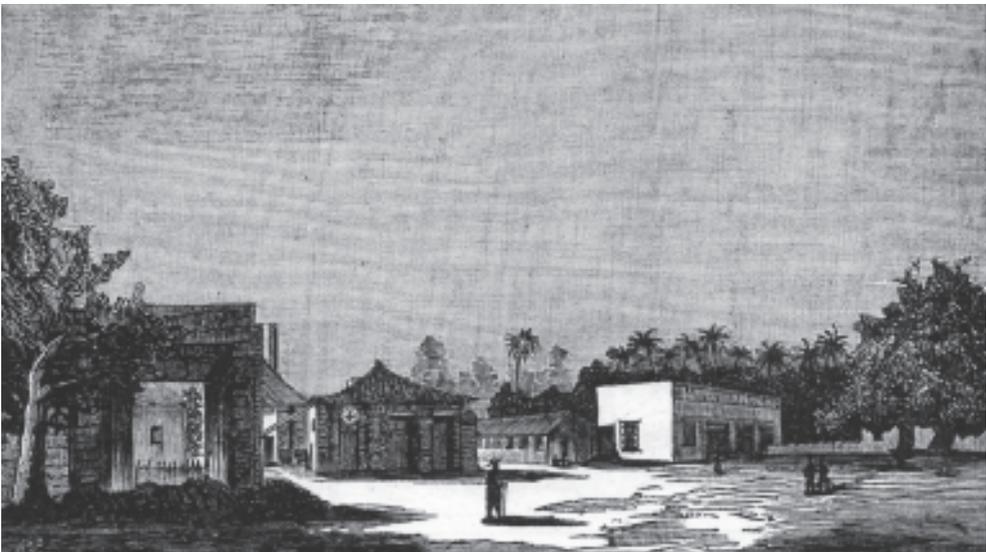
*Figuras de «El Dorado». Tunjos. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*



*Rafael Núñez. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*



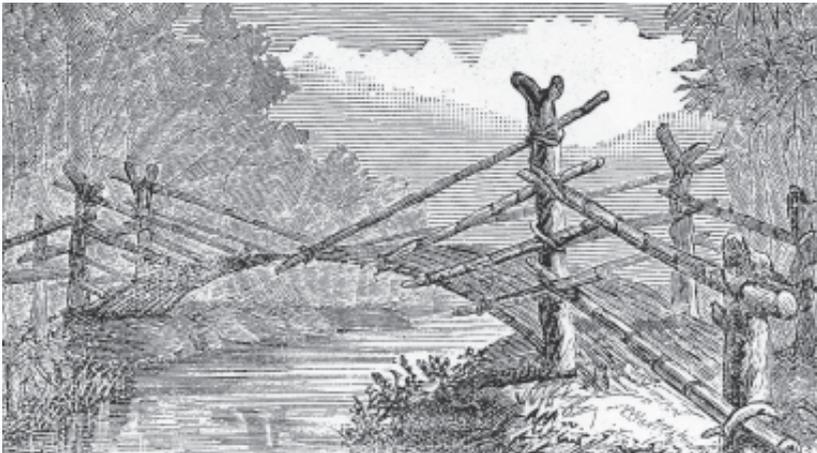
*Estatua de Bolívar de Tenerari. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*



*Quinta de San Pedro Alejandrino. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*



*Un año en la Corte. Ilustración. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*



*Construcción en guadua. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*



*Tipos bogotanos. El Bola-Botín. Antonio Rodríguez. Papel Periódico Ilustrado. 1881-1888*

tranjeros, con los que ejecutar las matrices. Pero, independientemente del modelo o de la fuente de inspiración que tomara para ejecutar los grabados, el resultado de su trabajo siempre era excelente, aportando una sensibilidad y una maestría que tenía como resultado ilustraciones de una enorme calidad artística.

La delicadeza de las líneas, las diferentes tonalidades que conseguía extraer de la madera con su buril, la expresividad con la que dotaba a los personajes representados, el método utilizado donde se observa una fuerte preparación y el rigor técnico con el que acometía la realización de las piezas son el fruto de su exquisita formación, a los que se añade la elegancia del trazado, el fuerte carácter de su personalidad y la sensibilidad del verdadero artista.

De entre las obras que realizó predominan fundamentalmente los retratos de personajes ilustres, aunque también reprodujo elementos arquitectónicos, paisajes tanto rurales como urbanos, objetos prehispánicos, medallas, letras capitales, viñetas, alegorías, tipos populares, recreaciones históricas, escenas de teatro, esculturas monumentales, e incluso, detalles de piedras preciosas como las esmeraldas, entre otros.

Las composiciones en las que enmarca los grabados son muy características. Normalmente los personajes a los que representa los muestra insertos en un tondo o en un círculo, aunque a veces el formato es rectangular. Se suele mostrar el busto del representado y, en menor medida, la mitad superior del cuerpo, siendo casi inexistentes los personajes reproducidos de cuerpo entero, a excepción de algunos monumentos escultóricos conmemorativos que reprodujo.

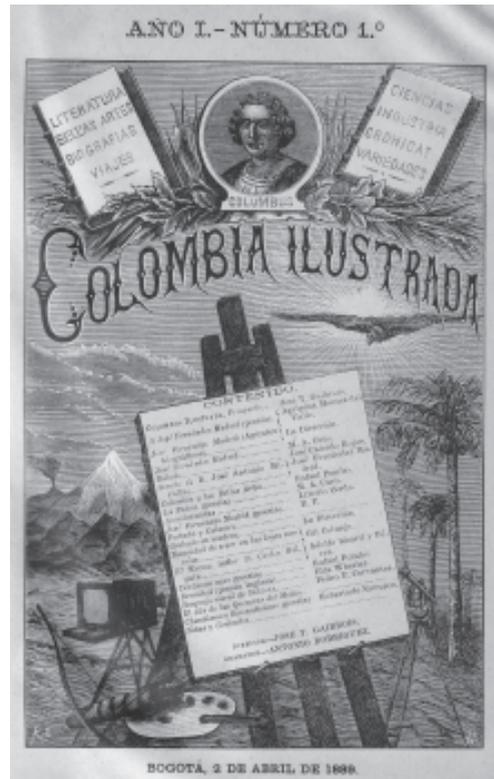
De todos los grabados que realizó predominaron los retratos, algunos de los cuales se encuentran muy adornados, ya sean a nivel compositivo o iconográfico. Rodríguez añade, en estos casos, elementos que ayudan a dotar de elegancia al conjunto e, incluso alegorías

en alusión a la vida u obra del representado. Es así, como añade pinceles, caballetes o brochas en la representación de pintores, báculo y mitra para los arzobispos, corona de laureles, espada y sable para los militares que tuvieron un papel importante en la Independencia del país, o simplemente, orlas o elementos geométricos para enmarcar las composiciones como si de cuadros se trataran.

Obras muy hermosas son también aquellas que representan tipos populares donde existe un mayor detallismo, como podemos ver en el curioso grabado *Tipos bogotanos. El Bola-Botín*, así como en las narraciones de acontecimientos del momento como los funerales por la muerte del Arzobispo, donde se observa el cortejo fúnebre y algunos elementos de carácter efímero dispuestos para la ocasión. Es de destacar, finalmente, las viñetas e ilustraciones realizadas para recrear un texto o una poesía, así como las escenas de teatro, a lo que se añaden componentes y elementos que nos evaden de la realidad y ayudan a recrear la ficción requerida.

En muchas de sus composiciones el detallismo que alcanza en la representación de los rostros, como es el caso de la obra *Matea Bolívar* considerado uno de sus mejores trabajos, o en ciertos elementos paisajísticos es tan alto, que sus obras alcanzan la categoría de miniaturas, elaboradas con una gran elegancia y calidad en los trazos del buril.

De entre sus numerosas obras publicadas en el *Papel Periódico Ilustrado* y *Colombia Ilustrada* podemos destacar los retratos de *Amenodoro Urdaneta*; *Vicente Arbeláez*; *Matea Bolívar, ama de brazos del Libertador*; *Alberto Urdaneta*; *Carlos Reyes Patria*; *Antonio Ricaurte*; *Rafael Núñez*; *Juan N. González Vázquez* y *José Rufino Cuervo*, ya sea



*Portada de Colombia Ilustrada.*  
Antonio Rodríguez. 1889-1892



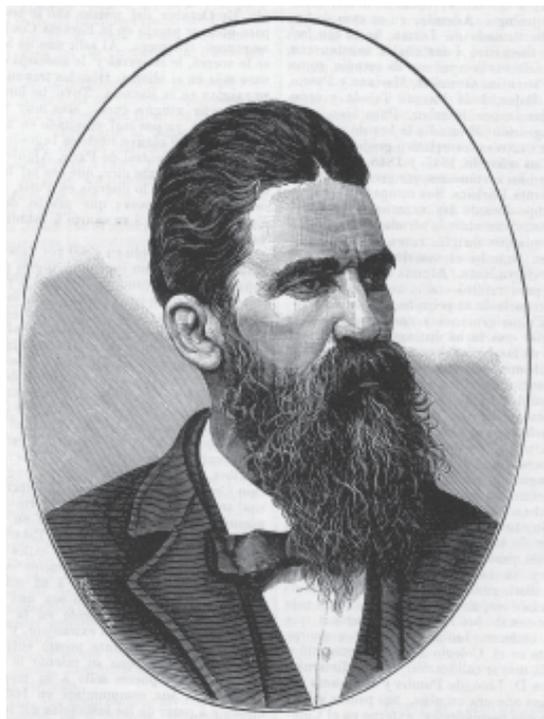
*Ilustración al poema Naturalismo. Antonio Rodríguez. Colombia Ilustrada.  
1889-1892*

por su calidad artística, la expresividad de los personajes o por su elegancia compositiva.

En el campo de las ilustraciones narrativas, cuyo contenido pudiera tratarse tanto de recreaciones históricas, como de escenas de sucesos de interés que le eran contemporáneos, destacan las obras tituladas: *Funerales del Ilustrísimo Señor Arzobispo Vicente Arbeláez; Francisco Javier Zaldua en su lecho mortuorio* o *Funerales del Doctor Zaldua*.

De los paisajes urbanos y arquitectónicos que realizó recuperamos su obra denominada *Quinta de San Pedro Alejandrino*, situada en Santa Marta y cuya significación le viene por haber sido el lugar donde expiró el libertador Simón Bolívar, *Construcción en guadua*, donde se representa un puente levantado con este material tan extendido como material constructivo en Colombia, y la reproducción de la *Estatua de Bolívar*, ubicada en la plaza principal del mismo nombre de Bogotá y realizada por el escultor Tenerari. De temática prehispánica sobresalen las *Figuras de «El Dorado»* y *el Sepulcro de los aborígenes de Antioquia*.

Finalmente, en el campo de la ilustración destacamos las siguientes obras: *La Libélula; la Ilustración al poeta de J. A. Soffia. Las Dos Hermanas; Un año en la Corte. Ilustración; e Ilustración al poema*



*Don Juan N. González Vásquez.  
Antonio Rodríguez. Colombia Ilustrada.  
1889-1892*



*Don Rufino José Cuervo. Antonio  
Rodríguez. Colombia Ilustrada.  
1889-1892*

*Naturalismo*. Con el grabado *Recreación*, que reproduce una bella pintura de Epitafio Garay, completamos un breve repaso por las principales aportaciones que el artista Antonio Rodríguez realizó en América<sup>30</sup>.

## CONCLUSIÓN

Antonio Rodríguez será una de las personalidades más importantes e influyentes en el ambiente cultural del momento, así como en el nacimiento del periodismo ilustrado en Colombia. Será el impulsor de la práctica del grabado en madera en el país, y bajo la protección de su influyente amigo Alberto Urdaneta, llevará a cabo variados proyectos que tendrán felices consecuencias. La importancia de la obra gráfica en el *Papel Periódico Ilustrado* y en la que se considerará su continuadora *Colombia Ilustrada* es más que evidente. El papel que se le otorgó a la imagen, como medio a través del cual mostrar los contenidos con objetividad y atraer al creciente público está más que justificado. A esto añadimos que, tras la fundación de la Escuela de Bellas Artes (de la que Alberto Urdaneta sería fundador llegando a ocupar el asiento de rector), Rodríguez se convertirá en el principal profesor de la enseñanza de las técnicas del grabado, formando a un nutrido grupo de artistas que tendrá un papel importantísimo en la evolución del periodismo en el país y en el avance del arte y de la cultura nacional. La huella de Rodríguez seguirá presente en Colombia no sólo en la obra de sus alumnos más aventajados, entre los que destacábamos a Greñas, Crane o Moros, entre otros, sino por la enorme importancia cultural que a día de hoy siguen teniendo las publicaciones periódicas analizadas, y en las que su labor fue fundamental.

<sup>30</sup> Los grabados que reproducimos en este capítulo han sido extraídos de: *Colombia Ilustrada. 1889-1992*. Reproducción facsimilar. Bogotá: Banco de Bogotá, 1978 y de *Papel Periódico Ilustrado. Grabados. 1881-1887*. Bogotá: Banco de la República, 1968.



# Lazos subterráneos, cerámicas andaluzas en el metro de Buenos Aires

Fernando Luis Martínez Nespral<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por objeto tratar acerca de una particular serie de cerámicas de procedencia andaluza que se encuentran en el metro de Buenos Aires, apodado comunmente por los porteños como «*Subte*», apócope de subterráneo. Dichas cerámicas han sido motivo de un trabajo que llevamos adelante en el GIAH, Grupo de Investigaciones en Arquitecturas Hispánicas, en el cual se incluyó un completo relevamiento fotográfico a cargo de Javier Agustín Rojas y concluyó con una exposición recientemente realizada en Buenos Aires<sup>2</sup>. Pero, antes de dedicarnos al tema en particular, nos avocaremos a una breve presentación acerca de la historia del momento en el cual dichas obras se construyeron y sus particularidades más significativas.

## LOS SUBTERRÁNEOS DE BUENOS AIRES

La ciudad de Buenos Aires cuenta con una antigua red de trenes subterráneos, cuya primera concesión comienza antes de finalizar el siglo XIX, más precisamente en 1898, en simultáneo con el

<sup>1</sup> Doctor en Arquitectura. Grupo de Investigaciones en Arquitecturas Hispánicas. Universidad de Belgrano, Buenos Aires.

<sup>2</sup> La exposición se tituló «Lazos subterráneos, cerámicas andaluzas en el subte porteño» y fue exhibida entre Abril y Mayo de 2011 en el Museo de Arte Español de Buenos Aires «Enrique Larreta».

acelerado crecimiento urbano por el cual pasó de ser la «gran aldea» de mediados del XIX a la metrópoli de principios del XX. Esta enorme transformación fue alentada por el entonces meteórico desarrollo económico argentino que ofició paralelamente como imán de la gran oleada de inmigrantes, muchísimos de ellos españoles, que vinieron a poblar el país en un número que creció geométricamente hasta convertir a Buenos Aires, por citar un ejemplo, en la ciudad con mayor cantidad de gallegos del mundo, muy por encima de las urbes de la propia Galicia.

Fue en este contexto, poco después de la fiestas de 1910, que celebraron el primer centenario de la independencia, más precisamente en diciembre de 1913, cuando se inauguraron las obras de la primera línea, denominada «A», en un momento en que este tipo de transporte existía sólo en algunas pocas ciudades europeas como Londres, París, Berlín, Viena y Budapest entre otras y en el continente americano sólo en Nueva York, Boston y Filadelfia<sup>3</sup>. Veinte años más tarde, entre las décadas de 1930 y 1940, tendrían lugar las principales obras de la expansión de la red que se continuaría con la línea «B», inaugurada en 1930, poco más tarde la que nos interesa particularmente, denominada «C», habilitada en 1934, luego, en 1937, la línea «D» y por último la «E», inaugurada en 1944. A partir de la década del 50, y en coincidencia con la declinación del crecimiento argentino, fueron muy escasas las obras y la siguiente línea «H» fue inaugurada ya recientemente, en pleno siglo XXI, a más de sesenta años de su precedente.

## EL SUBTE DE LOS ESPAÑOLES

Las cerámicas andaluzas objeto de este trabajo se encuentran en la línea «C» que circula en dirección Norte-Sur de manera casi coincidente con la Avenida Nueve de Julio, entre las estaciones terminales de tren de Retiro, punto de partida de los trenes con destino al Norte, y de Constitución, su equivalente hacia el Sur. Las obras comenzaron en abril de 1933 a cargo de la Compañía Hispano-Ar-

<sup>3</sup> Ver: AA. VV. *Arte bajo la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Marique Zago, 1998.

gentina de Obras Públicas y Finanzas (CHADOPyF), encabezada por Rafael Benjumea, Conde de Guadalhorce, quien tendría una destacada trayectoria en la construcción de obras públicas en España, antes y después de la que nos ocupa.

Como mencionamos anteriormente, en noviembre de 1934 fue inaugurado el primer tramo de esta línea cuyo trayecto discurría entre la cabecera de la estación Constitución y la céntrica de Diagonal Norte; es justamente en esta sección donde se instalaron las cerámicas que particularmente nos interesan. El tramo Norte hasta Retiro se inauguraría en 1936, completando el trazado previsto. Como podrá observarse, las obras fueron singularmente veloces, más aún teniendo en cuenta que tuvo que modificarse el trazado sobre la marcha, debido a los singulares inconvenientes originados al atravesar su recorrido debajo de una de las zonas más céntricas y, por entonces, densamente pobladas de la ciudad, y encontrarse a menudo con cruces de cañerías diversas y otros múltiples obstáculos que hubo necesidad de salvar.

Esta línea fue identificada por los porteños como «*el subte de los españoles*» pues, más allá del origen hispano de la compañía concesionaria, la CHADOPyF, se financió a través de la emisión de un bono que fue suscripto masivamente por los inmigrantes españoles en Buenos Aires y ambas situaciones sumadas a la utilización de las mencionadas cerámicas andaluzas, configuraron en el imaginario del porteño la idea que popularizó un célebre español residente en Buenos Aires, Don Ramón Gómez de la Serna, quien solía anunciar «*me voy a mi tierra*» cuando iba a realizar un simple viaje en dicha línea subterránea<sup>4</sup>.

#### EL «HISPANISMO» ARGENTINO DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX Y SU RELACIÓN CON LAS OBRAS DE LA LÍNEA «C»

A partir de los primeros años del siglo XX, diversos intelectuales y artistas argentinos postularon una «vuelta» a las tradiciones hispanas como reacción nacionalista frente al cosmopolitismo que, sur-

<sup>4</sup> Años más tarde, la misma empresa española se hizo cargo de la construcción de la línea «D», pero, esa es otra historia.

gido de la masiva inmigración que antes comentamos, comenzaba a caracterizar a la sociedad argentina. Recordemos que hacia 1900, eran una minoría los habitantes de la ciudad de Buenos Aires que hablaban español con la tonada local, mientras la mayoría se expresaba en las diversas formas del español peninsular o directamente en otros idiomas como el italiano, el alemán o el inglés.

En este contexto varios intelectuales descendientes de antiguas familias criollas que veían con enorme sorpresa tan veloces cambios, como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Enrique Larreta, encabezaron una corriente de pensamiento que hacía hincapié en la recuperación de los valores, ideales y tradiciones de la hispanidad que estaban siendo socavados por los tiempos modernos, como destaca Margarita Gutman en su obra sobre Martín Noel:

«Los grupos dirigentes encontraron, de pronto, que la inmigración no constituía el factor de progreso imaginado por los hombres de la generación de 1880, sino que era portadora de una nueva barbarie»<sup>5</sup>.

El ya mencionado Gálvez expresaba que esta corriente nacionalista tuvo como objeto remitirnos a una común raíz hispano-americana, vista desde la perspectiva de las clases dirigentes con más generaciones en nuestro país, como baluarte frente a la extranjerización que, a su criterio, nos aleja de tal fuente:

«Nos recuerda que somos latinos, pero antes españoles, pero antes aún americanos y antes que todo argentinos para que sacando de nuestra conciencia colectiva, de nuestra historia, de nuestra stirpe y de nuestro ambiente argentino, lo americano, lo español y lo latino que hay en nosotros, podamos, fundido todo en una fragua común, ofrecer al mundo una civilización original y propia...El nacionalismo combate todas las causas de desnacionalización»<sup>6</sup>.

Mientras en otra de sus obras, titulada «El Solar de la Raza» expresaba:

<sup>5</sup> GUTMAN, Margarita. «Martín Noel y el neocolonial en Argentina: inventando una tradición». En: *El Arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995, pág. 42.

<sup>6</sup> GÁLVEZ, Manuel. *El Diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2001, pág. 201.

«En las ruinas suntuosas y tristes de la España vieja podremos hallar los grandes bienes que faltan a nuestra riqueza ascendente»<sup>7</sup>.

Ya que:

«La influencia española es necesaria para nosotros, pues, lejos de descaracterizarnos, como ciertas influencias exóticas, nos ayuda a afirmar nuestra índole americana y argentina»<sup>8</sup>.

En el campo de las artes, se destacó el propio Larreta, escritor consagrado entre otras a través de su célebre novela histórica hispanista «La Gloria de Don Ramiro» y más específicamente en la arquitectura, fue notoria la labor de Martín Noel, reputado arquitecto local, quien realizara en la primera década del siglo entre otras importantes obras, las reformas en la casa de su amigo Larreta, hoy Museo de Arte Español de Buenos Aires, que convirtieron una casa suburbana italianizante del siglo XIX en un palacete neohispano con reminiscencias de la Alhambra y los Alcázares sevillanos, importando para tal refacción una significativa cantidad de cerámicas andaluzas como las que luego se verían en la obra del subterráneo.

La relación entre Larreta y Noel continuó, y años más tarde, cuando el gobierno nacional encabezado por un común amigo de ambos, el presidente Marcelo T. de Alvear, organizó la participación argentina en la Exposición Iberoamericana de 1929, que tendría lugar en Sevilla, Larreta fue designado como jefe de la legación y Noel como el arquitecto a cargo de las obras del Pabellón Argentino, monumental edificio aún subsistente en el Parque de María Luisa donde hoy funciona la Escuela de Danzas de la Junta de Andalucía<sup>9</sup>.

Con motivo de la construcción, el arquitecto Noel viajó a España entre 1926 y 1929 y tuvo ocasión de entrar en estrecho contacto con las artes y la arquitectura españolas, impresiones que volcaría en su libro «España vista otra vez» editado en Madrid en 1929, tema acerca del cual nos hemos ocupado en un trabajo precedente<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> GÁLVEZ, Manuel. *El solar de la raza*. Buenos Aires: Ed. Tor, 1936 (primera edición: 1913), pág. 40.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pág. 16.

<sup>9</sup> Ver: AA. VV. *El Arquitecto Martín Noel... Op. cit.*



*Pabellón Argentino. Fotografía del autor*

Tuvo también Noel durante su viaje una destacada labor en la difusión peninsular de las artes americanas, y fue en esa ocasión incorporado a la Academia de la Historia, a la Academia de Bellas Artes de Sevilla de Santa Isabel de Hungría y nombrado como profesor de Historia y Arte Colonial Hispano-Americano en la Universidad de Sevilla <sup>11</sup>.

Tan sólo cuatro años después de la exposición sevillana, en 1933, comienzan la construcción del «*subte de los españoles*» en Buenos Aires y es el arquitecto Noel, junto al Ingeniero Escasany quienes se hacen

---

<sup>10</sup> MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando. «Otro juego de espejos, España en la mirada de Martín S. Noel». En: *Imágenes de España en el arte y la arquitectura rioplatenses*. Buenos Aires: Ed. Fernando Martínez Nespral, Universidad de Belgrano, 2010.

<sup>11</sup> Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «Sevilla vista otra vez (actividades sociales, viajes y entrevistas de Noel en España 1926-1929)». En: *El Arquitecto Martín Noel... Op. cit.*

cargo de la «Dirección artística» de las obras, tarea especialmente enfocada en la selección de las cerámicas andaluzas que nos ocupan.

#### LAS CERÁMICAS ANDALUZAS DE LA LÍNEA «C»

La totalidad de los espacios de uso público de la mayoría de las estaciones de la línea en cuestión: escaleras de acceso, pasajes, distribuidores y andenes se encuentran revestidos con cerámicas andaluzas de la casa sevillana Ramos Rejano que, instalada en 1895, se había convertido hacia los años 20 y 30 en una importante fábrica cuyos productos se pudieron lucir ampliamente en varios de los edificios de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, donde Noel había construido el Pabellón Argentino. Se trata por lo general de placas de 14 x 28 cm. y aproximadamente 1,5 cm. de espesor, medida de las más usuales para este tipo de cerámicas en su época.

Entre ellos se pueden distinguir dos tipos de motivos, en primer término los murales que representan paisajes de ciudades y regiones de España, a saber:

A: Primer tramo de las obras (1933-1934)

1.—Estación San Juan: Salamanca, León, Levante, Albacete, Murcia y Valencia.

2.—Estación Independencia: Granada, Córdoba, Ronda, Palos, Huelva y Sevilla

3.—Estación Moreno: Bilbao, Santander, San Sebastián, Álava, Navarra, Santiago, Lugo y Asturias.

4.—Estación Avenida de Mayo: El acueducto romano de Segovia.

5.—Estación Diagonal Norte: Burgos, Madrid, Aranjuez, Ávila, Toledo, Soria y Segovia.

B: Segundo tramo de las obras (1934-1936)

6.—Estación Lavalle: Lérida, Aragón, Barcelona, Alicante, Valencia, Teruel, Huesca y Zaragoza.

Paralelamente, en las cuatro estaciones del primer tramo, junto con los murales se encuentran las cerámicas que más nos interesan, nos referimos a aquellas cuyos motivos no son representaciones figurativas de paisajes, sino los tradicionales patrones con lacería de origen andalusí y otros típicos del renacimiento español. Así podremos encontrar, a saber:



*Motivo de la estación San Juan. Fotografía: Javier Rojas*



*Motivo de la estación Independencia. Fotografía: Javier Rojas*



*Detalle de las cerámicas de la estación Independencia. Fotografía: Javier Rojas*



*Motivo de la estación Moreno. Fotografía: Javier Rojas*

1.—Estación San Juan: Motivo de lacería de inspiración andalusí en colores blanco y azul cuyo sector inferior cuenta con una franja caracterizada por motivos de base hexagonal entrelazados, el sector central con importantes estrellas poligonales de doce puntas y el remate superior con las tradicionales almenas escalonadas, separados entre sí por cenefas.

2.—Estación Independencia: Motivo de lacería de inspiración andalusí en colores blanco, azul y cobre cuyo sector inferior cuenta con una pequeña guarda tramada en blanco y cobre, el sector central con un motivo de lacería blanca sobre fondo cobre en cuyo centro se ubica una estrella de ocho puntas formada por otros tantos rombos alternados en colores azul y blanco y el remate con una guarda caligráfica árabe que reproduce el lema nazarí «Sólo Dios vence» en color cobre sobre fondo blanco y azul. Todos ellos separados entre sí por cenefas con los tres colores del motivo.

3.—Estación Moreno: Motivo renacentista, en su cuerpo central se caracteriza por la presencia de figuras animales y mitológicas como centauros y faunos realizados en color cobre sobre fondo blanco rodeados por un marco entrelazado de carácter vegetal. Cuenta en su parte inferior y en el remate superior con guardas de motivos florales en color cobre sobre fondo blanco y para separar ambas del cuerpo central, sendas cenefas con los colores del motivo.

4.—Estación Avenida de Mayo: La de cerámicas más simples, tiene en el sector central un tradicional motivo formado por el intercalado de piezas cuadradas lisas de color verde en dos tamaños y piezas rectangulares también lisas de color cobre conformando una trama de diagonales cruzadas. La parte inferior y el remate superior se resuelven con cordones cobrizos en relieve, separados por cenefas lisas de ambos colores alternados.

#### LAS CERÁMICAS ANDALUZAS EN EL PATRIMONIO PORTEÑO

Motivados por varias de las razones que antes hemos mencionado, como la magnitud y el papel fundamental de la inmigración española en la Argentina, la bonanza económica que permitía importar materiales a gusto, la corriente hispanista muy activa en las primeras décadas del siglo pasado, y por el eclecticismo de la época que asoció los patios en particular y los lugares de recreo en general al



*Motivo de la estación Avenida de Mayo. Fotografía: Javier Rojas*

estilo andaluz, tema del que ya nos hemos ocupado en otros trabajos precedentes<sup>12</sup>, son múltiples las obras de arquitectura porteña que cuentan con cerámicas andaluzas.

Incluso muchas de tales obras, tienen la característica singular por la cual dichas cerámicas se encuentran «ocultas» en el interior de edificios de estilos muy diversos, generalmente pertenecientes al academicismo francés, en virtud de la corriente eclectista que mencionamos por la cual se veía al estilo andaluz como apropiado para patios interiores, tema trabajado recientemente curando una exposición<sup>13</sup>.

Capítulo aparte merecen los grandes edificios neohispanos que están abiertos al público como el Museo de Arte Español (ex casa

<sup>12</sup> MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando (ed.). *Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina, siglo XX*. Núm. 225 de la Serie «Documentos de Trabajo». Buenos Aires: Editorial Universidad de Belgrano, 2009.

<sup>13</sup> «El Paraíso Secreto, un patio andaluz oculto en la arquitectura porteña», expuesta entre Noviembre de 2009 y Marzo de 2010 en el Museo de Arte Español de Buenos Aires «Enrique Larreta».



*Cerámicas de la estación Moreno. Estado de conservación. Fotografía: Javier Rojas*



*Cerámicas de la estación San Juan. Estado de conservación. Fotografía: Javier Rojas*

Larreta) y el actual Museo de Arte Hispanoamericano, ambos realizados por el arquitecto Martín Noel (el segundo fue su propia residencia), o el Teatro Cervantes, cuya fachada imita la de la Universidad de Alcalá de Henares, todos ellos construidos con un sinnúmero de materiales provenientes de España en general y con múltiples cerámicas andaluzas en particular. Pero sin ningún lugar a dudas, las cerámicas del subte «C» constituyen un caso sin par, tanto por su magnitud que alcanza a varios miles de metros cuadrados esparcidos como un laberinto subterráneo a lo largo de la zona más céntrica de la urbe, como por la franca accesibilidad y lo masivo de su uso por cientos de miles de porteños que transitamos día a día por entre sus muros para nuestros desplazamientos cotidianos, casi siempre no conscientes de tan enorme patrimonio.

Por tanto, el objeto último de este trabajo, y fundamentalmente de la exposición con la cual se completó, ha sido destacar la trascendencia de este patrimonio monumental único, tan sólo uno más de los lazos que a veces de manera más visible, como la lengua o muchas de nuestras tradiciones, o de otras más subterráneas, como literalmente vemos en este caso, nos unen con España en general y con Andalucía en particular. Un patrimonio que por tan popular y masivo en su uso, no siempre es debidamente recordado y en consecuencia, su adecuada conservación, como muestran las imágenes, se encuentra en grave riesgo.



# El pintor onubense Rafael Moreno Pascual, padre del arte intuitivo en Cuba. Aproximación cultural y biográfica

Carlos Garrido Castellano

## INTRODUCCIÓN

El pintor onubense Rafael Moreno Pascual ocupa un lugar destacado dentro del panorama artístico cubano de mediados del siglo XX. Su figura será clave para el reconocimiento de lo que se ha venido en llamar «arte popular», «arte naïf» o «arte intuitivo» en la isla; asimismo, la estrecha relación de la biografía de Moreno con las principales personalidades que pueblan el universo cultural y artístico cubano de la época, entre ellas Wifredo Lam, Pierre Loeb, *marchand* de Picasso y director de la Galería Pierre de París, o Alejo Carpentier, le convierten en un testigo de excepción del panorama cubano pre-revolucionario.

La trayectoria vital de Moreno se muestra como uno de los itinerarios entre Andalucía y el Caribe más increíbles e inverosímiles del siglo. De formación autodidacta y de origen humilde, Moreno se vio inmerso en el universo de lujo y refinamiento cultural de la Habana de los años treinta. Su proximidad al escenario de Marianao-Playas y al universo nocturno habanero le llevó a mantener un vínculo cercano con un entorno cultural que observó su pintura con fascinación. Su éxito en el contexto cubano le llevará a participar, bajo la bandera de la isla, en la II Bienal de Sao Paulo o en la gran exposición de pintura cubana que tuvo lugar en el MOMA neoyorquino en 1943.

Pese a la singularidad de su trayectoria, Rafael Moreno Pascual se presenta en la actualidad como un completo desconocido en el panorama crítico cubano; su producción, sin embargo, resulta fundamental para entender el devenir del arte cubano contemporáneo, así como para comprender la evolución de una práctica cultural, la

del arte intuitivo, estrechamente vinculada a la región caribeña. En efecto, la historia del archipiélago y los procesos de intercambio cultural que tienen lugar en éste desde la llegada de europeos y africanos al continente americano, así como la falta de instituciones de educación artística en gran parte de las islas caribeñas (no será, sin embargo, este el caso de Cuba), llevaron en época contemporánea a generar una práctica artística basada en el didactismo de sus integrantes, en su espiritualidad y en el alejamiento de los descubrimientos presentes en la ciencia pictórica occidental desde el Renacimiento. La posición de Moreno será, pues, fundamental a la hora de introducir una práctica artística de fuerte implantación en el escenario artístico cubano, diferenciado del resto del Caribe por la impronta de la Academia de San Alejandro.

El presente artículo se acerca a la biografía de Moreno, tratando de poner en conexión la trayectoria vital del artista con el contexto artístico y cultural cubano del momento; asimismo, se prestará especial atención a la reformulación teórica de un concepto, el de arte intuitivo, que aquí utilizamos en lugar de otro, arte naïf. Como se explicará a continuación, la expresión *intuitive art* (arte intuitivo), acuñada en Jamaica durante la década de los setenta, pretendía establecer una nueva valoración estética, en la que lo intuitivo dejara de identificarse con una práctica menor para ser considerado como parte esencial de la creatividad caribeña.

Este trabajo no sería posible sin el hallazgo de una obra inédita de la mano de José Seoane Gallo, conservador del Museo de Bellas Artes de La Habana, quien durante la década de los setenta llevó a cabo una ingente tarea investigativa en torno a la figura de Moreno. Dada la casi total carencia de documentación escrita sobre el artista, Seoane documentó a través de entrevistas algunos aspectos fundamentales de su vida, todo lo cual quedó plasmado en un manuscrito, «Palmas reales en Sevilla. Ensayo biográfico-crítico sobre el pintor primitivo Rafael Moreno»; por desgracia, a la muerte del autor el texto permanecería desconocido; en la actualidad estamos trabajando para que su publicación de manera póstuma sea posible próximamente. Lo que aquí presentamos ha de entenderse como una primera aproximación a la figura de Moreno, así como un primer intento de poner en conocimiento su figura en el ámbito académico andaluz. Quedamos, pues, en deuda con la figura de Seoane, así como

con la Fundación Arte Cubano, que actualmente posee los derechos de reproducción del manuscrito.

#### APROXIMACIÓN AL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE RAFAEL MORENO

La vida de Rafael Moreno está llena de episodios y anécdotas singulares; bien parecería el guión de una película. Disponemos de muy escasa información acerca de la trayectoria de Moreno, algo que Seoane ha subsanado mediante la realización de más de un centenar de entrevistas que fueron cuidadosamente utilizadas de manera crítica en *Palmas Reales en Sevilla*. Además de este trabajo, apenas cuatro menciones pueden encontrarse sobre el artista, de modo que la monografía de Seoane será a lo largo de estas líneas nuestra principal guía. Igualmente, pese a que encontramos un buen número de títulos en los catálogos de exposiciones colectivas e individuales, las obras documentadas de Moreno que han llegado hasta nosotros son realmente escasas.

Rafael Moreno Pascual nace en el municipio onubense de Alájar en 1887. Pocos datos se conocen respecto a su infancia, en la que, en todo caso, no encontramos elementos dignos de reseñar. Pronto, sin embargo, encontramos un testimonio que denota la vocación pictórica de Moreno, reducida de momento a simple afición. Así, Seoane cita una entrevista entre Alfredo Núñez Pascual y Moreno, en la que éste relata cómo el artista empleara lo ganado en las múltiples profesiones que ejerció para satisfacer su voluntad creativa:

«a los quince años dio nota en el pueblo de la intuición que tenía para la pintura». Siempre estaba dibujando. No había papel que cayera en sus manos al que perdonara de llenar, primero con los trazos de un creyón negro, y más tarde utilizando los lápices de colores que pudo adquirir con los «ahorrillos» provenientes de lo ganado por llevar recados. Pero su gran inclinación, lo confiesa convencido, eran los murales. De no pocas azotainas pudo escapar gracias a la velocidad de sus piernas, por haber pintarrajeado las paredes exteriores de viviendas»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> NÚÑEZ PASCUAL, Alfredo. «Pasó Rafael Moreno de pintor en kioscos de la playa a exhibir sus obras en Nueva York». *El Mundo* (La Habana), febrero 17 de 1945, pág. 6. (citado en: SEOANE GALLO, José. *Palmas Reales en Sevilla*. Documento inédito, pág. 52).

Pese a lo afirmado por Núñez, la vida de Moreno en España transcurrió separada del arte. El artista desempeñó múltiples oficios, entre ellos el de torero. Así, Labrador afirma que «*había sido en su tierra, Alájar, Huelva, aprendiz de torero, torerillo con sangre muy despierta*»<sup>2</sup>. Carpentier, por su parte, señala que Moreno empezó a ejercer la profesión pictórica tras su llegada a Cuba<sup>3</sup>. El número 11 de la revista *Noticias de Arte*, editada en La Habana en 1953, ofrece algunos datos más sobre el periodo español del artista: «ha tenido diversos oficios y negocios, como albañil, aprendiz de torero, agricultor, propietario de una tienda de víveres y de un tiro al blanco». <sup>4</sup> En su vejez, el artista relacionaría toreo y pintura, haciendo del primero la fuente del segundo<sup>5</sup>.

Junto a la alternancia laboral y a su afición taurina y pictórica, poco conocemos de esta etapa. Sabemos que no tuvo ninguna formación por las constantes alusiones a su incapacidad para expresarse adecuadamente. El único elemento que aparece en las narraciones de la época cubana tiene que ver con una mujer con la que Moreno entabló relación, y que sería la causa de su llegada a Cuba. En este punto, los testimonios coinciden en que la mujer que recibió los amores de Moreno le llevó a la ruina y que, después de que ésta le quitara todas sus posesiones y recursos, le hizo seguirla a Cuba, tras lo cual ella regresó a España, dejando al pintor en La Habana a la búsqueda de un oficio. En palabras de Labrador: «Había llegado a este país acompañando a una señora que venía por sus bienes, en la provincia de Matanzas. Cuando liquidó se volvió a España la señora y entonces él empezó a peregrinar: salones de tiro al blanco, billares, cafetines, etcétera. [...] En Cuba toreó la vida como pudo»<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> LABRADOR RUIZ, Enrique. *El pan de los muertos*. Santa Clara: Departamento de Relaciones Culturales, Universidad Central de las Villas, 1958, pág. 91.

<sup>3</sup> CARPENTIER, Alejo. «Rafael Moreno». En: CARPENTIER, Alejo. *Letra y solfa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993, págs. 160-161.

<sup>4</sup> *Noticias de Arte. Número especial dedicado a la II Bienal de Sao Paulo* (La Habana), 11 (1953), pág. 14.

<sup>5</sup> LABRADOR RUIZ, Enrique. *El pan de los... Op. cit.*, pág. 92.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 91.

Sea como fuere, tras el desengaño amoroso lo encontramos en 1919 en La Habana. Ese mismo año se desplazará a Matanzas, donde pondrá un puesto de fruta, negocio que le servirá para conseguir ahorrar una cantidad de dinero suficiente como para abrir una bodega<sup>7</sup>. Fueron, sin embargo, años difíciles para el artista, que vio cómo sus intentos de iniciar un nuevo negocio fracasaban, llevándolo de vuelta a La Habana. Allí conocemos algunos escauceos con el toreo, que le granjearon cierto éxito, así como el apodo de «Belmonte»<sup>8</sup>. Hacia comienzos de la década de los treinta el artista «se refugia» de la crisis económica del 29 en la Playa de Marianao<sup>9</sup>, donde desempeñará varios oficios.

Vivir en Marianao supuso para Moreno la inclusión en todo un universo de cabarets, hoteles, lujo y ocio hasta el momento extraño al artista. Durante la década de los treinta lo tenemos trabajando en un puesto de «fritas»; por la misma época comenzará a trabajar en algunos locales de la zona, mientras entablaba amistad con varios integrantes del mundo nocturno habanero. Así, Seoane ofrece testimonios poblados por de coristas, bailarinas, músicos y todo aquel extranjero ávido de experimentar una «experiencia cubana»<sup>10</sup>. Entre turistas y profesionales de la música y del baile vivió Moreno los primeros años de la década de los treinta, sin saber que su ingreso en esa sociedad atípica y vinculada a una moral dudosa desembocaría en el inicio de su carrera artística. No en vano, será en el espacio de Marianao donde Pierre Loëb «encontrará» al artista en 1941<sup>11</sup>.

El traslado a Marianao, en efecto, supuso un cambio radical en la vida de Moreno. Su colaboración en los bares, cabarets y puestos de fritas de Marianao llevaría aparejada la decoración de algunos de

<sup>7</sup> SEOANE GALLO, José. *Palmas Reales... Op. cit.*, pág. 58.

<sup>8</sup> LABRADOR RUIZ, Enrique. *El Pan de los... Op. cit.*, pág. 68; SEOANE GALLO, José. *Palmas Reales... Op. cit.*, pág. 61.

<sup>9</sup> *Noticias de Arte. Número especial dedicado... Op. cit.*, pág. 15.

<sup>10</sup> SEOANE GALLO, José. *Palmas Reales... Op. cit.*, págs. 62-76.

<sup>11</sup> El *marchand* declara, en un relato en el que reseña el «descubrimiento» de Moreno, que el artista vivía en un cabaret de Marianao: «Je ne pouvais moi-même fixer de date à ces panneaux, mais, curieux, je me renseignai et j'appris que l'artiste vivait dans un cabaret voisin. J'allai le voir, tard dans la soirée». LOEB, Pierre. *Voyages à travers la peinture*. París: Galerie Pierre, pág. 77.

esos locales, algo que le granjeó cierta fama <sup>12</sup>. Carpentier ofrece una descripción del despertar pictórico de Rafael:

«Pintor de brocha gorda, empezó por ejercer honradamente su profesión. Pero cuando regresaba a su casa, luego de haber enjalbegado una pared, de haber penado en los andamios de algún edificio, sacaba pinceles, unos tubos Lefranc, varias espátulas, de una bolsa de papel de estraza, y se daba a pintar, en cartones, en hojas blancas, en tablas —rara vez en telas— alguna cosa que, durante el día, hubiera dejado una imagen en su mente.» <sup>13</sup>

Del testimonio de Carpentier se desprende que durante este momento el artista limitaba su actividad a la decoración mural y a la producción encaminada a la satisfacción personal, sin incurrir en el lienzo o pensar en comercializar su obra. Todo ello cambiará a partir del encuentro de Moreno con Pierre Loeb. El *marchand* francés había llegado a Cuba huyendo de la Segunda Guerra Mundial. Será entonces cuando encuentre la obra de Moreno, advirtiendo el posible valor comercial de su producción. Es preciso señalar, con Seoane, que si bien Loeb no fue el único en advertir la calidad de la obra del onubense, sí fue pionero en darse cuenta de la posibilidad de convertir al decorador en un artista, integrándolo en el circuito artístico habanero:

«No hay duda de que Loeb no fue el primero en apreciar el valor artístico de la obra de Rafael Moreno realizada en la playa de Marianao, pero parece que tampoco hay duda de que sí fue el primero que vio en ella valor comercial... Cualquiera que haya sido la situación inicial [...], hay que decir que el marchand francés, precisamente por serlo, tomó a Moreno más en serio que los cubanos que lo llevaron a ver los murales del pintor primitivo» <sup>14</sup>.

El encuentro llevó aparejado, en todo caso, el establecimiento de una relación en la que Loeb se comprometía a ayudar a Moreno

<sup>12</sup> CARPENTIER, Alejo. «Rafael Moreno... *Op. cit.*, pág. 160.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 161.

<sup>14</sup> SEOANE GALLO, José. *Palmas Reales... Op. cit.*, pág. 79.

para que éste pudiera dedicarse a la pintura. Rafael Moreno abandonaba la decoración mural y se concentraba en la producción de lienzos que Loeb colocaba en el mercado. Loeb ha dejado una imagen de Moreno en la que lo describe como una persona ingenua, enamorada de la pintura, que desarrolla su obra en conexión con los elementos del lugar que el pintor aprecia; Loeb alude, asimismo, a la dificultad que encontraba en sus conversaciones con Moreno debido a su ausencia de formación<sup>15</sup>.

Antes de que la Guerra terminara, además, sabemos que Moreno pasa a vivir en una dependencia de la casa que Loeb había dispuesto para Wifredo Lam y su mujer Helena Holzer<sup>16</sup>. A esta época pertenecen las primeras participaciones de Moreno en exposiciones colectivas: así, en 1943 participa en *Una Exposición de Pintura y Escultura Modernas Cubanas*, organizada por la Institución Hispano Cubana de Cultura<sup>17</sup>; mucho más importancia tendría, sin embargo, la participación un año después en *Modern Cuban Painters*, muestra organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York. Allí, junto a Felicindo Iglesias Acevedo, el otro gran exponente del arte primitivo cubano del momento, también nacido en España<sup>18</sup>, Moreno compartía el espacio expositivo con los principales nombres de la vanguardia artística cubana, entre ellos Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, Carlos Enríquez, Mario Carreño, Víctor Manuel, Fidelio Ponce de León o René Portocarrero.

La selección de la docena de artistas que integraban la muestra correspondió al crítico y comisario cubano José Gómez Sicre, quien contó con la asistencia de Alfred H. Barr, Director Asesor del MOMA. Los doce artistas escogidos por Gómez Sicre representaban las propuestas más avanzadas de una generación que se proponía romper con las limitaciones de la enseñanza académica. Hay, sin embargo, otro elemento de interés: si atendemos a las palabras de Gómez Sicre que acompañaron la nota de prensa del MOMA, po-

<sup>15</sup> LOEB, Pierre. *Voyage... Op. cit.*, pág. 78.

<sup>16</sup> SEOANE GALLO, José. *Palmas Reales... Op. cit.*, pág. 83.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 147.

<sup>18</sup> Acevedo nació en Orense en 1889.

demos observar cómo el estilo de Moreno no sólo no desentonaba en la exclusiva lista de la muestra, sino que podía considerarse cercano al presupuesto curatorial que Gómez Sicre definiera:

«The tropical sun and tropical fruits, narilga costumes, baroque gold and polychrome ornament, colonial stained glass fan windows, even cigar box heraldry seem all to have contributed to this intoxication. It is untrammelled color which most sharply distinguishes them as a school from the Mexican painters who are so often preoccupied with death, sombre Indians, or the class struggle and from our own artists' matter of factness or sober romanticism. Here is painting in which the specific, the subtle and the tragic play small roles. But we may be grateful for that exuberance, gayety and love of life which the Cubans show perhaps more than the artists of any other school». «Here is painting in which the specific, the subtle and the tragic play small roles. But we may be grateful for that exuberance, gayety and love of life which the Cubans show perhaps more than the artists of any other school»<sup>19</sup>.

Moreno aportó tres obras a la exposición, prestadas por Loeb<sup>20</sup>: *La Granja, Paraíso y El Jardín*, todas ellas realizadas durante 1943<sup>21</sup>. Los tres lienzos que Moreno aportó a la muestra están dominados por el detallismo en la representación de la naturaleza que caracteriza la mano del pintor onubense, así como por la predilección del artista por el paisaje tropical. Moreno, no en vano, señalaba Cuba como su patria, reivindicando sus paisajes y su cultura como parte de su identidad<sup>22</sup>. De entre ellas, *El Paraíso* ha sido considerada como obra cumbre de la producción del artista; la pieza, por otro lado,

<sup>19</sup> «Exhibition of Cuban Painting Opens at Museum of Modern Art». MOMA, 15 de marzo de 1944. Accesible para su consulta en: [http://www.moma.org/docs/press\\_archives/924/releases/MOMA\\_1944\\_0010\\_1944-03-15\\_44315-09.pdf?2010](http://www.moma.org/docs/press_archives/924/releases/MOMA_1944_0010_1944-03-15_44315-09.pdf?2010)

<sup>20</sup> «Exhibition of Modern Cuban Painters. Checklist». MOMA, 1944. Accesible para su consulta en: [http://www.moma.org/docs/press\\_archives/925/releases/MOMA\\_1944\\_0011.pdf?2010](http://www.moma.org/docs/press_archives/925/releases/MOMA_1944_0011.pdf?2010)

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Carpentier: «americanísimo porque sentía lo cubano, y lo tropical sobre todo, con una sinceridad que le hacía intuir lo que había más allá de las fronteras acuáticas de su isla[...]». CARPENTIER, Alejo. «Rafael Moreno... *Op. cit.*, pág. 160; Labrador: «[sobre Moreno], el más brillante de todos los pintores populares de Cuba.»; o también: «Rafael, quien dio tantas muestras de querer a Cuba [...]». LABRADOR RUIZ, Enrique. *El pan de los... Op. cit.*, pág. 91.

será un símbolo de la fusión de elementos andaluces y cubanos en la obra de Moreno, como señala el catálogo de la exposición, recogido por Seoane<sup>23</sup>. La nota obituarial de Carpentier termina, precisamente, con una anécdota sobre la representación del Paraíso concebida por Moreno, en la que éste había ideado un Adán que fumaba un tabaco<sup>24</sup>.

*Modern Cuban Painters* terminó por lanzar la fama de Moreno, quien en febrero de 1945 tendría su primera exposición individual en el Lyceum y Lawn Tennis Club<sup>25</sup>. Ese mismo año, Moreno expone en el Centre d'Art haitiano, núcleo central del arte intuitivo en el Caribe de los cuarenta, y en el National Museum de Washington. Para entonces, Moreno había producido un buen número de lienzos, auxiliado por Loeb. En esa fecha hay testimonios que sitúan al artista en pleno Vedado, en Línea entre 6 y 8<sup>26</sup>; la estancia en la casa que Moreno compartía con la familia Lam se prolongó, pues, durante cuatro años, hasta 1945.

El fin de la Guerra coincidió con la partida de Loeb de la Habana y su vuelta a Francia, y con la ruptura entre el *marchand* y el pintor onubense. En efecto, todo parece indicar que, una vez en París, Loeb dejó de interesarse por Moreno<sup>27</sup>. A su marcha llevó una buena cantidad de lienzos del pintor, algunos de los cuales fueron reproducidos en la revista *Cahiers d'Art*<sup>28</sup>. De la posible venta de esos lienzos Moreno no recibió compensación económica alguna. Todo ello inició una etapa de decadencia económica, que trajo aparejado el abandono de la residencia en Línea y el traslado al Hotel Pasaje. Comienza en la segunda mitad de la década de los cuarenta un periodo marcado por la pobreza, la enfermedad y la precariedad laboral, que llevará a Moreno a aceptar algunos encargos similares a

<sup>23</sup> BARR, Alfred H. *Modern Cuban Painters*. Nueva York: MOMA, 1944, pág. 6. Citado en: SEOANE GALLO, José. *Palmas Reales... Op. cit.*, pág. 161.

<sup>24</sup> CARPENTIER, Alejo. «Rafael Moreno»... *Op. cit.* pág. 161. El diálogo, lleno de ironía y de detalles jocosos, pone en boca de Moreno lo siguiente: «Paraíso sin tabacos no sería Paraíso...».

<sup>25</sup> SEOANE GALLO, José. *Palmas Reales... Op. cit.*, pág. 144.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 88.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 98.

<sup>28</sup> *Ibid.*, págs. 98-99.

los que hiciera antes de entablar contacto con Loeb y Lam. Del Hotel pasará a residir a principios de los cincuenta en Industria, n.º 57, colaborando con una imprenta<sup>29</sup>.

Pese al empeoramiento de sus condiciones de vida, todavía Moreno participaría en vida en dos grandes exposiciones en 1954: la II Bienal de Sao Paulo y la Segunda Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en La Habana. La muerte de Moreno sobrevino la mañana del lunes 2 de mayo de 1955; para esa fecha, el artista que representara a Cuba en el encuentro brasileño y que participara en la gran exposición del MOMA, se encontraba enfermo del corazón y apenas conservaba nada de lo obtenido durante su etapa como pintor. Antes de esa fecha el pintor había ingresado en varias ocasiones en hospitales habaneros, que abandonó al poco<sup>30</sup>. Rafael Moreno, con 67 años, moría en la pobreza y en soledad, alejado de las amistades que habían acompañado su existencia en la primera mitad de los cuarenta. A su muerte, conocidos del artista legarán, en forma de recordatorio del pintor, las pocas fuentes de que disponemos para reconstruir su vida. Entre ellas se cuenta este fragmento de Labrador Ruiz, en el que el autor establece un paralelo entre la existencia del artista de Alájar y su muerte:

«Rafael siempre fue un ser descuidado, indefenso, a redopelo, y algunos amigos le habíamos puesto guardia a su existencia. No se preocupaba mucho por su enfermedad y en plena decrepitud perdía horas hablando, hablando, hasta decir: «A ve si estos pinzeles entoavía me obedezan...» [...] Se murió como todo el mundo, pensando en las cosas que piensan los moribundos, esas cosas que no se saben ni es bueno imaginarlas por no comprometer el juicio. Y murió tal como tenía que morir, como el hombre ingenuo y puro que era, creyendo en la vida y en las fantasías que hacen eses de delirio sobre paralelas dementes. ¿Fecha? El 2 de mayo de 1955, un lunes a las 10 de la mañana. Nunca nos dijo cuándo había nacido»<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 110.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 140.

<sup>31</sup> LABRADOR RUIZ, Enrique. *El pan de los... Op. cit.*, págs. 94-95.

## EL ARTE INTUITIVO EN EL CARIBE INSULAR

La figura de Rafael Moreno resultó vital para el reconocimiento del arte intuitivo en Cuba. Su evolución artística y personal coincidió con un momento de efervescencia en la cultura caribeña que llevó aparejada la creación de las primeras iniciativas encaminadas a generar conexiones en el archipiélago. Los años cuarenta vieron, también, cómo el arte intuitivo modificaba su posición dentro de los discursos artísticos del Caribe, iniciando un lento pero constante movimiento desde una posición marginal hacia el reconocimiento como base de la creatividad caribeña. No trataremos aquí de llevar a cabo un relato pormenorizado de la evolución del arte intuitivo en el Caribe; nos conformaremos, más bien, con apuntar algunas claves interpretativas que ayuden a conceptualizar de manera más amplia la obra de Moreno.

Incluso en la actualidad, cuando el arte del Caribe se encuentra conectado con los ritmos y la problemática del sistema artístico internacional, lo primitivo sigue permeando gran parte de la producción artística de la región. Ha sido una influencia notable en multitud de artistas que han encontrado en el alejamiento de la formación académica un vehículo apropiado para la expresión artística de las tradiciones y de la vida cotidiana de la región. Existe, pues, en ciertos casos una continuidad entre las primeras iniciativas establecidas en los años cuarenta y la producción artística caribeña actual, algo que se evidencia en la fuerza de lo intuitivo en otro momento clave, la década de los noventa, cuando surgen las primeras exposiciones colectivas de arte caribeño. En dichas muestras<sup>32</sup>, organizadas tanto desde dentro como desde fuera de la región, observaremos una notable presencia de artistas intuitivos, lo que supone no sólo el reconocimiento a la pujanza actual y la ubicuidad de un movimiento que comenzó a desarrollarse tiempo atrás, sino la aparición de un nuevo paradigma curatorial, tendente a eliminar esa distin-

<sup>32</sup> Entre ellas pueden reseñarse: *Carib Art* (Curaçao/Aruba, 1991); *Primera Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica* (Santo Domingo, República Dominicana, 1992); *1492/1992: un nouveau regard sur les Caraïbes* (París, 1992); *Karibische Kunst Heute* (Kassel, Alemania, 1994); *Caribbean Visions* (Miami, 1995); *Caribe Insular: Exclusión, fragmentación y paraíso* (Badajoz, 1998).

ción entre arte intuitivo-arte moderno que a menudo ha lastrado la exposición y el reconocimiento de una parte significativa de la práctica artística caribeña.

El arte intuitivo jugará, además, un papel destacado en los debates que han tratado de definir un arte caribeño, estableciendo su relación con la modernidad y su vinculación con la mirada externa a la región. En efecto, a menudo el rol de lo intuitivo se ha asociado de manera estrecha con el Caribe, haciendo de la evolución artística de los diferentes países algo exótico, puramente diferenciado del arte occidental. Esa diferencia ha sido objeto de consumo, generando una práctica representacional que ha llevado aparejada numerosas reinventiones del Caribe, desde las propuestas por la mirada de los primeros viajeros hasta la de las agencias de turismo. Patricia Mohammed ha señalado lo siguiente a ese respecto:

«The Caribbean's centrality in the construction of modernity has waned. Seen from the other side of the Atlantic, the Region is no longer important for producing items to sweeten the diet of Western Europe. The literary perception certainly is of a place left behind now to work through its fractious dictatorships and internecine ethnic battles, while the postmodern world moves on. This is not the reading of those who live and were born here or those diasporically linked to the Region. Left to their own device, Caribbean peoples are busily engaged in understanding the eccentricities of Caribbean identity, a concern that is both timeless and universal, one might add and not a preoccupation only of Caribbean peoples. In this exploration, the legacy of its «picturesqueness» to others and perhaps to itself is something that must be unravelled»<sup>33</sup>.

Las palabras de Mohammed aciertan a dibujar los principales elementos del debate. De entrada, postula la necesidad de conectar los estereotipos y las imágenes generadas desde dentro y desde fuera, entendiendo que ambas forman parte de una relación recíproca, si bien no igualitaria. En lo que respecta al arte intuitivo, ese pintoresquismo a menudo ha venido asociado con una separación de los cánones de la modernidad artística. Así, lo intuitivo ha sido ubica-

<sup>33</sup> MOHAMMED, Patricia. *Imaging the Caribbean. Culture and Visual Translation*. Oxford: Macmillan, 2009, pág. 289.

do fuera de los discursos artísticos nacionales, estableciendo una evolución paralela. José Manuel Noceda ha aludido a lo restrictivo de las visiones que parten, en lo que concierne al Caribe, de dos vías paralelas:

«Las prácticas culturales populares han sido históricamente víctimas de enfoques hegemónicos excluyentes, sobre todo por el entramado de la modernidad que condenó las diferencias culturales a simples oposiciones binarias, como las consabidas diatribas entre lo local y lo foráneo, lo nacional y lo universal o la modernidad y la tradición. Habría que reconocer que los relativismos de la postmodernidad, el pensamiento poscolonial y las teorías sobre las diferencias culturales potenciaron una nueva preocupación hacia este estamento cultural, ninguneado o marginado, unas veces, o manipulado a su antojo por las políticas culturales y los nacionalismos en no pocas ocasiones. Estas construcciones, sin embargo, han sido piedra angular en numerosas prácticas culturales del Sur, a través de las cuales se potencia y visibiliza un sector importante de la producción simbólica de amplísimos sectores y actores sociales en esas latitudes»<sup>34</sup>.

Como afirma Noceda, si bien es preciso vincular la evolución del arte intuitivo a su significación y a su recepción, no es menos cierto que, a partir de los años cuarenta, se genera un movimiento que desarrolla una dinámica propia. El principal escenario de ese movimiento será Haití. En efecto, en 1944 se funda el Centre d'Art en Puerto Príncipe, institución haitiano-estadounidense dirigida por DeWitt Peters. El centro supondría el impulso definitivo a un sentimiento de búsqueda identitaria surgido a raíz de la ocupación norteamericana del país entre 1915 y 1934, que se expresaría mediante la reivindicación del vodú como religión nacional y del arte naïf como expresión artística<sup>35</sup>. En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el Centre d'Art desarrollará una labor de patrocinio de las artes, estableciendo conexiones con otros países de la región. El Centre d'Art se mostró próximo al arte primitivo, patrocinando la «pin-

<sup>34</sup> NOCEDA, José Manuel. «Expandiendo el sentido de lo popular en la visualidad del Caribe». *Anales del Caribe* (La Habana), 2008, pág. 95.

<sup>35</sup> POUPEYE, Veerle. *Caribbean Art*. Londres: Thames & Hudson, pág. 66.

tura primitiva» de una generación de artistas entre los que se encontraban los padres del arte intuitivo en el país: Hector Hyppolite, Philomé Obin o Wilson Bigaud<sup>36</sup>. No faltaron, sin embargo, los contactos con la modernidad que estaba en formación en otros países de la región; en ese contexto se enmarca la realización de una exposición celebrada en 1945 en el Centre d'Art que presentó los avances de la vanguardia cubana<sup>37</sup>. Será entonces, también, cuando el surrealismo europeo descubra en Haití la plasmación de los valores del movimiento<sup>38</sup>; igualmente, Lam visitará Haití por dos ocasiones en los cuarenta, siendo el descubrimiento del arte vodú haitiano una influencia vital para la producción pictórica del artista en el momento (recordemos que *La Jungla*, obra insignia de Lam reconocida por muchos como el primer «manifiesto» pictórico del arte caribeño, data de 1943).

Otro gran foco del arte intuitivo será Jamaica. Antes de la Independencia surge una corriente artística, vinculada a la religiosidad rastafari y al africanismo, que terminará configurando el movimiento intuitivo durante las décadas de los sesenta y setenta. Artistas Como Mallica Reynolds «Kapo», Everaldo Brown, Woody Joseph o Albert Atwell desarrollarán una técnica pictórica y escultórica basada en la observación de la realidad local y en la búsqueda de una espiritualidad sincrética, capaz de asimilar la herencia africana. A lo

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 66.

<sup>37</sup> ALEXIS, Gerald. «Caribbean Art and Culture from a Haitian Perspective». En: *Caribbean Visions*. Ed. Samella LEWIS. Virginia: Art Services International, pág. 61.

<sup>38</sup> Véase al respecto ALEXIS, Gerald. «Caribbean Art and Culture... *Op. cit.*, págs. 59-65. Sobre la permanencia de los valores «descubiertos» en los cuarenta en el arte haitiano contemporáneo, Barbara Prezeau ha señalado: «*En conjunto, estas tendencias* [aludiendo a la producción de Hector Hyppolite, St-Brice, St-Pierre, Antoine Montas, la escuela de Saint-Soleil y los escultores de la Croix-des-Bouquets], *semejantes en su intención, han caracterizado el arte haitiano reconocido como tal. Grandes figuras de la modernidad, André Breton (1945) y André Malraux (1974), lo inmortalizaron, lo intemporalizaron, pero también lo estigmatizaron. En efecto, todas las características del arte haitiano están determinadas, fijadas desde la década del cuarenta. Se seguirá su codificación a partir de estereotipos empobrecedores, mientras que, por el descrédito de una dictadura particularmente represiva que durará treinta años, este arte se reproducirá aislado y finalizará por olvidar sus móviles*». PREZEAU, Barbara. «El arte haitiano contemporáneo: danza entre éxodo y exotismo». *Anales del Caribe* (La Habana), 2004, pág. 51.

largo de este artículo, salvo en los casos en los que se ha aludido a una realidad histórica concreta, se ha utilizado el término «arte intuitivo» en lugar de «arte naïf» o «arte primitivo». Dicha sustitución pretende aproximarse de manera crítica a las aportaciones del debate sobre el tema suscitadas en Jamaica en la década de los setenta. Un artista intuitivo será el que carezca del lastre de una formación artística, el que sea autodidacta. El concepto, sin embargo, va mucho más allá, al incluir una fuerte carga ideológica<sup>39</sup>. En efecto, reemplazará a las ideas de Arte Naïf o Arte Primitivo, que en ese momento aparecían dominadas por una valoración negativa. Desde el primer momento, así, existe en el análisis y la exposición del arte Intuitivo un interés por vincular dicha manifestación con una consideración positiva, con una imagen que superara la del artista primitivo. Podría decirse, incluso, que el arte intuitivo nace, al menos como movimiento, asociado a la necesidad de definir lo que es un artista intuitivo.

Ahora bien; no sólo el Arte Intuitivo queda vinculado, adquiere su razón de ser en la historia del arte jamaicano, mediante su exposición. A través de las sucesivas muestras de Arte Intuitivo, así como de la participación de artistas considerados como tales en las muestras nacionales, lo Intuitivo pasará de ser algo marginal, apartado del camino del arte jamaicano, a constituir el ejemplo más representativo del mismo, a convertirse en icono nacional. El primer eslabón en este proceso aparece en un momento temprano. En 1979 David Boxer, curador jefe de la *National Gallery*, organiza la que será la primera muestra de Arte Intuitivo bajo el título de *Intuitive Eye*. El origen de la muestra es narrado por el propio Boxer en el catálogo de ésta:

«This exhibition grows out of a passionate interest on my part in the work of our Jamaican «Primitives»—an interest which began when, still a schoolboy, I saw a carving of an Angel by Kapo in the window of the Hills Galleries. I remember a hollowed-out torso and a feeling of mystery that it generated in me—that this was something very special—something from another place—another time.[...] Returning to live in Jamaica, new discoveries awaited me. Dunkley was the first. I had long

<sup>39</sup> POUPEYE, Veerle. «Intuitive Art as Canon». *Small Axe* (Durham), 24 (2007), págs. 73-82.

admired his works, but I had only known the three paintings in the collection of the Institute of Jamaica. [...]In the years since, my personal pantheon of Jamaican «Primitives» has grown»<sup>40</sup>.

A partir de la posición marcada por Boxer se generará una nueva manera de teorizar la producción artística intuitiva, que desembocará en la propia Jamaica en una valorización del fenómeno y en una identificación con la cultura nacional. De este modo, artistas como Kapo, Leonard Daley o Everaldo Brown pasarán a constituir parte destacada del discurso expositivo de la National Gallery of Jamaica, organismo que «representa» el devenir artístico de la nación. Dicho proceso, no obstante, vendrá aparejado de ciertas contradicciones. Así, como ha señalado Veerle Poupeye, actual Directora Ejecutiva de la National Gallery, la sustitución terminológica y la posterior inclusión del arte intuitivo en el canon nacional no se vio acompañada de un proceso de definición positiva de lo que dicho concepto implicaba. Se sabía, en otras palabras, lo que «no era» el arte intuitivo, pero restaban aun muchas dudas sobre lo que efectivamente «era»:

«The notion of Intuitive art is therefore best understood as a canon that holds a special and highly contested position in the broader artistic and cultural canons that are being negotiated in Jamaica and not just as a politically correct synonym for Primitive, Naïve, or Outsider.[...] The status of the Intuitive artists thus remains ambivalent, located in a no-man's land between high and low culture, in which they are not empowered to take control of their representation which remains dependent on the artistic establishment»<sup>41</sup>.

Si hemos traído a colación aquí este debate se debe a que resulta esclarecedor, salvando la distancia temporal y geográfica, para entender mejor lo que supuso el caso de Moreno respecto a la modernidad artística cubana. Su figura participa en el desarrollo de la ruptura con la Academia, si bien lo hace de manera oblicua. Con pintores como Moreno, Acevedo o Jay Matamoros se abre una línea que

<sup>40</sup> BOXER, David. *The Intuitive Eye*. Kingston: National Gallery of Jamaica, 1979, pág. 2. El subrayado es nuestro. Nótese cómo todavía en este primer momento aparece el término «Primitive».

permeará la historia del arte cubano, desembocando en nombres como el de Mendive. Gerardo Mosquera ha puesto de manifiesto la conexión existente entre modernidad y primitivismo en el ámbito caribeño, algo que puede aplicarse a la trayectoria vital y artística de Moreno y a su vinculación con el contexto cubano del momento:

«En América Latina, y sobre todo en el Caribe, es frecuente el vínculo entre lo «culto» y lo popular. Más aún, mucho de lo mejor del arte y la literatura «cultos» del Caribe se fundamenta directamente en el folklore, muy activo y fuerte. Hasta en alguna ocasión pudiera decirse que vienen de él, como si fueran una versión «cultivada» de lo popular que desarrolla sus valores, contenidos y puntos de vista, con distintos públicos y niveles de lectura»<sup>42</sup>.

## CONCLUSIONES

Cercano al pintor, Alejo Carpentier escribió unas palabras a la muerte de Rafael Moreno. Dicho documento constituye un testimonio de primer nivel para entender las conexiones existentes en la cultura cubana pre-revolucionaria, así como para percibir con claridad la significación de la obra del artista onubense. Señala Carpentier:»Por la lectura de un reciente número de Música y Artes Visuales, excelente publicación de la Unión Panamericana, me enteré de la muerte de Rafael Moreno, auténtico y americanísimo «primitivo» del siglo XX... Primitivo de verdad, porque jamás supo de teorías artísticas, polémicas, ni «movimientos»»<sup>43</sup>. Moreno no sólo será testigo de la eclosión de la vanguardia artística cubana y de la consolidación de Wifredo Lam, figura principal del arte caribeño; su estancia en La Habana coincide con dos procesos capitales en los que el artista onubense fue protagonista de excepción: el desarrollo del mercado del arte y la irrupción de la figura del *marchand*, y la aparición de una crítica de arte alejada de lo académico. Realizada

<sup>41</sup> POUPEYE, Veerle. «Intuitive Art as Canon». *Small Axe* (Durham), 24 (2007), págs. 79-80.

<sup>42</sup> MOSQUERA, Gerardo. «África en las artes plásticas del Caribe». *Anales del Caribe* (La Habana), 12 (1992), pág. 78.

<sup>43</sup> CARPENTIER, Alejo. «Rafael Moreno... *Op. cit.*, pág. 160.

en 1958, la valoración de la obra de Moreno de la mano de José Lezama Lima sintetiza, con carácter profético, la trayectoria de un artista que supo responder con el arrojo y la alegría que caracterizó y a las dificultades propias de un proceso histórico y cultural tan complejo como el desarrollo de la modernidad artística en Cuba:

«Hay como un desconocido, que parece que siempre se conociese, o que al menos no se alejó demasiado como para hacerse hosco en una ausencia de rencores críticos y mutuas acusaciones»<sup>44</sup>.



*La Granja. Rafael Moreno. Museum of Modern Art (MOMA). Nueva York. 1943*

<sup>44</sup> LEZAMA LIMA, José. *Tratados en La Habana*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1958, pág. 304.



Portada del número once de la revista «Noticias de Arte», dedicado a la exposición de arte cubano en la II Bienal de Sao Paulo, en la que participó Rafael Moreno



*Fotografía que acompaña al catálogo cuya portada se reproduce en la imagen de la página anterior*

# Colores de Cuba y Andalucía: el pintor almeriense José Segura Ezquerro

Yolanda Guasch Marí

La Guerra Civil española (1936-1939) condenó a un importante número de artistas e intelectuales a un exilio forzoso convirtiéndolo en uno de los capítulos culturales más importantes de nuestra historia más reciente, no solo por la amplitud de esta diáspora sino también por su influencia sobre los países de acogida, donde lograron integrarse con distinta intensidad y continuaron su labor intelectual, gracias en gran medida a la receptividad que por parte de los gobiernos y ciudadanos encontraron las diferentes contribuciones científicas, artísticas o educativas<sup>1</sup>.

Los primeros territorios receptores de este exilio fueron Francia o el Norte de África, pero el inicio de la Segunda Guerra Mundial que se concatena con el final de la española dio lugar a la búsqueda de nuevos espacios ante la dificultad de residir en Europa, sobre todo en el país galo y en la Unión Soviética<sup>2</sup>. De este modo, Latinoamérica ocupó después de Francia el segundo lugar en importancia en la recepción de republicanos, no solo por el número recibido sino por

<sup>1</sup> Cfr. SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Nicolás. «El giro esperado». En: *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*. Coord. Dolores PLA BRUGAT. México: SEGOB/Instituto Nacional de Migración/Centro de Estudios Migratorios/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007, pág. 15.

<sup>2</sup> Aunque en comparación con los que se quedaron en Francia o volvieron a España, el número fue bastante menor. Cfr. GONZÁLEZ TEJERA, Natalia. *El exilio de republicanos españoles a la República Dominicana, 1939-1940*, pág. 137. En: <http://clio.academiahistoria.org.do/trabajos/clio174/tema7-ngt.pdf>. Consultado el 23 de octubre de 2011.

los destacados intelectuales que allí se trasladaron, significando, eso sí, que el exilio no estuvo únicamente constituido por esta emigración «selecta»<sup>3</sup>.

La cartografía del exilio en el continente americano es muy amplia pues los artistas se establecieron desde México hasta la Argentina, pasando por Chile, Venezuela o el Caribe (Santo Domingo, Cuba y Puerto Rico). A la par hay que tener en cuenta que cada país ofreció una política de acogida diferente que, sin duda, marcó las condiciones que encontraron los desterrados al llegar. En líneas generales «las posiciones en torno a la guerra española estaban inspiradas en el juego de intereses y anhelos desarrollados en la arena política interna de cada país»<sup>4</sup>. Sin embargo, los primeros países dispuestos a la recepción de exiliados en 1939 fueron la República Dominicana, Chile y México, convirtiéndose durante un largo lapso de tiempo en los principales receptores de importantes contingentes. De hecho solo al país azteca llegaron tres grandes expediciones organizadas por el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles o Servicio de Emigración de los Republicanos Españoles (SERE), entre mayo y julio de 1939, a bordo de los barcos «Sinaia», «Ipanema» y «Mexique». No obstante, con el transcurrir del tiempo países como Argentina y Venezuela ocuparían después de México, el segundo y tercer lugar respectivamente<sup>5</sup>.

En general, en los diferentes países de acogida, al apoyo oficial y gubernamental se sumó la ayuda de la colonia de españoles residentes, así como algunas organizaciones civiles en cada uno de los lugares. Esta hospitalidad que se dio en diferentes magnitudes hay

<sup>3</sup> Cfr. PLA BRUGAT, Dolores. «Introducción». En: *Pan, trabajo... Op. cit.*, pág. 15 y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen. «La experiencia del exilio republicano en América: Historiografía, memoria y nuevas perspectiva analíticas». En: *Los exilios en España (Siglos XIX y XX). III Congreso sobre el Republicanismo*. Coords. José Luis CASAS SÁNCHEZ y Francisco DURÁN ALCALÁ. Córdoba: Patronato «Niceto Alcalá-Zamora y Torres», vol. 2, 2005, pág. 537.

<sup>4</sup> Cfr. MARTÍNEZ GORROÑO, María Eugenia. «Colombia y el exilio republicano español». En: *Pan, trabajo... Op. cit.*, pág. 466 y QUIJADA, Mónica. «Actitudes ante la Guerra Civil española en las sociedades receptoras». En: VIVES AZANCOT, Pedro; VEGA, Pepa y OYAMBURU, Jesús. *Historia general de la emigración a Iberoamérica*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social— Quinto Centenario-CEDEAL, 1992, pág. 487.

<sup>5</sup> PLA BRUGAT, Dolores. «Introducción... Op. cit., pág. 31.



Portada de la Revista «Carteles». La Habana

que entenderla en las relaciones que cada país mantuvo con España. No obstante, en algunos casos, para este proceso de amparo fue positiva la experiencia que los países hispanoamericanos habían tenido con la emigración tradicional española acaecida a finales del siglo XIX y principios del XX que les había, de forma genérica, beneficiado<sup>6</sup>.

El Caribe se convirtió pronto en uno de los lugares abiertos a la entrada de exiliados, aunque cada una de las islas (Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico) recepcionó de manera diferente, razón que obligó a muchos artistas a no radicarse permanentemente sino en buscar un nuevo destino hacia México, so-

bre todo, pero también Venezuela y los Estados Unidos.

Provenientes de Santo Domingo muchos pasaron a Cuba, atendiendo a razones familiares o ayudados por diferentes asociaciones e instituciones, pese a que este país optó por la neutralidad de forma oficial desde el comienzo de la guerra. No obstante, la población lejos de mantenerse neutral tomó partido sobre el conflicto aglutinándose a favor de uno u otro bando. Es por ello que, incluso, participaron en la guerra simpatizantes del bando nacional que partieron hacia España con el apoyo de las organizaciones falangistas y, también, un contingente más numeroso cruzó al Atlántico para unirse a las fuerzas de la República, entre los que había un importante número de voluntarios cubanos integrándose en las Brigadas Internacionales<sup>7</sup>. A esta ayuda hay que sumar las recaudaciones económicas y materiales que se obtuvieron de los numerosos actos y actividades

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 32.

<sup>7</sup> Algunos estudiosos del tema coinciden en que el voluntariado cubano desde el punto de vista proporcional a su población fue el de mayor número. Cfr. DOMINGO CUADRIELLO, Jorge. *El exilio republicano español en Cuba*. Salamanca: Siglo XXI, 2009, pág.16.

o por medio de donaciones. En cualquier caso fue superior la solidaridad con «las víctimas de la guerra española»<sup>8</sup> que las voces de rechazo a la entrada de exiliados.

La colonia española residente en Cuba<sup>9</sup>, a través de sus instituciones con una línea política definida, tuvo un papel destacado. Los republicanos contaron con asociaciones como el Círculo Español Socialista, el Círculo Republicano Español o Izquierda Republicana Española, quienes llevaron a cabo una intensa labor de agitación durante la contienda a través de la publicación de boletines o programas de radio. Los partidarios de los sublevados manifestaron su apoyo a través del Centro Primero de Hispanoamérica o la Falange Española. A estas asociaciones hay que sumar la propaganda que se hizo a través de publicaciones periódicas impresas que simpatizaron con unos y otros. Por otro lado el sector artístico e intelectual cubano también se solidarizó con los exiliados.

Los primeros exiliados republicanos llegaron a Cuba a principios de la contienda con la ayuda de familiares o de organizaciones cubanas antifascistas, incorporándose a instituciones como el Círculo Republicano Español o la Casa de Cultura, desde donde mantuvieron su lucha y oposición antifascista<sup>10</sup>. El gobierno, no obstante, temeroso de una llegada masiva a partir de 1939, mantuvo una política restrictiva por razones económicas desfavorables ante la im-



*Portada de la Revista «Bohemia».  
La Habana*

<sup>8</sup> *Ibidem*, pág. 38.

<sup>9</sup> *Ibid.*, págs. 3-12. La política cubana de principios del siglo XX favoreció el asentamiento de numerosos españoles, en busca de fortuna, atendiendo básicamente a razones de necesidad de mano de obra, integrantes de la inmigración que llegó a América entre 1880 y 1930 por diversos factores, afincándose en territorio cubano una importante colonia española que fue adquiriendo fuerza gozando de un estatus social alto, lo que le permitió crear sus propias instituciones y organizaciones con diferentes matices políticos.

<sup>10</sup> *Ibid.*, págs. 35-36.

EXPOSICION  
**J. SEGURA**



**INVITACIÓN - CATÁLOGO**

DEL 4 AL 19 DE JUNIO

ABIERTA DE 6 A 11 P.M.

**Asociación de Pintores y Escultores**

PASEO DE MARTÍ 44

HABANA, AÑO 1927

**ENTRADA LIBRE**

*Invitación-Catálogo Exposición de José Segura Ezquerro. La Habana. 1927*

posibilidad de acoger una avalancha de exiliados<sup>11</sup>. Por ello, a diferencia de otros países, no llegó a Cuba ningún contingente numeroso de refugiados.

En cuanto al contexto artístico y cultural cubano que encontraron los intelectuales exiliados, fue bastante diferente al de Santo Domingo atendiendo a su mayor desarrollo económico y social<sup>12</sup>. Este se vio favorecido por la existencia de diferentes instituciones culturales como la Escuela de Bellas Artes<sup>13</sup>, fundada a principios del siglo XIX, o el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, formado en los inicios del siglo XX<sup>14</sup>. Otras, como el Liceo o el Ateneo, llevaron a cabo diferentes actividades entre las que caben subrayar la realización de varias exposiciones de arte potenciando posteriormente también las producciones de los exiliados<sup>15</sup>.

En paralelo, encontramos en Cuba un cierto interés por renovar la plástica del momento. Así, junto al arte académico y tradicional, fue configurándose un ambiente que dio cabida a propuestas

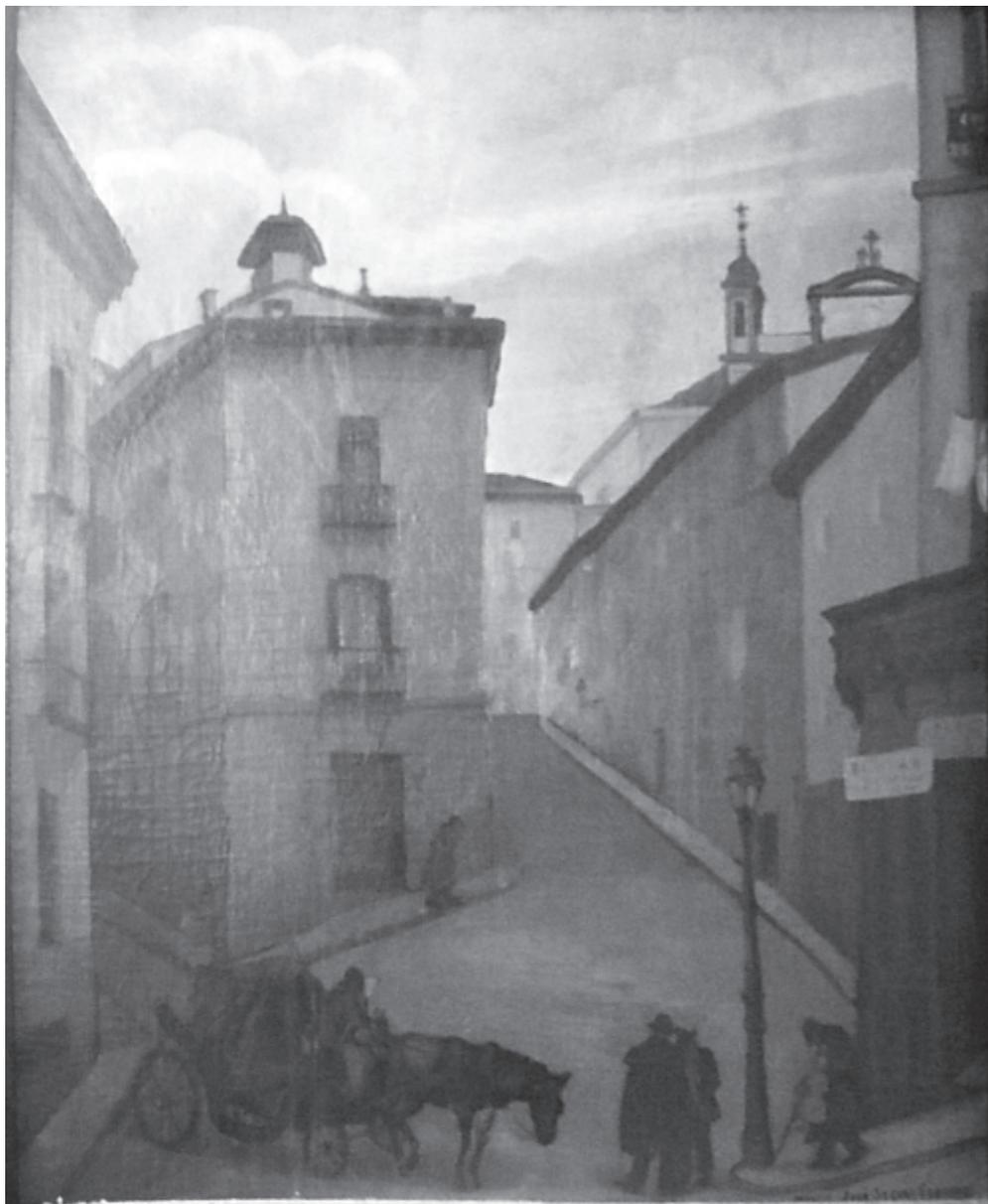
<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 37. De hecho desde el 13 de enero de 1939 se había promulgado una nueva disposición legal que rechazaba la entrada de aquellas personas que pudieran convertirse en una carga pública para el país.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ LAMELA, María del Pilar. *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, 1936-1960*. Coruña: Ediciones Do Castro, 1999, pág. 31.

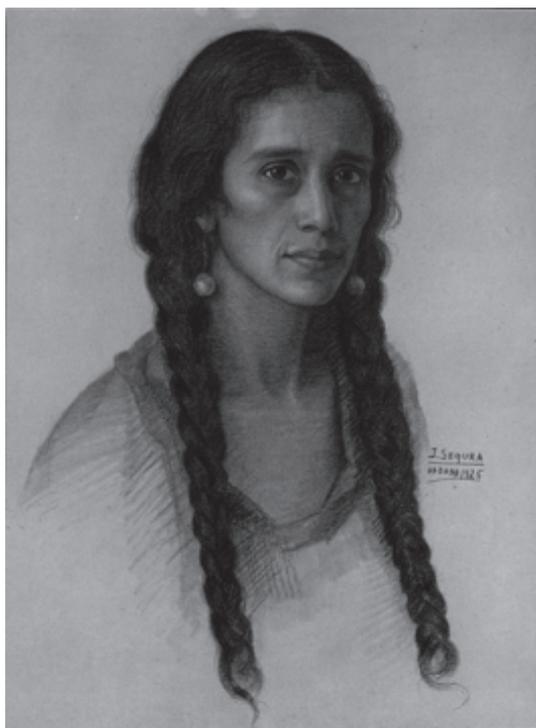
<sup>13</sup> Fundada en la Habana en 1818 en el Convento de San Agustín. A partir de 1932 pasa a denominarse «San Alejandro» en memoria de Alejandro Ramírez, superintendente general y director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Su primer director fue Juan Bautista Vermay. En sus años de existencia ha sido dirigida por numerosos artistas tanto cubanos como extranjeros.

<sup>14</sup> Fundado en 1913, su primer director fue el arquitecto Emilio Heredio (La Habana, 1872-1917). El segundo director Antonio Rodríguez Morey (Cádiz, 1872, La Habana, 1967) quien estuvo al frente desde 1918 hasta su muerte, fue determinante en el desarrollo y consolidación del museo. Cfr. RIPPE, M. C. *Presentación histórica del Museo Nacional de Bellas Artes*, págs. 11-23.

<sup>15</sup> GONZÁLEZ LAMELA, María del Pilar. *El exilio artístico... Op. cit.*, pág. 31.



*Viejo Madrid I. Serie «Estampas del Viejo Madrid». José Segura Ezquerro. Colección particular. La Habana. 1930-1940*



*Cubana indiada. José Segura Ezquerro. Colección particular. Miami. 1928*

vanguardistas. Esto fue posible, sobre todo, gracias a la creación de la Asociación de Pintores y Escultores (APE)<sup>16</sup>, que propició que se fueran introduciendo las corrientes europeas de finales del XIX y principios del XX, de una manera, no obstante, desfasada en el tiempo, en las décadas de los veinte y treinta<sup>17</sup>.

Además de la creación de la APE hay que tener en cuenta diversos sucesos sociopolíticos que reivindicaban la renovación del arte. Entre ellos podemos citar la denominada «Protesta de los Trece»<sup>18</sup>, en la que representantes de la nueva generación de intelectuales y artistas que formaba el grupo Minorista abogaban por romper con el tradicionalismo en la literatura y el arte, teniendo como medio de difusión la revista «Social», que más tarde pasaría a llamarse «Carteles».

Por tanto, en los años 20 asistimos a intentos de renovación de la plástica cubana, surgiendo nuevos espacios expositivos donde se demostraba el sentimiento colectivo de acuerdo con un arte más vanguardista. Este ambiente innovador fue potenciado por el éxodo de artistas cubanos<sup>19</sup> en los años 20 hacia Europa y Estados Unidos.

<sup>16</sup> Fundada en 1915.

<sup>17</sup> GONZÁLEZ LAMELA, María del Pilar. *El exilio artístico...* *Op. cit.*, págs. 31-32.

<sup>18</sup> Protesta que se llevó a cabo el 18 de marzo de 1923.

<sup>19</sup> Entre ellos podemos citar a: Amelia Pelaéz (Yaguajay, 1896-La Habana, 1968), quien viaja a Europa en 1927, Eduardo Abela (San Antonio de los Baños, 1889 - La Habana, 1965) en 1928, o Marcelo Pogolotti (La Habana, 1902-1988) en 1930. Cfr. VÁZQUEZ DÍAZ, Ramón. «La escuela de la Habana: entre tradición y modernidad». En: *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días*. Ed. Nathalie BONDIL. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts/Lunwerg Editores, 2008, págs. 114-116.

Muchos de ellos llevaron a cabo exposiciones en París, Madrid o Roma, mostrando su obra más reciente a su regreso a la isla, en los lugares más prestigiosos de La Habana como el Círculo de Bellas Artes o el Lyceum<sup>20</sup>.

En paralelo, el surgimiento de revistas especializadas como «Bohemia» en 1910, que fue la primera en reproducir en sus páginas obras de artistas cubanos, «Bellas Artes» en 1917, «Carteles» en 1919, «Gaceta de Bellas Artes» en 1923, órgano oficial del Club Cubano de Bellas Artes<sup>21</sup>, o la revista «Avance»<sup>22</sup>, que aparece en 1927, enriquecieron el panorama cultural del momento<sup>23</sup>.

Como dijimos, la entrada de los exiliados a Cuba no fue fácil, pero varias instituciones cubanas, como el Lyceum o la Universidad de La Habana, ayudaron a los exiliados en su llegada, constituyéndose también nuevas organizaciones como la Casa de la Cultura y Asistencia social o el Patronato de Ayuda al pueblo Español<sup>24</sup>, así como otras relacionadas con la labor educativa que sirvieron como continuidad de sus desarrollos profesionales. Así se fundaron instituciones como la Escuela Libre de Enseñanza de la Habana en agosto de 1939, inspirada en la Institución Libre de Enseñanza de España<sup>25</sup>.

En cuanto al grupo de intelectuales que llegó a Cuba fue diverso, pero como dice Jorge Cuadriello del: «...conjunto integrado por los republicanos españoles exiliados en Cuba el componente andaluz, junto con el catalán y el madrileño ocupa un lugar sobresaliente»<sup>26</sup>. Entre ellos cabe destacar escritores como Manuel

<sup>20</sup> GONZÁLEZ LAMELA, María del Pilar. *El exilio artístico...* *Op. cit.*, págs. 34-35.

<sup>21</sup> Esta organización agrupó a intelectuales y artistas cubanos. Cfr. OJEDA JEQUIN, A. «Cronología I». En: *Cuba. Arte e historia...* *Op. cit.*, pág. 27.

<sup>22</sup> Importante publicación que trata temas literarios, estéticos y artísticos de la época. OJEDA JEQUIN, Ay. «Cronología II». En: *Cuba. Arte e historia...* *Op. cit.*, pág. 80.

<sup>23</sup> OJEDA JEQUIN, Aylet. «Cronología I». En: *Cuba. Arte e historia...* *Op. cit.*, págs. 26-27.

<sup>24</sup> GONZÁLEZ LAMELA, María del Pilar. *El exilio artístico...* *Op. cit.*, págs. 36-39.

<sup>25</sup> DOMINGO CUADRIELLO, Jorge. *El exilio republicano español...* *Op. cit.*, pág. 118.

<sup>26</sup> DOMINGO CUADRIELLO, Jorge. «Republicanos andaluces exiliados en Cuba». En: *III Congreso...* *Op. cit.*, pág. 557.

Altolaquirre<sup>27</sup>, María Zambrano<sup>28</sup>; arquitectos como el catalán José Luis Sert<sup>29</sup>, y un pequeño número de pintores. Algunos arribaron procedentes de la República Dominicana como Alfonso Vila conocido como «Shum», en 1942, y el también pintor Ángel Botello Barros, que residió en La Habana entre 1943 y 1944 o el ibicenco Ramón Medina Tur, que logró reactivar en Cuba su actividad pictórica truncada por la Guerra Civil<sup>30</sup>. También llegaron otros andaluces como José Samaniego Piñero quien optó por el exilio desde su establecimiento en Estados Unidos trasladándose a Cuba donde murió<sup>31</sup>. Procedente de los Estados Unidos, donde se había exiliado en 1937, arribó a la ciudad de La Habana José María López Mezquita en 1944, fijando su residencia y su taller de pintura<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Manuel Altolaquirre (Málaga, 1905-Burgos, 1959). Durante la Guerra Civil tomó partido por el bando republicano, lo que supuso su marcha de España. En febrero de 1939 abandonó España y, después de su paso por un campo de concentración francés donde sufrió una crisis nerviosa, se trasladó junto con su mujer y su hija primero a Cuba y después a México, lugares en los que transcurrirá todo su exilio y continuará con sus actividades de impresor y editor.

<sup>28</sup> María Zambrano (Vélez Málaga, 1904-Madrid, 1991) escritora que entre 1939 y 1984 residió en diversos países de América y Europa. En la Habana permaneció entre 1940 y 1953, con estancias temporales en Puerto Rico y Francia. Pisó la isla por primera vez en 1936, camino de Chile, en una breve parada en la que además conoció al poeta José Lezama Lima con quien compartiría una profunda amistad hasta la muerte del mismo. En Cuba colaboró en publicaciones del exilio español: como «Nuestra España», «Orígenes», «La Verónica» o «Bohemia». Cfr. RODRÍGUEZ ABAD, Ángel. «Cuba en María Zambrano: Lugar de alba y de misterio». *Revista Hispano Cubana*, 4 (1999), págs. 69-76.

<sup>29</sup> José Luis Sert i López (Barcelona, 1902 - 1983), miembro activo del GATCPAC, llegó en 1939 a La Habana donde permaneció varios meses hasta que pudo obtener un pasaporte falso para marchar a los Estados Unidos. Cfr. GÓMEZ DÍAZ, Francisco. *De Forestier a Sert: ciudad y arquitectura en La Habana (1925-1960)*. Madrid: Abada, 2008, págs. 404-405.

<sup>30</sup> Cfr. GUASCH MARÍ, Yolanda. «Ramón Medina Tur: Ibiza desde el exilio». En: ARCILLONA, Mercedes. *Sujeto exílico: epistolarios y diarios. Exilio en primera persona*. San Sebastián: Hamaika Bide Elkarte, 2011, págs. 465-477.

<sup>31</sup> Cfr. GUASCH MARÍ, Yolanda. *Artistas andaluces en el exilio*. Granada: Cajagranada-Obra Social, 2011, pág. 59.

<sup>32</sup> *Ibidem*, págs. 46-47.



*Mujer con Mantón Negro. José Segura Ezquerro. Colección particular. La Habana.  
1930-1940*

Otros, como Cristóbal Ruiz<sup>33</sup>, residente en Puerto Rico, visitaron la isla en numerosas ocasiones para realizar diferentes actividades entre ellas la exposición de sus obras<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Cristóbal Ruiz llegó a la isla cubana a principios del año 1945. Cfr. HENARES CUÉLLAR, Ignacio; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; SUÁREZ MOLINA, María Teresa y TOLOSA SÁNCHEZ, María Guadalupe. *Exilio y creación: los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)*. Granada: Universidad de Granada, 2005, pág. 107 y DOMINGO CUADRIELLO, Jorge. *El exilio republicano español... Op. cit.*, pág. 215.

<sup>34</sup> GONZÁLEZ LAMELA, María del Pilar. *El exilio artístico... Op. cit.*, págs. 42-63.



*Guajarita. José Segura Ezquerro. Colección particular. La Habana*

De todos los artistas exiliados que llegaron no todos permanecieron en la isla de forma permanente, algunos continuaron al pasar los años viaje a otros destinos americanos o regresaron a España. Otros, por el contrario, solo fueron visitantes puntuales por motivos profesionales. De entre los pintores andaluces que se integraron en el ámbito cultural cubano podemos citar al almeriense José Segura Ezquerro.

El pintor Segura Ezquerro nació en Almería el 26 de Abril de 1897. Hijo de Eduardo Segura y Julia Ezquerro, fue en su ciudad

natal donde empezó a estudiar en 1912 en la Academia de Bellas Artes como discípulo de Joaquín Costa. Posteriormente ingresa en la Real Academia de San Fernando en Madrid donde recibió las enseñanzas de destacados maestros como el cordobés Julio Romero de Torres, Moreno Carbonero y Muñoz Degrain, graduándose como profesor de dibujo en 1917. Esta formación se completa con la obtención de una beca por oposición que le permite ingresar en la Escuela Nacional de Artes Gráficas<sup>35</sup>.

A continuación se traslada a Burdeos continuando su formación con el pintor Leo Bertín a la vez que trabaja como ilustrador. Más tarde se traslada a París y Reims donde realiza mapas militares para los aliados de la I Guerra Mundial:

«...Entonces me alisté en el ejército francés para hacer planos. Y en medio de la hecatombe más espantosa, asistí al macabro festín en que se dieron cita las naciones más poderosas de la tierra. Mis ojos se cansaron de ver las tragedias más horrendas. Mi corazón se llenó de las amarguras más hondas ante la contemplación de aquellos cuadros que jamás podré olvidar»<sup>36</sup>.

Su estancia en Francia concluiría en 1921, año en el que viaja a Cuba con su padre Eduardo Segura, destacado logopeda quien in-



*Retrato de Mary Montiel. José Segura Ezquerro.  
Colección particular. La Habana. 1944*

<sup>35</sup> Cfr. DOMINGO CUADRIELLO, Jorge. *Espanoles en Cuba en el siglo XX*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004, pág. 329 y GONZÁLEZ LAMELA, María del Pilar. *El exilio artístico... Op. cit.*, pág. 42.

<sup>36</sup> Recogido en el catálogo de la Exposición póstuma de Segura Ezquerro que se realizó en el Lyceum entre octubre y noviembre de 1963.



*Viejo del vaso de vino. José Segura Ezquerro.  
Colección particular. La Habana. 1953*

trajo en la isla caribeña esta especialidad médica. El mismo pintor tiempo después haría referencia a sus años de formación:

«En mis primeras épocas estudié académicamente lo más que pude, pues creo que solo después del dominio de la técnica puede un pintor aventurarse a un estilo propio. Los pintores clásicos me maravillaban, siendo Rafael el que más me entusiasmaba por el ponderado equilibrio de sus formas. Al viajar a Francia y ponerme en contacto con el movimiento de París, quise experimentar nuevas tendencias y comencé a realizar cuadros a base de colores planos y gran economía de elementos. Tal experimento me encerró en una monotonía de expresión y preferí buscar formas, aunque nunca el academicismo, al que soy rebelde por naturaleza»<sup>37</sup>.

Instalado en La Habana contrajo matrimonio con la poetisa Estrella Soto Morejón, quien por entonces era profesora del Instituto de Marianao, y tuvo su primer hijo, Julio, en 1929. Durante este primer período en la isla, que duraría hasta 1931, entabló amistad con importantes pintores cubanos como Carlos Enríquez y Víctor Manuel<sup>38</sup> integrándose junto con ellos en el movimiento pictórico de vanguardia surgido durante esos años. En este sentido en 1923 realiza su primera exposición individual en «Las Galerías», aunque más importante será su presencia en la colectiva de Arte Nuevo, organizada por la Revista Avance en 1927<sup>39</sup>, que supo-

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> VEIGAS, José. «Segura Ezquerro: ¿Cubano o español?». *Arte por Excelencias, Revista de las Américas y del Caribe*, Año II, 8 (2010), pág. 70.

<sup>39</sup> Pese a su relación con el grupo de pintores protagonistas de la renovación no volverá a estar presente junto con ellos en la siguiente exposición de Arte Nuevo que se organizaría en 1929 en el Lyceum de La Habana. RUBIO SOLER, Carmen. «Descubrir a José Segura Ezquerro». En: *Vanguardias de la pintura almeriense y su presencia internacional*. Almería: Ayuntamiento de Roquetas de Mar, 2009, pág. 92.

ne el origen del movimiento renovador de la plástica cubana<sup>40</sup> y que dará lugar a la etapa conocida como «década crítica». La presencia de Segura Ezquerro, representado con tres dibujos y el óleo «La mulatica de la naranja» puede deberse a que vieron en su pintura el reflejo de una sólida formación cuyo aprendizaje había bebido del necesario paso por París como posibilidad de puesta al día. Así lo hicieron después de la muestra citada muchos de los que pasarían a formar la lista de pioneros de la modernidad, convirtiéndose la capital francesa para ellos en una etapa transitoria para su aprendizaje pero trascendental para su formación que, en su retorno a la isla, produciría el nacimiento de su propia modernidad<sup>41</sup>.

La obra de Ezquerro, durante esta primera estancia en Cuba, también estará muy relacionada con el trabajo de su padre, por entonces director del Instituto Nacional de Sordomudos y Anormales, dedicándose incluso a enseñar dibujo a los niños de esta institución, promoviendo exposiciones en las que se mostraban los trabajos de sus alumnos como la realizada en 1927 en la Asociación de Pintores y Escultores, patrocinada por la revista «Avance».

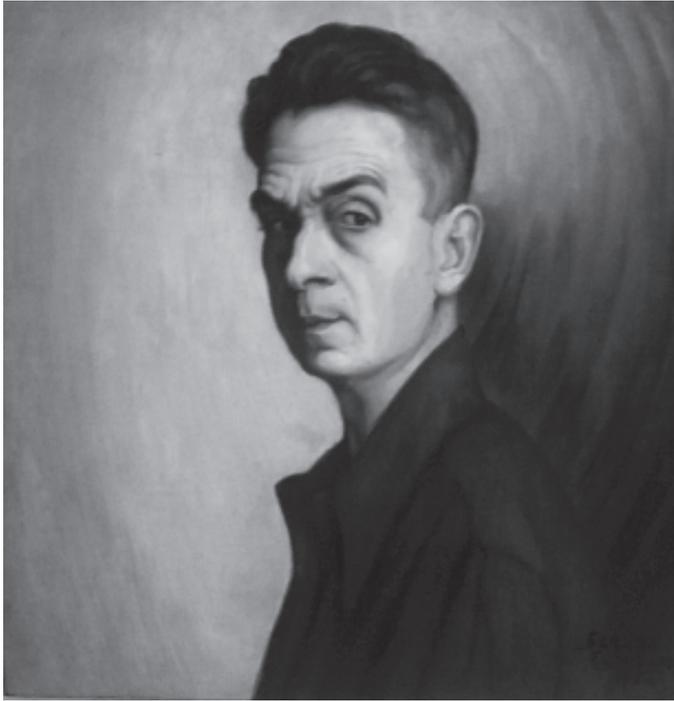
Será también la Asociación de Pintores y Escultores quien ese mismo año 1927 organice una exposición del pintor almeriense, volviendo a exponer en 1929<sup>42</sup>, suscitando estas muestras un gran interés por parte de la crítica especializada, lo que denota el reconocimiento de su actividad artística en La Habana. Esta valoración se formalizaría con la inclusión de su nombre por parte del crítico Jorge Mañach dentro del libro «Las Bellas Artes Cuba»<sup>43</sup> en el capítulo

<sup>40</sup> Aunque como indica Ramón Vázquez Díaz la exposición de Arte Nuevo de 1927 solo supone un «inventario de anhelos, hallazgos y carencias a la que sólo llegan con madurez tres «adelantados»: Víctor Manuel García, Antonio Gattorno y Juan José Sicre, quienes ya habían tenido su experiencia europea». Cfr. VÁZQUEZ DÍAZ, Ramón. *La Escuela de la Habana... Op. cit.*, págs. 114-115.

<sup>41</sup> PAGOLOTTI, Graziella. «El aroma de las castañas asadas». En: *Cuba. Arte e historia... Op. cit.*, págs. 120-121.

<sup>42</sup> Cfr. La muestra estuvo abierta entre el 23 de enero al 6 de febrero, presentándose 31 pinturas al óleo y 20 dibujos. *Catálogo Exposición-Invitación José Segura Ezquerro*. La Habana: Asociación de Pintores y Escultores, 1929.

<sup>43</sup> CARBONELL Y RIVERO, José Manuel. *Las Bellas Artes en Cuba*. La Habana: El Siglo XXI, 1928.



*Autorretrato. José Segura Ezquerro. Colección particular. La Habana. 1954*



*Negras con frutas. José Segura Ezquerro. Colección particular. La Habana. 1920*

dedicado a «La Pintura de Cuba»<sup>44</sup> en el que se decía del pintor andaluz:

«...José Segura, si bien español por nacimiento, tiene la mirada puesta en el ambiente cubano: su arte insinúa una curiosa combinación del interés realista con los efectos decorativos a que tal afición va cobrándole la moderna pintura»<sup>45</sup>.

Entusiasmado con el inicio de la II República regresa a España en 1931, año en el que nacerá su segundo hijo Rafael. En su estancia en nuestro país realizará varias exposiciones en Madrid en el Círculo de Bellas Artes, en 1931<sup>46</sup> y 1934. Incluso participará con dos obras en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934. Pese a estar lejos de Cuba no dejó de enviar obras. Las críticas surgidas en torno a estas muestras sitúan a Segura Ezquerro como pintor consolidado destacando fundamentalmente su labor como retratista. Así lo señalaba José Francés:

«Segura Ezquerro sabe ver y sabe transmitir con personal acento lo visto. Una sólida preparación anterior le consiente esta elocuencia presente. Se adivina, en la energía del estilo, la sensibilidad notablemente educada para el color, en la facilidad con que se mueve dentro de los temas y ahonda en la psicología de los modelos, que este pintor ha de haber pasado largos días estudiando, trabajando, afianzando sus propias facultades con una disciplina infatigable y un fervor sin decaimiento.

Pero Segura Ezquerro es, ante todo y sobre todo un excelente retratista, un pintor poderosamente dotado para este difícil género de desenrañar almas distintas a través de los rasgos comunes a una raza»<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> De hecho años después sería considerado uno de los miembros del grupo de la primera vanguardia en la Historia de las Artes Plásticas de Cuba. RUBIO SOLER, Carmen. *Descubrir a José Segura Ezquerro... Op. cit.*, pág. 92.

<sup>45</sup> MAÑACH, Jorge. «La pintura en Cuba». En: CARBONERO Y RIVERO, José Manuel. *Las Bellas Artes en Cuba*. La Habana: El Siglo XXI, 1928, pág. 261.

<sup>46</sup> La muestra estuvo abierta desde el 10 al 25 de noviembre. Se expusieron un total de 26 obras, prevaleciendo la temática con alusión a La Habana como «Negra cubana», «Guajarito», «Mulata con mantón», «Mulata en verde» entre otras. Cfr. *Catálogo Exposición de pintura. José Segura Ezquerro*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1931.

<sup>47</sup> FRANCÉS, José. *Nuevo Mundo*. Madrid: 25 de diciembre de 1931.



*Bodegón con mangos. José Segura Ezquerro. Colección particular. La Habana. 1954*

Durante la Guerra Civil el drama llega al ámbito familiar y un hermano es fusilado por los fascistas<sup>48</sup>. Sale de España<sup>49</sup>, para no volver, en 1939, regresando de nuevo a Cuba donde logra entrar gracias al origen cubano de su esposa y de su primer hijo.

En cualquier caso la estancia en España aunque breve fue productiva conservándose numerosos lienzos de esta época centrados fundamentalmente en representaciones urbanas como su serie «Es-

<sup>48</sup> De hecho nunca se supo del paradero de su hermano Manuel Segura Ezquerro que el 18 de julio de 1936 marchó al frente, desapareciendo según indicó su hija en 1989, en el «Sector del Tremp», provincia de Lérida en combate el 25 de mayo de 1938, no teniéndose noticias desde la fecha. Cfr. Diario ABC, 24 de Febrero de 1989. También véase DOMINGO CUADRIELLO, Jorge. *Españoles en Cuba en el siglo XX*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004, pág. 330.

<sup>49</sup> Aunque durante el conflicto se realizarán dos muestras del almeriense en La Habana con obras enviadas por el mismo. La primera tuvo lugar entre febrero y marzo de 1936 en Casa Borbolla; y la segunda, en 1938, en el Centro Andaluz de La Habana.

tampas del viejo Madrid» como «Madrid I» y «Madrid II» que no dejaron indiferentes a quienes supieron admirar su obra:

«Llegó hace dos años de Cuba el andaluz José Segura Ezquerro deslumbrado aún, entornando los ojos ante la lumbrada de la luz tropical que el pintor, nacido en tierra de luces crudas y fuertes, iba traduciendo en la policromía magnífica de verdes jugosos de tonos intrépidos y contrastes acertados como un deseo de explicar la intensidad lumínica por la fuerza colorista.

Dos años entre nosotros han sido como un sedante para la retina, que, hecha a analizar luces, ha profundizado en la luz suave y transparente de Madrid con tal precisión y finura, que sitúa al espectador de cada una de sus «estampas del viejo Madrid» en la hora, en el momento del cuadro, con lo que consigue una primera captación que prepara, a la que luego llega con más intensidad, del ambiente, del carácter y la intención de cada lienzo.

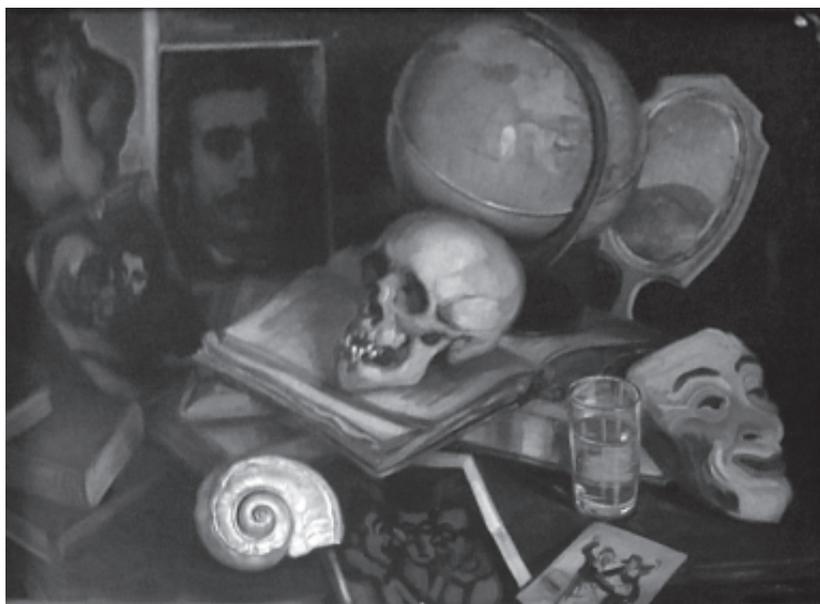
Y parece que en el espectador se produce un proceso paralelo al que se adivina en el espíritu del artista, que tras la luz y buscando ambiente, dio en el Madrid pintoresco, donde la piedra, patinada por muchos soles, adquiere tonos calientes; donde las calles estrechas acusan contrastes y transparencias de sombras; donde la monotonía de las urbanas perspectivas modernas se rompe en avances, esquinazos y salientes, y el sitio adquiere carácter propio...»<sup>50</sup>.

A esta serie de «Estampas de Madrid» hay que unir la realización de diferentes retratos de mujeres cargadas de un fuerte simbolismo español como «Mujer con mantón negro».

Instalado de nuevo en La Habana, retomó su actividad expositiva que no había cesado en su ausencia como hemos indicado, presentando su obra en el Centro Andaluz de La Habana en 1940. Tres años después celebrará otra en el Instituto de Cultura Americana. La crítica surgida en torno a la misma evidencia la relación de la obra de arte de Segura Ezquerro con el arte cubano:

«En su exposición podemos admirar nuevos exponentes valiosos de la fecunda obra de quien, si bien nacido en Almería y formado también en España, mucho debe a nuestro cielo, a nuestro ambiente en general, ya que es en Cuba donde se opera su evolución progresista y donde pro-

<sup>50</sup> *El Debate*, Madrid, 8 de Junio de 1934.



*Misterio del caracol. José Segura Ezquerro. Colección particular. La Habana. 1955*



*Bodegón de libros. José Segura Ezquerro. Colección particular. La Habana. 1957*

duce sus mejores y más independientes y personales telas. Cuando se escriba la historia de la pintura en Cuba, el nombre de Segura Ezquerro no podrá fallar en ella»<sup>51</sup>.

Dos exhibiciones más, una en 1946 en el Centro Andaluz de La Habana otra más, en 1947, en el Lyceum Lawn Tennis cierran su actividad expositiva en esta década.

Su vuelta a la isla coincide también con el retorno de los principales artistas cubanos que tras sus estancias en Europa activan de nuevo la renovación pictórica que de forma endeble y con vacilaciones se había producido en la década anterior y de la que Segura Ezquerro había formado parte. No obstante es ahora cuando el movimiento como dice Vázquez Díaz:

«...adquiere coherencia y madurez. Quienes han pasado por experiencias europeas más o menos dilatadas comienzan a interactuar entre sí, a transmitir sus lecciones a lo más jóvenes que ya se prestan a entrar en escena, a ejercer su influencia sobre el medio cultural, pero, sobre todo, a ser ellos mismos, influidos por el ambiente, que redescubren con ojos adiestrados... Sin abundancia de manifiestos o documentos doctrinarios, el «arte nuevo» se orientó hacia tres vertientes fundamentales: el criollismo, el afrocubanismo y la pintura de preocupación social»<sup>52</sup>.

Por criollismo se entiende aquella que «partía de temas vernáculos, fundamentalmente de la vida campesina, los llamados «temas de la tierra»... dirección equivalente al indigenismo en otros países americanos...»<sup>53</sup>, aquella que trasciende «la visión costumbrista para presentar una denuncia vehemente de la vida miserable y sin esperanza del guajiro cubano en algunos de sus más importantes representantes», con multitud de acepciones y sensibilidades muy diversas<sup>54</sup>. El llamado «afrocubanismo» extensible a otras disciplinas artísticas, trata el tema del arte negro, descubierto también por la

<sup>51</sup> REMOS, Juan J. *El Mundo*. Habana, 25 de julio de 1943.

<sup>52</sup> Cfr. VÁZQUEZ DÍAZ, Ramón. *La Escuela de la Habana...* *Op. cit.*, pág. 116.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> COBAS AMATE, Roberto. «Del comentario social al arte militante». En: *Cuba. Arte e historia...* *Op. cit.*, pág. 124.



*La muerte de San Francisco. José Segura Ezquerro. Iglesia de San Francisco. 1948*

vanguardia europea que, no obstante, en aquel contexto generó más bien exotismo y, en cambio, en Cuba el interés despertado en un importante grupo de intelectuales renovadores, a cuya cabeza estaba Alejo Carpentier, surgió por diversas investigaciones sobre la cultura de los negros que despertaron su interés. En cuanto a la tercera tendencia, la pintura de intención social, vino dada por el propio contexto histórico cubano, en la que «la impronta mexicana es dominante»<sup>55</sup>.

Con estas novedades la década de los treinta se cierra con un arte renovador y definido en relación con Europa y América, con figuras ya importantes como Víctor Manuel, Amelia Pélaez o Carlos Enríquez a las que se sumarán jóvenes promesas como René Portocarrero o Mario Carreño seguidores del pensamiento de José Lezama Lima, propulsor del «rescate de la memoria histórica de las raíces hispánicas de la cultura cubana»<sup>56</sup>. La unión de ambas gene-

<sup>55</sup> *Ibidem.*

<sup>56</sup> COBAS AMATE, Roberto. «La búsqueda de lo cubano universal». En: *Cuba. Arte e historia...* *Op. cit.*, pág. 182.



*Luz y oficios. José Segura Ezquerro. Colección particular. La Habana. 1959*

raciones se establece en la búsqueda «de una expresión cubana dentro de la modernidad artística de Occidente»<sup>57</sup>.

Por todo ello, la década de los cuarenta se iniciará con numerosas y diversas tendencias, cuyos orígenes más inmediatos se hallan en la Exposición de Arte Moderno de 1937 y en la II Exposición Nacional de Pintura y Escultura de 1938, además de la influencia que ejercerá en estos años también la pintura mexicana a través de sus tres grandes muralistas Rivera, Orozco y Siqueiros<sup>58</sup>, que en gran medida se alejarán de aquellas que habían prevalecido durante la década anterior, desapareciendo algunas como la pintura de tema político y social, y otras serán transformadas, como el criollismo cuyo interés inicial basado en los temas rurales o campesinos será sustituido por «otras dimensiones más ocultas o evocativas»<sup>59</sup>. En cualquier caso los jóvenes artistas serán los responsables del impulso y consolidación de la modernidad artística cubana, centrando su interés en nuevas temáticas como los paisajes urbanos, que reemplazan a los campesinos, y que convierten a La Habana en «ciudad redescubierta como espacio de afirmación de una sensibilidad criolla y transformada en mito»<sup>60</sup> e, incluso, se crean «nuevas iconografías, alejadas de las representaciones pintorescas, cuando se abordan las culturas de los negros cubanos». A la par los pioneros también incorporan y experimentan cambios. La unión de ambas generaciones a través de un ideario en común propiciará «la edad de oro del arte cubano»<sup>61</sup> convirtiendo a La Habana, durante esta década en «uno de los más atractivos espacios culturales del mundo»<sup>62</sup>.

La evolución de arte cubano seguirá su curso y en la década de los cincuenta, con la irrupción de una nueva generación, nuevos cambios estéticos conducirán al arte cubano hacia el abandono de la bús-

<sup>57</sup> VÁZQUEZ DÍAZ, Ramón. *La Escuela de la Habana...* Op. cit., pág. 117.

<sup>58</sup> COBAS AMATE, Roberto. *La búsqueda de lo cubano universal...* Op. cit., pág. 180.

<sup>59</sup> VÁZQUEZ DÍAZ, Ramón. *La Escuela de la Habana...* Op. cit., pág. 118.

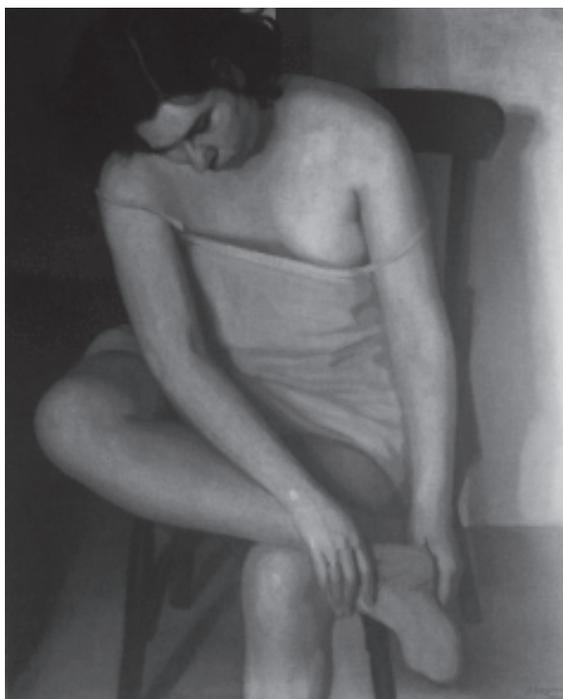
<sup>60</sup> COBAS AMATE, Roberto. *La búsqueda de lo cubano universal...* Op. cit., pág. 182.

<sup>61</sup> VÁZQUEZ DÍAZ, Ramón. *La Escuela de la Habana...* Op. cit., pág. 118.

<sup>62</sup> COBAS AMATE, Roberto. *La búsqueda de lo cubano universal...* Op. cit., pág. 180.



*Estrella estudiando. José Segura Ezquerro. Colección particular. La Habana. 1941*



*Mujer poniéndose una media. José Segura Ezquerro. Colección particular. La Habana. 1928*

**CATALOGO**

1. Mujer de la cañana.
2. Estampa oriental.
3. Dama del gran mundo.
4. Paisaje.
5. Trópica.
6. Mujer de la copa.
7. Gasfrita.
- 8 y 9. Interiores.
10. Mujer prima.
11. Cabeza con mantón.
12. Hibernia húngara.
13. Muchacha del paisaje.
14. Día de fiesta.
- 15, 16 y 17. Estudios.
18. Cabañero.
19. Mujer clara.
20. Joven del abanico.
- 21 y 22. Naturaleza muerta.
23. Mujer con frutas.

Del 24 al 25. Retrato.

**LYCEUM**

presenta

**29**

**OLEOS**

**SEGURA EZQUERRO**

ACTO DE APERTURA:  
PALACIO DEL DR. MANUEL FERRER

INVITACION

JUEVES 27 DE ABRIL DE 1947  
5.20 p. m.

LA HABANA, CUBA

Exhibición del 17 al 25 de abril de 1947.  
Horas de vista: De 5 a 8 p. m.  
Lyceum y Lawn Tennis Club, Calzada y 8.  
Teléfono.

*Invitación exposición de José Segura Ezquerro en el Lyceum. 1947*

queda nacionalista acercándose a lenguajes más internacionales con predominio de la abstracción. Como indica Elsa Vega Dopico:

«la generación de los cincuenta busca —y logra— ponerse en sintonía con la corrientes artísticas en boga en ese momento, orientándose en una dirección diferente a las generaciones precedentes de la vanguardia cubana. Las influencias de París, Nueva York se hacen sentir con fuerza en el contexto cultural nacional, incidiendo en la promoción de un arte decididamente cosmopolita. Tanto el expresionismo abstracto estadounidense como las nuevas corrientes del concretismo desarrolladas por la llamada vanguardia de París, llegan con inusual rapidez a Cuba»<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> VEGA DOPICO, Elsa. «Los cincuenta: una identidad sumergida». En: *Cuba. Arte e historia... Op. cit.*, pág. 220.

Este recorrido por la evolución del arte cubano atiende a la necesidad de considerar la obra de Segura Ezquerro más cercana a las propias problemáticas de la estética cubana que a las defendidas por sus contemporáneos españoles, pues mientras a la mayoría la tragedia de la guerra afectó considerablemente en sus concepciones plásticas, abandonando en muchos casos la renovación artística iniciada también en España a favor de un arte de corte político y social, en el caso del almeriense no se conserva, o no conocemos todavía, obra alguna que manifieste su sentir sobre lo ocurrido, aunque sí, como indicó su mujer Estrella en la exposición realizada como homenaje póstumo:

«...La desesperanza de no volver más a España, así como el dolor de su pueblo, marcaron en Segura una tristeza y un recogimiento interior que fueron las características personales más peculiares de ahí en adelante. Pero pintor ante todo, el artista se recobra lentamente frente a nuestro paisaje, nuestra luz y nuestro colorido...»<sup>64</sup>.

En cualquier caso hasta hoy nada sabemos que fue de él durante la contienda, y si a su llegada de nuevo a La Habana mantuvo relación alguna con los exiliados que sobre todo en los primeros años lucharon desde su exilio por mantener viva la esperanza de un pronto regreso y del restablecimiento del gobierno legal, la República. Quizás, en el caso de Segura Ezquerro, la vuelta a la isla caribeña fue menos dolorosa por sus propias circunstancias personales.

La pintura con la que reaparece, y después de sus años en España, no presenta o no parece haber contribuido a una evolución personal de su arte. Esta precisión cobra más fuerza si comparamos sus obras con la de los pioneros cubanos que regresan en esos momentos también de su paso por París. Aunque se mantiene dentro de la vanguardia, profesionalmente ya no vuelve a relacionarse con el grupo con el que se había iniciado la modernidad y que a partir de la década de los cuarenta pasará a llamarse «Escuela de La Habana». Segura Ezquerro a partir de ese momento, como pintor independiente

<sup>64</sup> SOTO, Estrella D. Recogido en el catálogo de la Exposición póstuma de Segura Ezquerro que se realizó en el Lyceum entre octubre y noviembre de 1963.

y totalmente formado, trabajará en dos direcciones plásticas; por un lado estará presente en sus lienzos «la estética indigenista» considerada como uno de los principios del Arte Nuevo<sup>65</sup>, a través de sus escenas de la ciudad de La Habana incorporadas en la década de los cuarenta. También, serán frecuentes los retratos de personalidades y mujeres, así como interiores o bodegones con un marcado lenguaje personal, a veces más vanguardista y otras más tradicional de corte realista, convirtiéndose todos ellos en los temas esenciales de su pintura donde el color cobra especial importancia como él mismo indicó:

«Hoy la pintura no es como en las épocas pasadas, que había que estudiarla en los talleres, tras largos y fatigosos años. Yo creo que el pintor del tipo llamado clásico desaparece. Para pintar una cabeza regular, teniendo talento, se pasan por los menos 20 años, hay que confesarlo. Resulta más sencillo para el que empieza, hacer figuras geométricas, símbolos y verse, además, halagado por gente que le llaman genial. Vivimos en un mundo distinto del pasado y a mi no me extraña que en Francia se haga en estos momentos la pintura actual. Yo viví cuatro años durante la guerra del 14, y ya el movimiento cubista estaba en su apogeo. Fue este un movimiento contra el impresionismo. Había que construir. Yo, como nativo de Andalucía y hombre del Mediterráneo, soy un enamorado del color. La pintura sin color para mi no es pintura. Para ser forma sólo, creo que está la escultura. Lo bueno es unir las dos cosas. La no existencia del color es la muerte del cuadro...»<sup>66</sup>.

Su obra en cualquier caso fue reconocida y admirada como indica Carmen Rubio Soler:

«la prensa cubana de la época, con la importante influencia que suponía, reflejó esta nueva situación independiente de nuestro pintor, refiriéndose a él como artista de incursiones razonables en las vanguardias, pero que disfruta realizando retratos. Se le considerará cubano, pero isleño que no comparte los extremos de sus compañeros, reacios, unos a sumarse a los nuevos caminos de las artes plásticas y otros demasiado precipitados y poco reflexivos con las vanguardias»<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> RUBIO SOLER, Carmen. *Descubrir a José Segura Ezquerro... Op. cit.*, pág. 93.

<sup>66</sup> Recogido en el catálogo de la Exposición póstuma de Segura Ezquerro que se realizó en el Lyceum entre octubre y noviembre de 1963.

<sup>67</sup> *Ibidem*, págs. 92-93.

En su abundante obra, que algunos investigadores estiman en más de 300 óleos e innumerables dibujos<sup>68</sup>, sobresalen los retratos en los que supo reflejar en el alma del retratado. Representados la mayoría a tamaño natural, destacan especialmente los gestos, la mirada, mostrando un gran dominio en la representación de ojos y manos así como las vestiduras. Especial atención merecen los dedicados a mujeres, más libres en su ejecución, «cargadas de emociones, como vitales poseedoras de pasión, tristes, melancólicas, relajadas, abandonadas a sus propias reflexiones»<sup>69</sup> en los que no faltan los guiños a su Andalucía natal como «Andaluza reclinada» o «Mujer con mantón negro» que en muchas ocasiones mezcla con elementos propios de Cuba, así como las que definen y se identifican con la mujer propiamente cubana como «Guajarita» que enlaza con esa tendencia hacia el criollismo que se hermana con la representación de temáticas campesinas.

Otros, en cambio, realizados por encargo y dedicados a personalidades y a la aristocracia cubana, son ejecutados con una factura más clásica y academicista, pero en los que también logra transmitir las características del retratado como la serie dedicada a los Decanos del Colegio de Abogados de La Habana; los de damas como el de «Mery Montiel» o el dedicado al también andaluz y pintor Antonio Rodríguez Morey, quien llegó a ser director del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. En todos ellos «bucea en las honduras, aquilata sentimientos, escudriña ánimos, escala cerebro y hace escalpelos de sus pinceles para llegar al corazón; y cuando pinta los ojos reflejan historia, confianza que se escapa, desdén que fluye, alegría que salta, o lo que sea. Como si las almas de sus figuras se les asomaran fieles y sinceras las pupilas». Estas obras fueron también las que sin duda le proporcionaron su mayor fama y reconocimiento.

Llama la atención que durante toda su trayectoria dedicó especial esmero a la realización de sus autorretratos de los que conoce-

<sup>68</sup> AROCHA, Modesto. *Apuntes biográficos sobre el Pintor hispano-cubano José Segura Ezquerro*. En: <http://www.alexlib.com/segura/segu.htm>. Consultado por última vez el 10 de Noviembre de 2011.

<sup>69</sup> RUBIO SOLER, Carmen. *Descubrir a José Segura Ezquerro... Op. cit.*, pág. 93.

mos la mayoría, siendo uno de los últimos localizados el fechado en la década de los treinta en el año 2010<sup>70</sup>, por el coleccionista José Manuel Marín quien cuenta con una importante colección del pintor almeriense. Este complementa la serie de autorretratos realizados en cada una de las décadas que vivió, caracterizados todos, incluyendo los realizados a lápiz sobre papel cuya serie da comienzo en la década de los veinte, por estar representados con la misma mirada y semblante que no cambia aunque en todos ellos es visible el paso del tiempo a través de otros rasgos como el propio cambio de color del cabello o las arrugas de la piel.

Como indicábamos también la representación afrocubana se sitúa como otro de los grandes temas del «Arte Nuevo», fundamentalmente desde mitad de la década de los treinta. De nuevo en Segura Ezquerro esta temática es visible tempranamente con obras como «Mulalita prieta», fechada en torno 1930, calificada como indica Carmen Rubio Soler como «obra de calidad e importancia» donde destaca fundamentalmente su riqueza de matices logrados con una espléndida sobriedad tonal y reducido cromatismo. Incluso anterior a esta podemos destacar «Negras con frutas», cuya datación ronda la década de los veinte.

En la década de los cuarenta da inicio una nueva temática, o por lo menos no conservamos obra alguna de este tipo anterior a estos años. Nos estamos refiriendo a los bodegones y naturalezas muertas, en los que de nuevo la mezcla de elementos andaluces y caribeños definen sus lienzos en los que sobresale el intenso cromatismo especialmente en las naturalezas muertas donde las frutas parecen cobrar vida y frescura a través de rojos mangos, fruta predilecta del pintor como podemos observar en lienzos como «Bodegón con mangos», «Bodegón de sandía y mangos» o «Bodegón del mango y girasoles». No obstante, dentro de esta serie de bodegas y naturalezas muertas destacan las realizadas en los años cincuenta como «Misterio del caracol» (1955), «Autorretrato con misterio del bodegón» (1956), «Bodegón de libros» (1957) llenos de una gran simbología, en los que se amontonan objetos de tradición andaluza y cubana cuya

<sup>70</sup> Cfr. *Elalmeria.es*, 4 de julio de 2010.

significación está llena de secretos, manifestando en alguna ocasión que se trataba de su propia autobiografía.

En menor medida se conservan una serie de obras de temática religiosa, alguna de ellas realizada por encargo como «La muerte de San Francisco» destinada a la iglesia habanera de la orden mendicante. Este encargo posiblemente tuvo que ver con su condición de hermano Terciario de la Orden de San Francisco. En este inmenso lienzo de cinco metros de ancho por tres de largo, del que se conservan numerosos bocetos, que formaron parte de una exposición en 1948, se representan 19 religiosos vivos en el momento de su creación, reconocidos a través de los gestos y rostros representados a tamaño natural con total realismo rodeando la imagen yacente de San Francisco de Asís. El mismo pintor habló de esta obra:

«He invertido más de un año en la ejecución de este enorme lienzo. Concibo la muerte del santo como una gran ceremonia del ritual católico. He huido de fáciles formas dramáticas y expresionistas. Quiero que en el centro de tan espantoso ceremonial se destaquen la humildad y sencillez del pobrecito de Asís»<sup>71</sup>.

Por otro lado, aunque indicábamos que a su vuelta inicia un camino estético independiente, no es ajeno a la propia evolución de arte cubano que en estos años cuarenta, como dijimos, consolida su modernidad surgiendo nuevas temáticas que se centran en la representación urbana de La Habana, incluso mitificándola. En el caso del pintor almeriense desde inicios de la década de los treinta da comienzo una serie titulada «Estampas de La Habana» que vienen a coincidir con las propuestas más novedosas defendidas por los pintores modernos. Esta modernidad anticipada en su temática fue lo que definió en muchos casos a su pintura como vanguardista y muy avanzada para la época. Escenas urbanas, diurnas y nocturnas, en las que el andaluz con gran dominio de la luz, protagonista de sus obras, se atreve con el uso de un cromatismo vivo.

<sup>71</sup> Recogido en el catálogo de la Exposición póstuma de Segura Ezquerro que se realizó en el Lyceum entre octubre y noviembre de 1963.

Muy presentes también estuvieron en sus lienzos los interiores en los que a diferencia del bullicio exterior de la calle habanera presenta escenas serenas donde algunos investigadores como Carmen Rubio han visto en ellas su sentir como exiliado:

«...Patios, ventanas y ambientes de serenidad, ideales para la lectura. Aquí es donde se une en José Segura su formación clásica, la influencia moderna y su vida de exiliado en Cuba. Son cuadros dulces, serenos, de impecable factura y técnica virtuosa donde en la quietud de la tarde, a la hora de la siesta, Segura pinta el calor, el sopor tropical de un ambiente que podría ser cubano o andaluz, donde las plantas, las sombras, los altos techos interiores albergan todo un universo de recuerdos y objetos que describen una vida. Son retratos de un instante, de una tarde, de un recuerdo...»<sup>72</sup>.

Y es que en muchos de ellos nos representa escenas de su vida cotidiana, de su entorno más cercano, de su propia familia como pueden ser «Estrella estudiando», de 1941, o «Estrella escribiendo en su sillón» en los que representa a su mujer o el dedicado a su hijo Rafael que lleva por título «Mi hijo Rafael leyendo en un sillón».

En la década de los cincuenta solo realizó dos exposiciones. La primera de ellas en 1952 en el Instituto Cubano Español. No obstante, más importancia tuvo la realizada en 1956 en el Palacio de Bellas Artes, que sin duda suponía su reconocimiento por parte de la institución oficial más importante de Cuba. Fue en esta década cuando con mayor profusión se dedicó a la realización de paisajes donde la pincelada libre, con un dibujo poco definido, enlaza con el impresionismo y contrasta con el realismo de algunos de sus retratos. En ellos destacan los paisajes isleños y bosques de La Habana con esa luz cegadora del Caribe. De hecho, la última exposición en vida realizada en 1961 la dedicó a su serie Paisajes «Bosque de La Habana». Esta sirve al artista para indicarnos su proceso creativo:

«¡Bosque de La Habana! Con tus árboles centenarios, tu río y tu puente de piedra. En tus caminos, entre la maleza, en las márgenes del río y frente a tus árboles planté mi caballete y mi tela durante las mañanas de dos años consecutivos.

<sup>72</sup> RUBIO SOLER, Carmen. *Descubrir a José Segura Ezquerro... Op. cit.*, pág. 93.

Mañanas inolvidables, radiantes del Sol. De este Sol de oro, tan cubano como andaluz, amarillos por doquier, verdes brillantes, azules, violetas, rojos encendidos... Luz, color exaltación cromática... De allí salieron de mi mano más de cien telas. Piedras soleadas reflejadas en el río, caminos entre la espesura del bosque, lomas anaranjadas abrasadas por el Sol... Sean estas veinte telas, que en su acogedora sala me expone el Lyceum sincero homenaje de este pintor andaluz a ese bello rincón habanero»<sup>73</sup>.

Pese a que sigue una carrera individual no adscrita a ningún grupo ni credo estético también formó parte de importantes muestras colectivas como la Exposición de Arte Moderno y Clásico realizada en 1941; la IV Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Grabado celebrada en 1950 o, por último, el VIII Salón Nacional de Pintura y Escultura de 1956<sup>74</sup>.

Murió el mediodía del ocho de agosto de 1963, mientras seleccionaba lo que el consideraba sus mejores cuadros entusiasmado con la idea de una exposición que exhibiera un recuento de sus lienzos dedicados a Cuba.

En la actualidad su obra está integrada en numerosas colecciones particulares de La Habana, Miami y Almería, además de formar parte de los fondos del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Desde su muerte se han realizado algunas exposiciones, fundamentalmente en Cuba, que recuperan la trayectoria de este pintor andaluz. De hecho en 1988 su obra fue incluida en la muestra «La Vanguardia. Surgimiento del arte moderno en Cuba». En el año 2000 el Centro Cultural Español en La Habana inauguró en el mes de marzo una exhibición en la que logró reunir una muestra significativa de la obra del pintor. En España, durante el 2010 formó parte de una importante muestra que giraba en torno a la vanguardia almeriense.

Quienes lo han estudiado como Modesto Arocha lo definen:

«de carácter jaranero, como buen andaluz, volviose taciturno después de saborear la amarga tragedia de su patria, a la que no pudo volver jamás. Fue un hombre de familia, trabajador, muy profesional en su arte y pro-

<sup>73</sup> *Catálogo Paisajes «Bosque de La Habana»*. Lyceum, 27 de junio al 17 de julio de 1961.

<sup>74</sup> DOMINGO CUADRIELLO, Jorge. *Españoles en Cuba... Op. cit.*, pág. 330.

fundamente cristiano. Su obra artística, y también su vida, puede tomarse como paradigma de lo hispano-cubano, o mejor, de lo habanero-andaluz. Media vida en España y la otra mitad en Cuba; un hijo nacido en Cuba y otro en España; el viejo Madrid y el Bosque de la Habana. A veces hasta llevó sus dos patrias a un mismo lienzo: «Cubana con mantón», en la que una mulata habanera adorna su pelo al estilo andaluz, pero no con un clavel, sino con un mar pacífico»<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> AROCHA, Modesto. *Apuntes biográficos sobre el Pintor... Op. cit.*



# Aproximación al estudio de lo andaluz en el cine mexicano

Manuel Jesús González Manrique<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las relaciones existentes entre cine mexicano y español han sido fructíferas desde los inicios de este arte en ambos países (1896). El intercambio cultural y de profesionales fue desde la adaptación de obras literarias a los *biopics*, pasando por las coproducciones y la participación de actores y actrices en películas de ambos lados del Atlántico. Por otra parte, desde siempre las relaciones entre México y España también se han caracterizado por cierta controversia heredada de los parámetros establecidos durante los dos momentos históricos por antonomasia, la Independencia (1810) y la Revolución (1910), y reforzada por el largo período en el que el P.R.I. ostentó el poder (1929-2000).

El cine, por su parte, va a reflejar las relaciones entre ambos países, los tópicos, las ideologías de cada momento, las simpatías o aversiones entre ambos pueblos y, teniendo en cuenta el numeroso público aficionado al Séptimo Arte durante la historia del Cine<sup>2</sup>, podremos vislumbrar la imagen prototípica del andaluz, y por ende del español, pues durante el franquismo, la rica pluralidad de la geogra-

<sup>1</sup> Profesor/Investigador Titular del Área de Historia y Antropología, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (México).

<sup>2</sup> Con sus vaivenes de popularidad debido al nacimiento en los años 50 de la televisión, los 80 con el video casero y recientemente con las capacidades multimedia de las actuales computadoras y centros digitales de recreo.

fía española se quedó reducida a una caricatura de esta Comunidad Autónoma<sup>3</sup> en la mayoría de los casos.

Para este análisis trataremos de estudiar las películas mexicanas o coproducciones hispano-mexicanas con mayor impacto social, de esta manera ubicaremos en el tiempo la magna incidencia de estos tópicos teniendo en cuenta sus particularidades sociales, culturales y políticas desde un punto de vista multidisciplinar.

Contextualizaremos este debate particular en la más amplia discusión sobre el carácter nacional de las expresiones y prácticas culturales en auge en la Historia del Cine mexicano, principalmente en los años del Cine de Oro, años cuarenta y cincuenta, momento que coincide con la simplificación de lo español a lo andaluz en la España franquista y de ahí a la comunidad gitana andaluza como alegoría de lo español. Éste período es particularmente interesante, pues en el cine mexicano se reconfigura la figura del charro<sup>4</sup> como prototipo del hombre mexicano.

Según la inferencia de las cinematografías nacionales actualmente nos encontramos con la exaltación de los valores religiosos y sentimientos específicos o las «identidades localistas basadas en la historia y en el factor cultural»<sup>5</sup>. Esta jerarquía cultural puede cegar al individuo e impedir que vea la diversidad como algo enriquecedor y natural»<sup>6</sup> minusvalorando el encuentro entre las culturas, la convivencia entre las personas, siendo ese un acontecimiento estructural y no un hecho, meramente, excepcional<sup>7</sup>.

En el cine debería haber cabida para todos y todas; a la postre, lo que se debería pretender es aceptar y desarrollar una sociedad plu-

<sup>3</sup> TRENZADO ROMERO, Manuel. «La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz». *Revista de estudios regionales*, 58 (2000), págs. 185-208.

<sup>4</sup> REYES, Aurelio de los. «El nacionalismo en el cine 1920-1930. Búsqueda de una nueva simbología». En: *IX Coloquio de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano*. México, 1986. México: UNAM, IIE, 1986, págs. 273-295.

<sup>5</sup> Cfr. LINARES, A. *El cine militante*. Madrid: Castellote, 1979.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 79.

<sup>7</sup> COLOM GONZÁLEZ, Francisco. «El hispanismo reaccionario. Catolicismo y nacionalismo en la tradición antiliberal española». En: *El altar y el trono: ensayos sobre el catolicismo político iberoamericano*. Coords. Ángel RIVERO, Francisco COLOM GONZÁLEZ. Barcelona: Anthropos, 2006, págs. 43-82.

ral, más justa y democrática, donde a las personas se les valore no sólo por lo que hacen sino por cómo lo hacen —proyectándose en la pantalla—. Desgraciadamente en ocasiones ha sido un instrumento para «alienar, crear y perpetuar estereotipos que poco o nada han aportado a la visión de un pueblo fuera de su ámbito»<sup>8</sup>. En el caso andaluz, sería la herencia de la pandereta y las folklóricas, los señoritos y las juergas y, como veremos, aún quedan resquicios de esta forma de «no ver» en el imaginario falaz.

### ¿QUÉ SE ENTIENDE POR «LO ANDALUZ»?

Las características culturales del territorio que hoy ocupa Andalucía son complejas y están muy diversificadas, su historia, ligada al Mediterráneo ha estado influenciada por las diversas culturas que han pasado por el territorio, iniciándose con la llamada cultura de los guijarros, pasando por la mítica Tartesos y matizada por influencias de las abundantes culturas mediterráneas<sup>9</sup> hasta llegar a las árabes. Esta última, cuya orquilla temporal abarcaría del 711 al 1492 sería la más destacada debido a la vasta influencia del territorio de Al-Ándalus en la actual Andalucía, cuya herencia va a perdurar hasta la actualidad.

Para Manuel González de Molina y Eduardo Sevilla Guzmán, va a ser este período el que va a configurar la idiosincrasia andaluza y los orígenes de su existencia política:

«Los orígenes del regionalismo andaluz se insertan en la Edad Media, cuando ha quedado claramente establecido que el fenómeno nacionalista surge, como secuencia de una compleja trama de determinaciones, con el establecimiento hegemónico de las relaciones capitalistas en Andalucía [...] cuando Blas Infante elabora su teoría ideológica del proceso histórico andaluz lo hace intentando incidir honradamente en beneficio de su patria andaluza y de España como consecuencia de un compromiso con la causa —su causa— del pueblo andaluz. Su discurso no pretendía un diálogo entre el concepto y el dato empírico, sino que cre-

<sup>8</sup> AMAR, Víctor. «Consideraciones sobre la presencia de lo andaluz en el cine español (durante el franquismo)». *Ámbitos* (Sevilla), 15 (2006), pág. 79.

<sup>9</sup> Fenicias, íberas, celtas, griegas, romanas, cartaginesas, judías, vándalas, visigodas y bizantinas.

yendo en la existencia de un pueblo andaluz intentaba librarle del sub-desarrollo y la explotación»<sup>10</sup>.

El abandono de Andalucía con respecto al resto del territorio español se evidencia en el vacío historiográfico que ha perdurado hasta la llegada de la democracia. Si bien nos encontramos con importantes conatos de teorización en el ámbito del romanticismo y el nacionalismo, como *El ideal andaluz* (1915) del llamado padre de la patria andaluza, Blas Infante, y su participación política con la Candidatura Republicana Revolucionaria Federal Andaluista y su «Socialismo Indígena Andaluz» enmarcado en el agrarismo y un proyecto emancipador compuesto por marxistas, georgistas y anarquistas en las elecciones de 1931 junto a Pascual Carrión y Pedro Vallina. Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, «Andalucía surge fuera del tiempo y del espacio, en continua lucha contra el centralismo castellano, forma su identidad. Así, del sig. XIII al sig. XVII se produce una sucesión de etapas hasta alcanzar de golpe en el siglo XIX, con el resorte mágico de la revolución burguesa, el capitalismo. Durante este período de tiempo —¡cinco siglos!—, Andalucía reacciona contra el centralismo o dominación feudal castellana:

a) Siglos XIV y XV, resistencia de las ciudades andaluzas frente a la dominación de los señores enviados por la monarquía.

b) Siglos XV y XVI luchas de resistencia nacional musulmana contra el invasor feudal del norte, a partir de la toma de Granada.

c) Siglo XVIII «expresión andaluza de la crisis del Estado Absoluto español. La conspiración separatista del IX Duque de Medina Sidonia y la cadena de insurrecciones ciudadanas de 1647 a 1652.

d) Motines andaluces durante la crisis del Estado centralista borbónico»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> GÓNZÁLEZ DE MOLINA, Manuel y SEVILLA GUZMÁN, Eduardo. «En los orígenes del nacionalismo andaluz: Reflexiones en torno al proceso fallido de socialización del Andalucismo histórico». *Reis* (Madrid), 40 (1987), pág. 74.

<sup>11</sup> ACOSTA SÁNCHEZ, J. «Federalismo y krausismo en los orígenes y evolución del andalucismo. De Tubino y La Andalucía al Ideal Andaluz». En: *II Congreso sobre el Andalucismo Histórico*. Sevilla, 1987. Sevilla: Fundación Blas Infante, 1987, pág. 84.

En el siglo XIX, una decadente burguesía mercantil, una anquilada burguesía industrial, la internacionalización y universalización del movimiento obrero contra cualquier identidad nacional dejaba como herencia para el siglo XX una sola clase con posibilidades objetivas de sensibilización andalucista: la llamada clase media o pequeña burguesía intelectual y profesional<sup>12</sup>. Con una evidente falta de interés por parte de la escuálida burguesía andaluza de diferenciarse del bloque oligárquico, una estructura social desvertebrada compuesta de terratenientes, pequeños campesinos y jornaleros, el andalucismo sólo podía conseguir respaldo social conectando con las clases populares.

Un populismo izquierdista muy lejano al nacionalismo de las zonas industriales preponderantes como el País Vasco y Cataluña, descalificado por burgués, débil, desdibujado, ambiguo en el empeño de unificar el occidente y el oriente del territorio y, sobre todo, escasamente emancipatorio, dando lugar a una «identidad mixtificadora que reducía las posibilidades comunicativas e integradoras de los símbolos propuestos y que obstaculizaban la autoconciencia de etnicidad por parte de las clases populares»<sup>13</sup>.

## LO ANDALUZ EN EL CINE MEXICANO

### La imagen romántica de Andalucía

El romanticismo español tiene sus particularidades con respecto al resto de Europa y América. Por un lado contiene ingredientes que podrían considerarse opuestos, una rebeldía alimentada por la Guerra de Independencia contra Francia (1808-1814) que deviene en una recuperación de las ideas tradicionales católicas y monárquicas con figuras como el Duque de Rivas y José Zorrilla como adalides de este movimiento que añora la Restauración. Tras la caída de Bonaparte nos encontramos con un romanticismo más encaminado a la emancipación del individuo respecto a la sociedad y las leyes; este Romanticismo revolucionario, también llamado Romanticismo

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 91.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 92.

liberal que bebe de las fuentes internacionales de Lord Byron en Inglaterra o Víctor Hugo en Francia, tendrá como representante al escritor José de Espronceda y descansará en tres pilares: el conocimiento irracional frente a la razón, la dialéctica hegeliana y el historicismo.

La visión particular de España y sus regiones va a estar ligada al costumbrismo, cuya perspectiva incidía en los hábitos contemporáneos populares con un lenguaje donde el purismo y casticismo van a estar en constante presencia. El autor que personifica estos valores va a ser Mesonero Romanos, en el caso del romanticismo madrileño con obras como *Tipos y caracteres: bocetos de cuadros de costumbres: (1843 a 1862)* publicado en Madrid en 1881, ya en el romanticismo tardío que va a añorar los valores y las costumbres del pasado con cierto grado de ironía que va a ir diluyendo el romanticismo para consolidar el Realismo.

Por tanto, van a ser los relatos de autores extranjeros traídos por la imagen legendaria que los autores del siglo de Oro habían dado a Andalucía<sup>14</sup>, como Lord Byron, Washington Irving, Waldo Frank y John Dos Passos y el viajero chileno Sanhueza Lizardi<sup>15</sup> o George Bizet<sup>16</sup> como la propia<sup>17</sup> así como andaluces exiliados con el Absolutismo, que escribieron sobre su tierra de forma nostálgica, idealizada y pintoresca.<sup>18</sup> Reforzó el perfil costumbrista Estébanez Calderón<sup>19</sup>, que representaba el primer plano lo más típico y popular<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio. «Del prerromanticismo al romanticismo: el paisaje de Andalucía en los viajeros de los siglos XVIII y XIX». En: *Estudios sobre historia del paisaje español*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002, págs. 115-154.

<sup>15</sup> GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos y GARCÍA-MONTÓN GARCÍA BAQUERO, Isabel. «Viajeros americanos en Andalucía durante los siglos XIX y XX». *Revista complutense de historia de América* (Madrid), 26 (2000), págs. 261-280.

<sup>16</sup> VERA BALANZA, María Teresa y MELÉNDEZ MALAVÉ, Natalia. «El mito de Carmen: exotismo, romanticismo e identidad». *Ámbitos: Revista internacional de comunicación* (Sevilla), 17 (2008), págs. 343-354.

<sup>17</sup> Cfr. AMORÓS, Andrés. *La obra literaria de don Juan Valera: la música de la vida*. Madrid: Editorial Castalia, 2005.

<sup>18</sup> BUENDÍA LÓPEZ, José Luis. *El romanticismo andaluz en su vertiente popular*. Jaén: Universidad de Jaén, 1998.

<sup>19</sup> FORNEAS, María Celia. «Serafín Estébanez Calderón, «El Solitario», periodista taurino». *Estudios sobre el mensaje periodístico* (Madrid), 6 (2000), págs. 167-192.

Serafín Estébanez Calderón, conocido como «El Solitario» (Málaga, 27 de diciembre de 1799 - Madrid, 15 de febrero de 1867) fue un escritor costumbrista, flamencólogo, crítico taurino, historiador y político español, máximo representante del costumbrismo andaluz que configura y defiende con notables exageraciones en su obra *Escenas Andaluzas* (1846)<sup>21</sup>.

Junto a Estébanez debemos destacar al periodista, escritor e historiador Andrés Borrego, liberal que se exilió a Inglaterra y Francia cuando entraron los Cien mil hijos de San Luis. Ambos participarían activamente en el arte de simplificar la complejidad de la realidad al omitirla y/o deformarla.

### De la «españolada» a la «andaluzada»

El estereotipo se entiende como una «imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable»<sup>22</sup>, una suerte de abstracción sobre un concepto nacional o regional, por lo que teniendo en cuenta la internacionalización del tópico andaluz anteriormente expuesta y su multiplicación con los medios de comunicación de masas y más particularmente con el cine, estos modelos en la mayoría de los casos stupidizantes y groseros se van a instalar en el inconsciente colectivo tanto español como extranjero, pero principalmente latinoamericano por el intercambio cultural entre ambas zonas geográficas.

El cine, por su parte va a tener la «herencia del teatro de los hermanos Quintero, el tipismo, el universo del señorito y el torero, las venganzas navajazos... Y, por el otro, las temáticas genuinamente andaluzas como serían el mito de Carmen, el bandolerismo y el flamenco, entre otros; además del subdesarrollo, la migración, que tuvieron un desarrollo sesgado»<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> DI FEBO, Giuliana. «La Spagna pittoresca: banditi e viaggiatori». *Spagna contemporanea* (Turín), 11 (1997), págs. 17-30.

<sup>21</sup> AMAR, Víctor. «Consideraciones... *Op. cit.*, pág. 81.

<sup>22</sup> VV. AA. *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. Vol. 1. Madrid, 1992, pág. 912.

<sup>23</sup> AMAR, Víctor. «Consideraciones... *Op. cit.*, pág. 81.

El género que mayor número de obras ha producido con la figura del andaluz o andaluza como protagonistas será el musical, ya que sus características narrativas dan pie a ofrecer una imagen simplificada. Los varones quedarían expuestos como cantaores, toreros o caciques del sur explotando a sus jornaleros; y ellas como empleadas del hogar, abnegadas y sujetas a la tradición que las perpetúa en el rol de mujer, madre y esposa... o monja en su defecto<sup>24</sup>. De esta forma se «crea un género cinematográfico que nunca llegó a dar un film de calidad»<sup>25</sup>. En el género musical El conocimiento y la comprensión de la verdadera Andalucía brillaron por su ausencia y la asimilación una imposición sin apenas estima por los otros (vascos, catalanes...). «El cine español ha tratado el género andaluz de forma indigna. Por supuesto que no se ha querido profundizar en unas circunstancias históricas, culturales, económicas políticas... pero tampoco se ha sabido respetar una mínima altura estética dentro de las convenciones»<sup>26</sup>.

El término despectivo españolada se adoptó del francés *espagnolade*, que hacía referencia a la multitud de temas principalmente andaluces que tuvieron lugar en la novela, el teatro, la música y la pintura galas del siglo XIX. El abuso de temas costumbristas en España también dió lugar a la españolización del término. Del teatro se llevaron a la pantalla numerosas obras de gusto popular desde la primera década del siglo XX con películas como *La copla andaluza* (E. González, 1928) o *La reina mora* (J. Buchs, 1922), basada en la obra homónima de los Quintero y Serrano. Estas películas contaban con numerosos ingredientes que se van a establecer como paradigma de lo andaluz: mantones de Manila, abanicos, capas, bombines y navajazos. La II República también fue terreno abonado por su carácter popular, dando obras ya míticas como *Currito de la Cruz* (F. Delgado, 1935) o *Rosario la cortijera* (L. Artola, 1935). Ni siquiera la Guerra Civil consiguió que la producción de este tipo de películas parara, y en ambos bandos, así tenemos películas clási-

<sup>24</sup> URRUTIA, J. *Imago Litterae: cine, literatura*. Sevilla: Alfar, 1984.

<sup>25</sup> AMAR, Víctor. «Consideraciones ... *Op. cit.*, pág. 80.

<sup>26</sup> AGUILAR, J. C. «Cine andaluz. Género e industria». En: *Cine en Andalucía*. Ed. Rafael UTRERA y J. F. DELGADO. Sevilla: Utrera Argantonio Ediciones Andaluzas, 1980, pág. 43.

cas como *Suspiros de España* (B. Perojo, 1938), *Carmen la de Triana* (F. Rey, 1938) o *Mariquilla Terremoto* (B. Perojo, 1938). Con el Franquismo se continúa con el folclore, aunque en un principio el objetivo eran las zarzuelas, los dramas campesinos y los sainetes; pero la irrupción de artistas como Juanita Reina, Lola Flores, Paquita Rico o Marujita Díaz, o en su versión masculina, Manolo Caracol, Manolo Escobar o Antonio Molina da lugar a que los productores se inclinen por la *andaluzada*. Durante el primer franquismo, el período autárquico, tenemos películas como *La maja de los cantares/Los majos de Cádiz* (B. Perojo, 1946) o *La copla de Dolores* (1947) películas que serán el caldo de cultivo para las próximas realizaciones mexicanas o hispanomexicanas con charros y gitanas.

La asimilación de la imagen del otro en el cine andaluz fue fruto de los intereses de la producción distribución y exhibición, con un evidente interés político dentro de un contexto en el que la Dictadura del General Franco no era bien acogida por las instituciones internacionales y cuya «apertura» devendría en el boom turístico de los años 60.

La andaluzada eclipsó la verdadera cultura andaluza, la llamada *high cultura* siendo abandonados o muertos intelectuales de primer orden como Federico García Lorca, Miguel Hernández, Francisco Ayala, entre una multitud de asesinados y exiliados tanto dentro como fuera de España.

En los «tiempos de la normalización lingüística que hizo del habla andaluza un reducto en la pantalla para sumisas empleadas del hogar, graciosos porteros de inmuebles o para delincuentes de poca monta. Aún (que) perviven en el imaginario de los demás, un recurso al que tristemente se recurre y en cine o televisión el «andalucismo» es sinónimo o burla o mero tipismo con sabor a rancio y pretérito»<sup>27</sup>. Ya en 1955 con las Conversaciones de Salamanca se inició un desmontaje de este tipo de cine, que en palabras de George Sadoul resultaba «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico»<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> UTRERA, R. y DELGADO J. F. *Cine en...* Op. cit., pág. 82.

<sup>28</sup> SAOUL, G. *Diccionario del cine: cineastas*. Madrid: ISTMO, 1977, pág. 19.



*Cuadro flamenco en «Santa»*



*Fotograma de «Santa». Momento en el que el «Jaramaño» abre la navaja y tira la Virgen de Rosario*

### Lo andaluz en el cine mexicano

Las referencias de lo «andaluz» en el cine mexicano comienzan con el mismo inicio del cine sonoro en México en 1931 con «Santa» que, si en rigor no es la primera película hablada, sí es la primera con sonido directo e impacto social y éxito de crítica y público. Este film fue dirigido por el madrileño Antonio Moreno (Madrid, 1887-EE.UU., 1967). Tras unos años como actor es contratado por la Compañía Nacional Productora de Películas para la dirección de «Santa». Con esta producción Moreno introduce en el cine mexicano la técnica hollywoodiense de la producción fílmica. Para esta película contará con Lupita Tovar, Juan José Martínez Casado, Carlos Orellana, Donald Reed y Mimí Derba y música de Agustín Lara.

La película cuenta la vida de Santa, una joven pueblerina que, tras ser rechazada y abandonada por un revolucionario, se marcha a la ciudad recalando en un prostíbulo. Allí, donde se hacen fiestas flamencas y los toreros pasan las noches, se enamora de «El Jarameño», quién tras una corrida fallida, donde no se cumple lo establecido, vuelve antes a casa y la encuentra besándose con su antiguo amante, el revolucionario. «El Jarameño», vestido de luces, abre la navaja y va a matarla pero con el ímpetu hace caer de una cómoda una figura de la Virgen del Rosario, considerando, de esta manera que «La Virgencita del Rosario te ha librao». Aquí podemos ver tres de los tópicos más extendidos del andaluz; a saber, su dedicación al flamenco o a la tauromaquia, sus celos y su interés por guardar su honra, el uso de la violencia principalmente con arma blanca corta y su religiosidad mezclada con superstición.

Dentro de las biografías de andaluces en el cine mexicano debemos destacar dos películas, Cabeza de Vaca (Nicolás Echeverría, 1991), en vísperas de las celebraciones del 500 aniversario del Descubrimiento y Bartolomé de las casas (Sergio Olhovich, 1993) a toro pasado del mismo; como un personaje olvidado que había que rescatar aunque fuese en un film de baja calidad. En ambas películas, aunque los personajes sean andaluces, su región de procedencia queda anulada, nada hace pensar al espectador que los personajes procedan de Andalucía al quedar desubicados, quizás por considerar que su cultura no incidió en sus obras o, lo que es peor, que un andaluz

no podía ser un personaje histórico universal. Aquí nos encontramos con la anulación de lo andaluz.

Una de las obras más recientes con presencia de andaluces en el cine azteca es la superproducción de animación *Héroes verdaderos* (Carlos Kuri, 2010), realizada con intención pedagógica y «veracidad histórica» según su propio director y el trailer de presentación, donde una voz en off expone que «El mundo está lleno de historias. Historias de triunfo, historias de heroísmo, historias de dolor, historias de pasión. Entonces... ¿qué hace tan especial esta historia? Que es tu historia». La película comienza en 1790 en la ciudad novohispana de Veracruz, en ella nacen dos niños a la vez, un criollo y un indio, que como mandan los cánones serán amigos y protagonistas de la película. En las primeras secuencias, cuando el criollo ya es un joven abogado, quiere dejar su trabajo en la carnicería de don Venancio<sup>29</sup> y pretende entrar a trabajar en el puerto.

El joven va a pedir trabajo pero el patrón, alega que no hay trabajo aunque él es un abogado bien formado que se conoce al dedillo las leyes del Virreinato. En ese momento entra torpemente un andaluz con el atuendo prototípico, chaleco corto, fajado, patillado, desdentado y delgado que en un mal imitado acento andaluz agradece al patrón el trabajo a pesar de ser abogado pero no saber nada de las leyes de la Nueva España. El patrón se disculpa con el joven criollo (bien fornido, rubio con ojos verdes como buen protagonista de Disney) diciéndole que le debe favores al padre del nuevo trabajador. El joven criollo le reclama a Don Julio que sólo contrate a peninsulares y mira con recelo la torpeza del andaluz. Seguidamente dos niños comentan asombrados que el patrón les haya contratado nada más llegar de la Península, y seguidamente uno le pregunta al otro «¿cómo se escribe caja?» recibiendo por respuesta una encogida de hombros.

La aparición del andaluz como personaje secundario es abundante, como ejemplos podemos citar al abarrotero Don Paco de *El sultán descalzo* (Gilberto Martínez, 1954) que no le fía a Tin-Tan pero sí a una rubia que la convida a vino moscatel y canta por soleares; por lo que el protagonista lo denuncia a la policía diciendo:

<sup>29</sup> Debemos tener en cuenta que en los chistes populares mexicanos los españoles prototípicos se llaman Venancio y Manolo.



*«Héroes verdaderos», el recién contratado andaluz agradece a Don Julio el empleo*



*El andaluz, no muy agraciado, se prepara para cargar bultos*

«Y lo peor es que es extranjero, un indeseable que entró a México de contrabando. Además ese tipo vende licores sin licencia y adultera los alimentos, vende kilos de 800 gr. y manteca rancia y frijoles con gorgojos. También vende jamón de burro y salchichón de perro muerto. En este momento está emborrachando a la Pancha para llevársela a España, dice Tin-Tan. Aunque en realidad es un tipo inofensivo, diligente con su negocio, crédulo y susceptible ante las bellezas femeninas».

Durante los años 40 y buena parte de los 50 el Cine de Oro va a dar la mayor cantidad de modelos paradigmáticos para México, y con



*El abarrotero Don Paco convida a moscatel a la joven ante un Tin-Tán molesto*

el fin de contrarrestar la imagen violenta y desarrapada que los filmes norteamericanos habían expandido en el imaginario colectivo y, de esta manera, readaptar la composición de los elementos identitarios tras la Revolución. Así nace el charro, figura campirana con dotes para la doma y la monta del caballo que con el cine va a tomar otras características caballerescas como su habilidad para la conquista amorosa y el saber tocar o cantar rancheras. Al mismo tiempo, en España, el país también se encontraba reconfigurando su identidad, siendo «necesario» para el adoctrinamiento del régimen la mutilación de la historia y la simplificación maniquea de su pluralidad.

El personaje extranjero en el cine mexicano es constante, aunque los dos grupos que con mayor frecuencia aparecen en las películas son el español y el libanés, estos últimos migrados en masa, en los años 30 se encontraban censados 3.963<sup>30</sup> y que gozan de la sim-

<sup>30</sup> INEGI. *Estadísticas históricas de México*. México: INEGI, 2009, pág. 83.

patía del pueblo mexicano. El caso de los españoles es especial tanto por el pasado común durante la conquista y el virreinato como que muchos llegan para quedarse. Los españoles aparecen como personajes «cálidos y simpáticos que se mezclan con la población de diferentes maneras»<sup>31</sup>. La relación con los españoles va desde la admiración hasta el rechazo, estando bien representados fundamentalmente los gallegos, los asturianos y los andaluces. Generalmente bien representados dentro de los tipismos se va a ir construyendo una pátina difuminadora fundamentalmente en los personajes secundarios.

A pesar de estas inexactitudes e incongruencias el español y, ya sea en su representación de Asturiano en las cintas de *Los hijos de Don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1944) o gallego *Una gallega baila mambo* (Emilio Gómez Muriel, 1951) o en el caso andaluz que veremos con mayor detenimiento se destacan los puntos en común entre las dos culturas, su carácter luchador y humilde, un idioma común aunque con particularidades y la religión los incluye en el país, lo que los convierte en «seres de este mundo».

### **El musical como expresión común entre México y España: las coproducciones**

En el cine musical, cada personaje requiere a otra pareja de acción: Bueno-malo, hombre-mujer; del mismo modo, el foráneo tiene la función de encarnar «lo otro» para reafirmar «lo propio», la identidad de grupo no como algo fijo o dado, sino que se constituye en un proceso de contraste con lo diferente<sup>32</sup>.

El subgénero de las coproducciones musicales con la industria española, se inicia en 1948 con *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes), aunque ya se habían hecho otras películas en esta línea como: *Dos mexicanos en Sevilla* (Carlos Orellana, 1941), *Una gitana en México* (José Díaz Morales, 1943), *Morenita Clara* (Joselito Rodríguez, 1943), *Una gitana en Jalisco* (José Díaz Morales, 1946), aun-

<sup>31</sup> TUÑÓN, Julia. «La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro». En *Archivos de la filmoteca*, núm. 31 (1999), pág. 199.

<sup>32</sup> *Ibidem*.



*Imagen de España en «La Faraona»*



*Imagen aérea de México en «La Faraona»*

que es la película de Fernando de Fuentes la que establece el prototipo que seguirá el subgénero.

Dentro de las particularidades de representación de ambos países durante los años 40 y 50 principalmente, la acción se inicia en España, un país atrasado y tradicional donde todo el mundo viste con traje típico y se vive en arquitecturas populares tradicionales, las circunstancias siempre llevan, generalmente guiados por una herencia a uno u otro lado del Atlántico, a viajar a México, que será representado como un país moderno, de altos edificios y planos aéreos tomando dos de las arterias principales del Distrito Federal como el Palacio de Bellas Artes.

Lo fundamental para ambos países, según los filmes es el folklore. Ambos pueblos aman lo caballos, los toros, las tertulias y la música, ambos tienen modismos al hablar. Las diferencias son secundarias porque, en cambio, se comparte la alegría, el idioma y la religión, por eso el amor hombre-mujer es posible.

Es curioso comprobar cómo en las cintas cuya co-protagonista es una andaluza ésta es la que viaja a México, nunca un hombre, en cambio es el mexicano, el varón el que viaja a España, como si fuera la madre patria la que se traslada a la ya modernizada y adelantada ex-colonia.

Para la investigadora Julia Tuñón estas cintas contienen varias constantes<sup>33</sup>:

1) El amor entre ambos países como un amor hombre-mujer. Los susodichos se odian porque en realidad se aman.

2) El lenguaje.

3) Folklore que se enfrenta a otro folklore.

4) Rasgos culturales intercambiables.

A ambos países les gusta el festejo y utilizan cualquier oportunidad para cantar coplas típicas y cuando las parejas se llegan a entender cantan al alimón.

Un punto de conexión entre todas estas películas es que tras los diversos desencuentros, la mujer andaluza es la que va a buscar a «su hombre» que se ha ido a las cantinas populares a ahogar sus penas

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 208.

en alcohol. Es entonces cuando la andaluza le pide al mexicano que le muestre el verdadero México, el popular, y entonces las llevan a Tenampa y a las cenadurías de Garibaldi donde ellas ven el «auténtico» México, aceptando la realidad y adoptando el folklore del país, lo que le lleva a la integración.

Otro de los factores importantes es la religión. En *¡Ay pena, penita, pena!* (Miguel Moraita, 1953) la protagonista se hace guadalupana aunque a ratos se equivoca y cita a la Macarena. Lo importante es la fe.

Con todas estas cuestiones culturales en común los directores aparentan decir «En el fondo, parece decirse[...] son tan humanos como los mexicanos»<sup>34</sup>.

### **El andaluz premoderno y su conflicto con la tecnología**

Una de las constantes en este tipo de films es el desconocimiento del andaluz ante la avanzada tecnología del México de la primera mitad del siglo XX. En *Gitana tenías que ser* (Rafael Baledón, 1957) coprotagonizada por Pedro Infante y Carmen Sevilla, un agente artístico contrata a la cantante española, y al llegar al aeropuerto, toda la familia, que baja a tierra besando el suelo, increpa al piloto por haberlos llevado por el «peor camino» ante la mofa de los periodistas y autoridades presentes. En esta misma película encontramos otro conflicto tecnológico reseñable cuando los andaluces confunden una televisión con una radio, y al prenderla, contestan al anunciante de unas pastillas para dormir y corren despavoridos a comprarlas.

### **La gitana como quintaesencia de lo español**

Ideas derivadas de conceptos como comunidad gitana andaluza a modo síntesis de la identidad española, caballero mexicano, uniones interétnicas e internacionales, así como la hispanidad como algo común, son visibles en algunas películas. Por ejemplo, podemos ob-

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 211.



*Andaluces besando el suelo tras aterrizar en «Gitana tenías que ser»*



*Andaluces asustados por la televisión en «Gitana tenías que ser»*

servar una reescritura del mito de Pigmalión<sup>35</sup>, visible en cintas como *La Faraona* (René Cardona, 1951) y *Dos novias para un torero* (Antonio Román, 1956).

En *La Faraona*, la gitana Pastora (Lola Flores) viaja a México para recoger la herencia de su abuelo Guillermo, al enterarse por una esquila periodística de su defunción; pero al llegar a México, el abuelo continúa vivo, pues sufre de catalepsia, y la rechaza por su condición de gitana. La protagonista, acompañada de su familia, decide permanecer en México y trabajar como bailaora y cantaora en un *tablao* flamenco de la ciudad de México. Su éxito es inmediato, pero una vez establecida Guillermo, su abuelo, con el fin de controlar lo que hace su familia compra el local y ordena que Pastora y sus amigos pasen a vivir junto a él en la mansión. Para evitar la vergüenza de la «gitanería», Alberto, un sobrino de su abuelo, a todas luces interesado por la bella gitana, será el encargado de educarla enseñándole español, buenos modales a la mesa y las formas de vestir de la alta sociedad del Distrito Federal con el fin de, una vez «civilizada» presentarla en sociedad. Pero cuando llega este momento, su acento andaluz es blanco de la burla colectiva, lo que aprovecha Pastora para ridiculizar a las damas que constantemente le piden que le lea el futuro a través de las manos. Aprovechando el sólido tópico, y ciertas conversaciones íntimas que ha conseguido oír a hurtadillas, saca los trapos sucios de las damas de la fiesta.

En *Dos charros y una gitana* estrenada en España como *Dos novias para un torero*, película de enredo cuyo únicos valores son las escenas musicales y las de lidia, el proceso de civilización de la andaluza salvaje se representa cuando una confusión lleva a que el torero mexicano Miguel (Manuel Capatillo) confunda a su prometida Magdalena (Licia Calderón), de buena familia mexicana, con la andaluza de clase trabajadora Malena (Paquita Rico). El paulatino ena-

<sup>35</sup> GALLARDO SABORIDO, Emilio José. *Domando a las fierecillas andaluzas: el mito de Pigmalión y la (re)configuración de lo gitano en el cine español y latinoamericano*. <http://www.unican.es/NR/rdonlyres/0000e2dc/hfmffghyoagowuilmvzetbkliidsckvxe/EmilioJoséGALLARDODomandoalasfierecillasandaluzasElmitodePigmaliónylareconfiguracióndelogitanoenelcineespañolylatinamericanos.pdf> (Consultado el 2 de septiembre de 2011).

moramiento de Malena hace que suplante a Magdalena y, con el objeto de obtener su amor, la joven sea transformada en una elegante joven cantante venida del extranjero, en lugar de la andaluza descarada, con bruscos modales y «excesivo carácter» de la tonadillera. Este plan educacional funciona y Miguel estará dispuesto a casarse con Malena incluso una vez que descubra su identidad real.

Los gitanos son representados como elementos sociales homogéneos y planos, capaces de ser modificados por la acción paya (mexicana en este caso) pero manteniendo siempre sus rasgos identitarios. Por ejemplo, la música y el baile flamenco que han estado ligados estrechamente con la comunidad gitana, lo que le ha permitido disfrutar de una posición de privilegio dentro de la sociedad andaluza. En paralelo, frente a la comunidad gitana está el «señorito» andaluz, líderes semif feudales en consonancia ideológica con el franquismo<sup>36</sup>.

Finalmente podemos observar cómo la gitana es tratada en el cine mexicano como la india, un personaje imperfecto que tiene que ser remodelado para entrar en la sociedad. Con el uso de técnicas racistas como la infantilización de los individuos (gitanos andaluces o indios), «la etnia gitana aparecerá caracterizada por marcas indelebles que la llegan a convertir en una caricatura, (...) retratados como criaturas divertidas, desordenadas y vagos que deben ser enseñados y controlados por los agentes del orden hegemónico»<sup>37</sup>.

La gitana resulta ser un puente entre ambos mundos, la materialización de los valores asociados a la culturas populares, como el caso de la india, capaz de incorporarse al mundo «civilizado» si es limada, moldeada, siendo este estereotipo usado tanto en la cinematografía como en las telenovelas mexicanas.

<sup>36</sup> GALLARDO SABORIDO, Emilio José. *Domando a...* *Op. cit.*

<sup>37</sup> *Ibidem.*

