

Andalucía y América

Patrimonio artístico

Andalucía y América Patrimonio Artístico

Rafael López Guzmán

(Coordinación científica)

Juan B. Artigas, Patricia Barea Azcón, M.^a Luisa Bellido Gant,
Carlos Garrido Castellano, Manuel Crespo,
Tomás Ezequiel Bondone, Yolanda Guasch Marí,
Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Yaumara Menocal del Toro,
Guadalupe Romero Sánchez, Ana Ruiz Gutiérrez,
María Teresa Suárez Molina

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, 2011



Andalucía en América
ARTE, CULTURA Y SINCRETISMO ESTÉTICO



Editorial Universidad de Granada



Coordinación técnica:
Guadalupe Romero Sánchez

© 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: 978-84-96101-98-2
ISBN: 978-84-338-5214-4

Depósito Legal: Gr.-1.255/2011

Diseño y maquetación: Javier Cervilla García
Imprime: Gráficas La Madraza

Sumario

PRESENTACIÓN	9
Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ	13
Andrés de Concha, un pintor sevillano en una colección mexicana MARÍA TERESA SUÁREZ MOLINA	31
Pintura novohispana en Andalucía: Los protagonistas de un fenómeno cul- tural de ida y vuelta PATRICIA BAREA AZCÓN	45
Noticias inéditas sobre la imagen de San Cristóbal en la Catedral de la Ha- bana YAUMARA MENOCAL DEL TORO	77
Semblanza de don Esteban Lorenzo de la Fuente y Alanis, protector de los sangleyes en la Audiencia de Manila ANA RUIZ GUTIÉRREZ	89
El Sagrario de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México JUAN B. ARTIGAS	101
Introducción a la pintura romántica andaluza del Museo de Bellas Artes de la Habana MANUEL CRESPO	129

Un pintor sevillano en el corazón de Argentina TOMÁS EZEQUIEL BONDONE	159
Carmen de Burgos <i>Colombine</i> y sus «malas» <i>impresiones de Argentina</i> (1913) en el marco de los intelectuales viajeros españoles M. ^a LUISA BELLIDO GANT	171
Manuel Piqueras Cotoí. Ancestralidad y modernidad en el arte peruano RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES	189
El artista Eduardo Lozano Vistuer en el contexto y desarrollo del grabado mexicano del siglo XX YOLANDA GUASCH MARÍ	213
Andalucía en el imaginario histórico y patrimonial de República Domini- cana. Arquitectura, pintura y escultura, siglos XV y XX CARLOS GARRIDO CASTELLANO	247

Presentación

Nos encontramos con el tercer libro de la serie que estamos llevando a cabo dentro del proyecto de excelencia «Andalucía en América: Arte, Cultura y Sincretismo Estético» (P07-HUM-03052). Los anteriores, aparecidos en el 2009¹ y 2010², suponían la cimentación de un proceso de transferencia de resultados previsto en cualquier investigación actual. Este nuevo volumen con el título «Andalucía y América: Patrimonio Artístico» viene a confirmar la construcción de un espacio de trabajo y de compromiso con la cultura andaluza y americana de indudable calidad. Es más, nuestro interés por la difusión del conocimiento nos ha llevado a crear una página web³ donde se podrán consultar los resultados de los volúmenes anteriores, así como otras investigaciones relacionadas con miembros del grupo. Esta propuesta nace con el compromiso de poner al servicio de los estudiosos de distintas latitudes nuestros trabajos, los cuales, por la dificultad de la distancia y de la distribución editorial, no llegan con la suficiente celeridad lo que se traduce, en muchas ocasiones, en investigaciones paralelas que se hubieran enriquecido con el conocimiento de publicaciones cercanas en el tiempo y lejanas en su lugar de edición.

¹ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coord.). Andalucía y América. Cultura artística. Granada: Universidad- Editorial Atrio, 2009.

² LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coord.). Andalucía-América. Estudios Artísticos y Culturales. Granada: Universidad- Editorial Atrio, 2010.

³ <http://www.andaluciayamerica.com/index5.html>

Es necesario señalar en cada entrega la base del grupo de investigación que integra profesores de las universidades de Almería (Gloria Espinosa Spínola), Sevilla (Alfredo J. Morales, Ángel Justo Estebaran, Pedro Luengo Gutiérrez y Luis Méndez Rodríguez) y Granada (Ana Ruiz Gutiérrez, Francisco Montes González, Miguel Ángel Sorroche Cuerva, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, María Luisa Bellido Gant, Yolanda Guasch Marí, Guadalupe Romero Sánchez, Martín Iglesias Precioso, Carlos Garrido Castellano, Elena Marañón Lizana y Rafael López Guzmán). A estos hay que unirle la colaboración del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico que ha permitido incluir en el grupo de trabajo a Juan Antonio Arenillas Torrejón e Isabel Dugo Cobacho, del Centro de Documentación y Estudios, y al informático Luis Reina Román. También contamos con otros apoyos externos como sería el caso de Alfonso Simón Montiel, profesor de Gráfica Publicitaria de la Escuela de Arte de Málaga, responsable del logotipo y de la imagen del proyecto.

El grupo básico se incrementa con la participación de investigadores provenientes de otros centros universitarios o instituciones museísticas, generalmente del otro lado del Atlántico, cuya colaboración se concreta, en ocasiones, con trabajos que publicamos en nuestros libros, considerándose estos artículos como la expresión de esta colaboración que va mas allá en lo que se refiere a catalogación de obras, perfiles biográficos de artistas o apoyo bibliográfico y fotográfico.

Esta estructura básica es perceptible en el índice de este volumen. La presencia de estos colaboradores es visible a través de los trabajos de Manuel Crespo, Tomás Ezequiel Bondone, Juan Benito Artigas, Yaumara Menocal y Teresa Suárez, los cuales abarcan buena parte del continente americano. El primero de ellos, Manuel Crespo, nos acerca el rico acervo patrimonial que conserva el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba que, incluso, ha dado lugar a exposiciones de carácter internacional como la que pudimos disfrutar hace años en Andalucía referida a la pintura del siglo XIX ⁴. Ofrecer no-

⁴ *Pintura andaluza del siglo XIX*. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Salamanca, Caja Duero, 2000.

ticias e identificar obras de andaluces en América ha sido, también, el objetivo de los textos de Teresa Suárez, sobre una pintura inédita de Andrés de Concha, de Yaumara Menocal, sobre la escultura de San Cristóbal de la Catedral de la Habana realizada por Martín de Andújar, o la actividad que el pintor sevillano Ricardo López Cabrera llevó a cabo en Córdoba (Argentina), trabajo realizado por Tomás Ezequiel Bondone. Un valor significativo adquiere el texto sobre el Sagrario de la Catedral de México, en el que analiza la labor del accitano Lorenzo Rodríguez, atendiendo a la importancia de esta obra en el contexto del barroco mexicano del siglo XVIII. Su autor, Juan B. Artigas es un reconocidísimo historiador de la arquitectura virreinal que nos aporta sus reflexiones y capacidad de comprensión e interpretación de los espacios construidos.

A estos estudios se unen otros de autores integrados en el grupo de investigación. Son los casos de Guadalupe Romero, que nos aporta datos importantísimos para el conocimiento del pintor Alonso de Narváez, autor de la Virgen de Chiquinquirá (patrona de Colombia), del que apenas existían noticias. Igualmente valorar el trabajo de Ana Ruiz que integra el conocimiento de Filipinas, espacio relacionado, por razones de comunicación, con el Virreinato de la Nueva España, y que vamos a ir asumiendo paulatinamente en este proyecto. Valor catalográfico y de análisis histórico-cultural tendría el estudio que Carlos Garrido realiza sobre Santo Domingo a partir de una puntual experiencia de trabajo de campo.

Recuperación de andaluces, poco o nada conocidos en nuestro ámbito científico, es la propuesta de Rodrigo Gutiérrez en relación con el polifacético artista Manuel Piqueras Cotelí, oriundo de Lucena, que emigra a Perú y regresa a Sevilla a través de su diseño del pabellón peruano en la Exposición Iberoamericana de 1929. El mismo sentido tendría el estudio que presenta Yolanda Guasch sobre el granadino Eduardo Lozano, importante grabador inmerso en el mundo artístico mexicano de la segunda mitad del siglo XX.

Otros temas aquí tratados se refieren a la recepción de obras de arte en Andalucía de origen mexicano durante el Antiguo Régimen, estudio de la mano de Patricia Barea; o bien, a la percepción de los espacios americanos por viajeros y escritores de nuestra tierra. En esta línea, presentamos el estudio de María Luisa Bellido sobre *Colombine* y sus «malas» impresiones sobre Argentina, famosa pe-

riodista cuyo nombre era Carmen de Burgos, la cual había nacido en Rodalquilar (Níjar, Almería).

Por último, señalar que seguimos avanzando en la realización de un diccionario biobibliográfico de los investigadores andaluces que han centrado sus trabajos en Iberoamérica. También estamos concluyendo y esperamos que se edite a lo largo de este año el volumen referente a iconografía religiosa andaluza en América. En definitiva, proyectos y realidades que muestran nuestro compromiso con la historia de la cultura y la construcción de nuestra identidad andaluza.

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

Investigador Principal

Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja

Guadalupe Romero Sánchez¹

Sobre el pintor Alonso de Narváez se conocen escasos datos biográficos, los investigadores coinciden en señalar que a mediados del siglo XVI se encontraba viviendo en Tunja, aunque se ignora la fecha exacta en la que partió hacia América en busca de una nueva vida². En lo que parece que hay consenso es en el hecho de que la venerada imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá la pintó hacia 1555, por lo que contamos con un referente para posicionarnos en la búsqueda documental.

La vida del pintor, al igual que su famosa obra, están envueltas en un aura de misterio, pero, mientras los estudiosos se han centra-

¹ Quiero agradecer especialmente a Fr. José Medrano Prieto por el cariñoso recibimiento que nos brindó en el Convento de los Padres Dominicos del pueblo de Chiquinquirá y por facilitarnos la visita al interior de la Basílica.

² Cfr. AA.VV. *Chiquinquirá, 400 años*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero y Federación Nacional de Cafeteros, 1986. ÁLVAREZ WHITE, María Cecilia. *Chiquinquirá, arte y milagro*. Bogotá: Presidencia de la República y Museo de Arte Moderno, 1986. CORNEJO Y MESANZA, Padres dominicos. *Historia de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*. Bogotá: Editorial Centro S.A., 1942. GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1954. MEDRANO PRIETO, Fr. José. *Cronología de la sagrada imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá y su santuario. Pintada en 1562. Renovada milagrosamente en 1586*. Chiquinquirá (Boyacá), 2009. TÉLLEZ, P. Luis F. *Una luz en el camino. Santuario de la Virgen del Rosario. Chiquinquirá. Colombia*. Bogotá: Editorial Centro Don Bosco, 2005. TOBAR Y BUENDÍA, Pedro y otros. *La Virgen de Chiquinquirá. Única fuente histórica del milagro, escrita en el siglo XVII por el padre Pedro Tobar y Buendía*. Colección Obras Fundamentales, 4. Colombia: Academia Boyacense de Historia y Caja Cultural Cooperativa, 1986.

do, fundamentalmente, en aportar claridad a los hechos milagrosos de la Virgen y los regalos concedidos por ella, los datos sobre su ejecutor son en su gran mayoría desconocidos. Es precisamente sobre este tema sobre el que basaremos nuestro estudio.

Uno de los primeros datos que se conocen del pintor son los mencionados por Tobar y Buendía en su estudio sobre la Virgen de Chiquinquirá, cuya primera edición se realizó en Madrid en 1654 y que ha gozado de una gran fortuna. En esta obra, fundamental para la historia de Nueva Granada, se narra lo siguiente:

De los primeros conquistadores del Nuevo Reino, el que especialmente se mostró devoto a la Madre de Dios del Rosario, fue Antonio de Santa Ana vecino de la ciudad de Tunja, y por sus servicios encomendero de los pueblos de Suta (que al presente se llama Marchán) y de Chiquinquirá, que dista del de Suta, ocho leguas. Fabricó Antonio de Santa Ana en el pueblo de Suta sus aposentos, y en frente de ellos una Capilla pequeña de vara en tierra, y paja, y con deseo, de poner en ella una Imagen de la Madre de Dios del Rosario, se fue a la ciudad de Tunja, que dista del pueblo de Suta, catorce leguas, y mandó a Alonso de Narváez, que era el Pintor, que había en dicha ciudad, que le pintara una Imagen de Nuestra Señora del Rosario, en una Manta de Algodón (que era el lienzo, que había en aquel tiempo); era la manta más ancha, que largar, y porque no quedásen en blanco los campos que quedaban a los lados de la Madre de Dios, mandó pintar a un lado a San Andrés Apóstol, y al otro, San Antonio de Padua. Como ideó Antonio de Santa Ana la imagen, así la pintó Alonso de Narváez, más al parecer con un defecto, que ha sido reparado siempre de muchos, y sabida la causa de pocos: porque debiendo de pintar a San Andrés Apóstol al lado derecho de la Sacratísima Virgen, lo pintó a la izquierda: y discurro yo, sería la causa, por parecerle, que quedaría más a gusto de Antonio de Santa Ana, la Imagen, viendo en mejor lugar a San Antonio, de quién tenía su nombre³.

Pero éste no es el único error que puede apreciarse a nivel artístico en el cuadro de la Virgen del Rosario. Como hemos señalado las tres imágenes representadas son la Virgen con el Niño, San Antonio de Padua y San Andrés. Se suele afirmar que el primero repre-

³ TOBAR Y BUENDÍA, Pedro y otros. *La Virgen de Chiquinquirá. Única fuente histórica... Op. cit.*, pág. 43.



Vista exterior de la Basílica de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá. Departamento de Boyacá. Colombia

senta a Antonio de Santana, quien encargó la obra, y el segundo a Andrés Jadraque, el religioso que intervino en el encargo de la misma. Gil Tovar afirma que es simplista la explicación de que cuando se pintó la Virgen del Rosario quedaron dos amplios huecos blancos en el lienzo y que los tres implicados acordaron añadir a los santos mencionados para suplir el error. El investigador sugiere que en realidad esta decisión se corresponde más a una yuxtaposición de figuras frontales en concordancia con la óptica medieval⁴.

En cuanto a la iconografía, dejando a un lado los temas de composición, también se aprecian fallos que se añaden al ya mencionado por Tobar y Buendía sobre el orden jerárquico de los personajes representados. Por citar algunos de los más destacados debemos decir que la cruz de San Andrés, que debiera dibujar una perfecta aspa

⁴ GIL TOVAR, Francisco. «La Virgen de Chiquinquirá en el Arte». En: AA.VV. *Chiquinquirá, 400 años... Op. cit.*, pág. 83.



Interior de la Basílica de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá donde se aprecia la pintura de Alonso de Narváez

en forma de X, por impericia del pintor simule una Y. Quizás el error más acusado se aprecie en la figura de San Antonio de Padua, quien tiene en su mano derecha una palma del martirio. Debemos mencionar que este santo no fue mártir y, por tanto, más que este atributo le corresponde la azucena o el lirio, más comunes en aquellos personajes que destacaron por su pureza o castidad. Aun así Fray Alberto Ariza habla de «un lirio en forma de palma», salvando de esta manera el posible error de Narváez en su representación del santo⁵.

La pintura original está ejecutada sobre una tela de algodón que mide 125 x 119 cms⁶. Está sujeta a un bastidor con refuerzos de madera que le sirven para soportar el peso de las innumerables joyas que tiene superpuestas, y que se le han ido colocando en diferentes

⁵ ARIZA, Fray Alberto. *Nuestra Señora de Chiquinquirá Patrona Principal y Reina de Colombia*. Bogotá, 1986, pág. 28.

⁶ ÁLVAREZ WHITE, María Cecilia. *Chiquinquirá, arte y milagro... Op. cit.*, pág. 26.

períodos⁷. Su estado de conservación es bastante precario, ya que los colores se han vuelto muy tenues y han desaparecido en algunos lugares, lo que impide apreciar de forma nítida a los personajes⁸.

En lo que parece que coinciden todos los investigadores y estudiosos de la materia es que Alonso de Narváez fue un pintor medio-

⁷ Debemos mencionar que en el cuadro original la Virgen del Rosario no está coronada. Las coronas que llevan en la actualidad tanto la imagen de Nuestra Señora como el Niño Jesús son añadidos que fueron diseñados en 1919 por Ricardo Acevedo Bernal.

⁸ En el capítulo octavo de su libro, Tobar y Buendía nos ofrece una bella descripción del lienzo pintado por Narváez. TOBAR Y BUENDÍA, Pedro y otros. *La Virgen de Chiquinquirá. Única fuente histórica del milagro...* Op. cit., págs. 67-69.

«El lienzo, en que está pintada es una manta de algodón, que tiene de alto vara y cuarta, y de ancho vara y tres cuartas, poco menos; la estatura de la Madre de Dios es de cinco palmos; la disposición de su Santísimo Cuerpo es peregrina, las proporcionadas facciones de su rostro son soberanas, y todo de hermosura tan superior que causa asombro, y pasmo a cuantos la ven, con una gravedad tan majestuosa, acompañada de tan agradable y estremada modestia y compostura, que arrebatara los ojos y la atención, embelesa los entendimientos, y se roba los corazones, tan intensiblemente, que lo mismo es poner en ella la vista, que quedar presa de los afectos de su voluntad. Solo quien la ha visto y experimentado este su poderoso atractivo, (que creo son todos los que entran con reverencia en su templo) puede hacer entero concepto de esta verdad.

Tiene esta Señora los ojos casi cerrados, e inclinados con el rostro a su Precioso Hijo, que tiene sobre el brazo izquierdo, en graciosa disposición, y tan a lo natural, que parece más vivo que pintado; en cuya mano izquierda tiene un hilo, que pende del pie de un pajarito de varios colores, que está pintado sobre el pecho de su Santísima Madre: de cuyo rostro, el color caso es indeterminable a la vista, y a lo que parece, es al blanco color de perla; tiene en su soberana cabeza una toca blanca, que dejándole descubierto todo el rostro, y la garganta, cae por los lados en bien sombreados dobleces, y se recoge sobre el pecho en la mano derecha, tiene un rosario de color de coral; los trazos del ropaje son primorosos, porque la túnica es de color rosado claro, con sombras de carmín oscuro, y del mismo color es el paño, en que está envuelto el Niño Jesús del medio cuerpo para abajo, y para arriba está desnudo. El manto es de color azul celeste, y baja de los hombros, por los lados, recogiendo la punta del derecho, debajo del brazo izquierdo; y a sus santísimos pies tiene una luna con las puntas hacia arriba.

En los gloriosos Santos San Andrés Apóstol, y San Antonio de Padua, que están pintados a los lados de la Madre de Dios, hay también mucho que admirar, así en la hermosura de sus rostros, como en la primosa disposición de sus cuerpos: está San Andrés al lado izquierdo, vuelto el rostro hacia la Santísima Virgen, muy grave y severo, con los ojos puestos en un libro que tiene abierto en la mano derecha, con tanta propiedad, que parece que está leyendo, y debajo del brazo izquierdo, tiene la Santísima Cruz de su Martirio; el color de la túnica es rosado encendido, con oscuras sombras de carmín; el manto que le ajusta al cuello, es de color de muy fina grana, tiene descubiertos

cre, casi sin conocimientos de composición, y más preocupado por intentar añadir los atributos iconográficos de cada personaje, aunque a veces errara al representarlos, que en realizar una obra que ejemplificara los complicados procedimientos de su oficio. Sin embargo, salvo algunos datos objetivos sobre su afincamiento en la ciudad de Tunja a mediados del siglo XVI, y la realización de la pintura de la Virgen del Rosario en los primeros años de la década de los sesenta, no conocemos más detalles sobre su llegada a tierras neogranadinas o sobre su actividad. Acerca de estos asuntos trataremos de aportar algo de claridad.

En el Archivo Histórico Regional de Tunja hemos localizado el testamento y memorial de Alonso de Narváez, del que se desprenden datos interesantes, aunque a veces inconexos⁹. El pintor nació en Alcalá de Guadaíra, provincia de Sevilla, y era hijo de Hernando de Alma y de Mencía de Narváez. Estaba casado con Ana de Prado, de cuya madre recibió 300 pesos de oro de 22 quilates, mas algunos artículos de ropa y otros objetos de oro, en concepto de dote por su matrimonio. Narváez declaró en su testamentaria que esta cantidad de dinero era básicamente el capital con el que contaban al casarse, y que por tanto, todos los bienes que tenían eran frutos gananciales de su convivencia. Con Ana de Prado se había afincado en la ciudad de Tunja y habían tenido diez hijos:

Juan de Narváez y Alonso de Narváez y Agustín de Narváez y Antonio de Narváez y Sevastián de Narváez e María de Narváez muger de Nicolás de Bermeo e Ysabel de Guevara y Ana de Narváez e Jerónima de Narváez y Úrsula de Narváez, mys hijos legítimos, y de la dicha Ana de Prado mi muger¹⁰.

los pies, y la estatura es de cinco palmos. Del mismo tamaño es la de San Antonio de Padua, que está al lado derecho de la Madre de Dios. Tiene el rostro penitente, devoto y calada la cogulla en la mano izquierda tiene un libro cerrado, y sobre él parado un Niño Jesús, con el mundo en la mano: en la derecha, tiene el Santo, una palma verde, signo de virginidad, y los pies descubiertos.

De esta manera quedó el milagroso lienzo de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, después de su admirable renovación».

⁹ Archivo Histórico Regional de Tunja. Fondo Protocolo Notarial. Volumen 11. Año 1583. Folios 336r-342r.

¹⁰ *Ibíd.*, folio 340v.



Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá. Alonso de Narváez

Una de las hijas del matrimonio, María de Narváez, se había casado en vida del pintor con Nicolás de Bermeo, para el enlace le habían concedido de dote dos mil pesos de oro de veinte quilates en oro y ropas. Narváez había decidido quedarse con una copia de la escritura como testimonio de veracidad, ya que, no sabía si en algún momento iba a ser necesario presentarla.

Por razones laborales, estaba vinculado a la encomienda de Suta, que pertenecía a Catalina García de Yrlos, con ella había adquirido por concierto los derechos de un molino que a su muerte seguía siendo de su propiedad. Para su explotación había invertido mucho dinero en la compra de animales, como bueyes, caballos y yeguas, que le ayudaran con el arado del terreno limítrofe. Al principio el molino se había rematado en Pedro de Ribera por deuda que tenía con él contraída la señora García de Yrlos, sin embargo, éste había hecho traspaso en el pintor Narváez, quien disfrutará de sus beneficios desde ese momento.

El matrimonio, Narváez-Prado, adquirió hacia 1580 unas casas en la ciudad de Tunja, una de ellas lindaba con la vivienda de Martín de Zerena y la otra con la de la encomendera Catalina García de

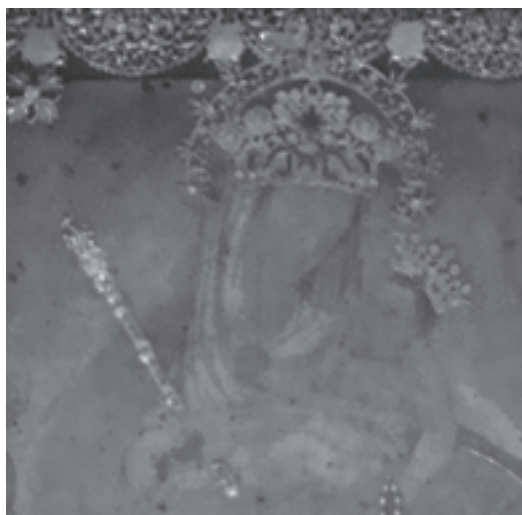
Yrlos. Los edificios habían pertenecido a Francisco Suárez de Mecina a quien pagó la cantidad de 870 pesos de oro corriente por ellas.

Hacia 1584, después del fallecimiento de Narváez ocurrido el año anterior y del que más adelante hablaremos, se hace pública una lista con los bienes del pintor. Entre ellos destaca la existencia de personal de servicio en su domicilio. Sabemos que contaba con una esclava negra llamada Isabel de 26 años, que tenía dos hijos, Esteban de 4 y Luisa de 3. También tenía para asistencia a otra esclava negra de 40 años de edad, más o menos, llamada Juana, que tenía una hija de 9 o 10 llamada Petronila¹¹.

En el testamento, fechado el 12 de octubre de 1583, deja constancia de su última voluntad, ordenando que su cuerpo fuera enterrado en la «santísima yglesia mayor desa çibdad, en la sepultura que allí tengo, y quiero que mi cuerpo vaya arrebestido (sic) con el ábito de señor Santo Domyngo»¹². Este deseo tuvo finalmente efecto, pues en un documento emitido el 14 de julio del año siguiente se afirma lo siguiente:

Ytem, se le resiben en quenta treinta pesos de oro corriente que parese pagó a Françisco Pérez, mayordomo de la yglesia mayor desta çiudad del asiento y sepultura del dicho Alonso de Narváez, como consta por carta de pago del dicho Françisco Pérez, valen de veinte y diez y nueve pesos e seis tomines¹³.

En cuanto al funeral y a las misas que por su alma se debían decir tras su fallecimiento deja la decisión en el parecer de sus albaceas nombrados, que eran su mujer Ana de Prado y Esteban



*Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá.
Alonso de Narváez. Detalle*

¹¹ Ibid., folio 390r.

¹² Ibid., folio 336v.

¹³ Ibid., folio 370r.

González, cuñado de la anterior. Sobre este asunto se han localizado tres documentos con los costes generados por el entierro y las misas, los dos primeros son recibís y el tercero es un presupuesto detallado realizado por el presbítero Alonso Delgado.

El primer documento está fechado el 29 de octubre de ese mismo año ¹⁴, en él fray Juan de la Oliva, guardián del Convento de San Francisco de Tunja, declara haber recibido de Ana de Prado la cantidad de 19 pesos de oro corriente por las misas y acompañamientos del entierro y novenario de Narváez, las cuales se dijeron por frailes del Convento.

El segundo recibí está firmado por Alonso Delgado dos semanas más tarde, concretamente el 12 de noviembre ¹⁵, en él se deja constancia de la entrega, por parte de la viuda, de 82 pesos y un tomín de oro de trece quilates en cuenta por los 95 pesos que se debían del total de misas y del entierro de Narváez.

El presupuesto detallado, está redactado en documento aparte y en él se especifica lo siguiente:

Del entierro, misa y vigilia, diez pesos.	10 pesos.
De tres posas a tres pesos nueve.	9 pesos.
De diez misas reçadas diez pesos.	10 pesos.
El beneficiado, el arçediano, el padre Vaca, el padre Leguiçamó, el padre Fray Pérez, el padre Martín Gaitán, el padre Balbuena, el padre Figueredo, el padre Rincón, el padre Delgado.	10 pesos.
De diez acompañamientos diez pesos de + y doble un peso.	1 peso. 40.
De las honras, bísperas y misa	8 pesos.
De los ministros el día del entierro	2 pesos.
De los ministros el día de las honras	2 pesos.
De otra misa cantada con sus ministros el día de las honras çinco pesos.	5 pesos.
De nueve misas reçadas nueve pesos.	9 pesos.
De nueve acompañamientos nueve pesos.	9 pesos.
De + y doble un peso.	1 peso.
Del canto de órgano diez y seis pesos.	16 pesos.
Suma y monta	92 pesos.
Alonso Delgado. (<i>rubricado</i>)	
Más tres pesos de una misa cantada, que todos son nobenta y çinco pesos ¹⁶ .	

¹⁴ Ibid., folio 384r.

¹⁵ Ibid., folio 382r.

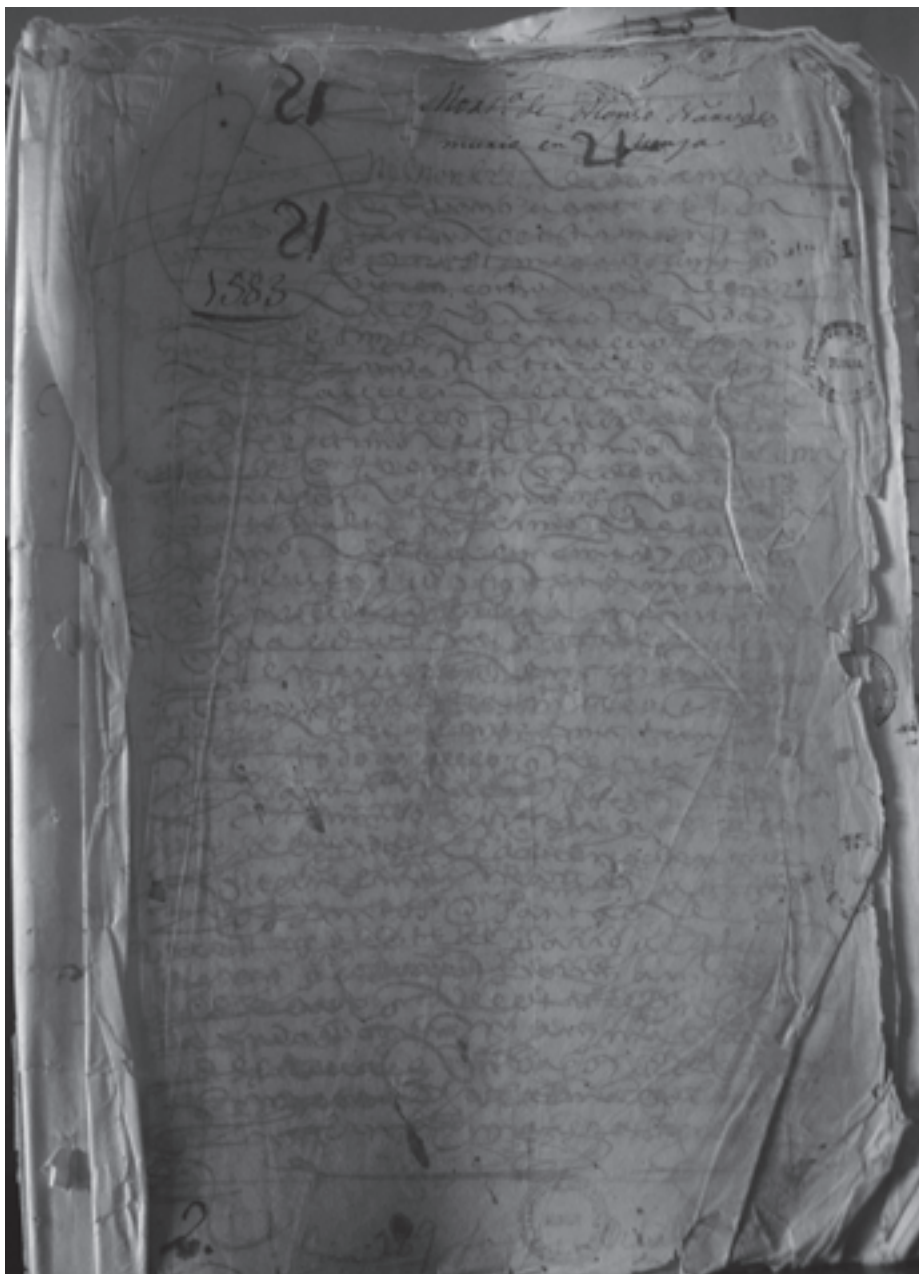
Sin embargo, el principal problema que surge tras la muerte de Alonso de Narváez vendrá por el escaso entendimiento entre los albaceas nombrados para gestionar sus bienes. En realidad, el proceso abierto tras el funeral del pintor por el recuento, tasación y reparto de bienes se dilatará por varios años, existiendo grandes disputas y pleitos entre las partes mencionadas. El hecho más destacado es que los hijos del pintor tenían menos de 25 años a su muerte, siendo muchos de ellos menores de edad, por esa razón se nombran tutores. La voluntad de Narváez era que sus bienes fueran repartidos a partes iguales entre sus familiares directos, sin embargo, la dilatación del proceso hará que una parte significativa de los bienes se dilapiden en los costosos procedimientos administrativos, y por otro lado, que tanto la mujer como los hijos del pintor tengan que malvivir durante un tiempo por no poder disponer abiertamente de la herencia por estar confiscados provisionalmente hasta la resolución del proceso.

El distanciamiento entre los albaceas surge desde el principio. El 6 de diciembre Esteban González eleva una petición por la cual solicita la designación como tutor de los hijos de Narváez¹⁶. En su alegato expone que no dispone de tiempo para dedicarlo a estos asuntos, ya que está muy absorbido por su trabajo como cirujano en la ciudad, además tiene que atender negocios propios y, por supuesto, disponer de tiempo para su familia.

Estos parecen ser argumentos de peso, sin embargo, al final del escrito se expone lo que parece ser la razón principal por la que quiere desligarse de este asunto tan controvertido. Según se desprende del informe, todos los hijos de Narváez mayores de 13 años, tanto hombres como mujeres, habían elevado una petición por la cual pedían a las autoridades que se anulara la asignación como tutor a González y se dejara como única curadora a su madre, Ana de Prado. Del co-

¹⁶ En el documento hay algunas sumas realizadas manualmente para llevar la cuenta del presupuesto. Sobre todo se disponen en la parte baja del papel.

¹⁷ Archivo Histórico Regional de Tunja. Fondo Protocolo Notarial. Volumen 11. Año 1583. Folio 350r.



Testamento de Alonso de Narváez. Archivo Histórico Regional de Tunja (Boyacá). Fondo Protocolo Notarial. Volumen 11. Año 1583. Folio 336r

nocimiento de este escrito por parte de González puede deberse su deseo de apartarse de los asuntos molestos de la herencia y su enemistad con la viuda de Narváez.

A pesar de ello, estas peticiones no tendrán efecto, porque en los documentos siguientes con las tasaciones de bienes y reparto del dinero entre los herederos, se seguirá nombrando a Ana de Prado y a Esteban González. Por tanto, parece claro que se cumplió la voluntad de Alonso de Narváez y que, al desatender las peticiones de los albaceas, por una cuestión u otra, se creará un distanciamiento entre ellos que retrasará muchísimo la resolución del conflicto.

El único aspecto positivo que se vislumbra en el alargamiento del proceso, es el hecho de que ante cualquier duda se vuelva constantemente al testamento de Alonso de Narváez y a la relación de sus bienes como punto de partida sobre el que volver cuando se llega a un punto muerto o cuando hay acusaciones sobre aspectos relativos a la herencia. En este sentido, se realizan interrogatorios, tasaciones..., que complementarán los datos aportados en la carta testamentaria, lo que nos ayuda a tener una idea más clara sobre los bienes del pintor y su naturaleza. Este hecho será importantísimo cuando nos refiramos a los bienes artísticos, como se verá más adelante.

Pero volviendo al listado anterior, debemos extraer algunos datos por su especial significación. Algunos de los apartados del testamento, hacen referencia directa al oficio de pintor que ejercía Narváez, con mayor o menor fortuna:

Ytem, declaro por memoria de ynventario que tengo los bienes siguientes:

Primeramente unas cas[as] en esta çiudad donde vivo.

...

Ytem, seys hechuras de ymágenes que tengo dadas a Françisco para que venda la hechura en su tienda, que valen más de veynte e ocho pesos de oro.

Ytem, de colores e tavlas e panes de oro e cosas para my ofizio tengo en mi casa que balen más de quatroçientos pesos.

Ytem, una votica que tengo casi acavada que me la dieron a pintar y es de Pedro Hernández, que el trabajo que tengo fecho hasta agora zinquenta pesos de oro corriente y e resçivido diez pesos.

Ytem, di al dicho Pedro Hernández una ymagen que vale la hechura ocho pesos de oro corriente e para en quenta de ello me ha dado (...), que se haga la quenta dello y si me deviere me lo pague y si le deviere se le pague.

Ytem, un crusifijo que di a Pedro de Castro que vale la hechura a ocho pesos y está consertado en dos (sic), mando que se cobren de él.

Ytem, María Hernández me debe ocho pesos de oro corriente por la hechura //^{341v} de un cruçifijo que le di.

Ytem, tengo en oro hasta en cantidad de quatroçientos pesos de oro de veinte quilates que sean en my cofre.

Ytem, declaro que tengo en mi poder un pedazo de oro de ley de diez y nueve quilates e tres gramos que es de Estévan P(...), que me debe sobre veinte e quatro pesos e quatro tomines de oro de treze quilates, mando se le buelva su pedazo de oro pagando lo que ansí me debe, el qual está con el demás oro en mi cofre.

Ytem, todas las demás ropas e cosas que parescieren están en my casa¹⁸.

La relación citada es de enorme importancia, puesto que en principio sólo se conoce por obra del pintor la ejecutada hacia 1555 y que se conserva en el Santuario de Chiquinquirá, y a la que nos hemos referido al comienzo del escrito. Este texto demuestra que Narváez contaba con un pequeño taller, quizás en su propio domicilio, que tenía los utensilios propios del oficio y que trabajaba activamente en Tunja. Sin embargo, los datos aportados en el documento son escasos lo que impide que se pueda realizar un seguimiento de su obra o una identificación.

En el inventario que se hace el 29 de noviembre de 1583 se aportan algunos datos que complementan la información anterior¹⁹. De la relación proporcionada hemos extraído algunos datos importantes:

- La realización de tres imágenes de Nuestra Señora.
- Un vale en relación con el carpintero Aranda.
- Dos hechuras de imágenes de Nuestra Señora, del retrato²⁰ de San Lucas.
- Las imágenes que dejó en la tienda del mercader Francisco Hernández para su venta.
- Algunas tablas para pintar y un retablo de grandes proporciones.

¹⁸ Ibídem, folios 341r-341v.

¹⁹ Ibídem, folios 343r-346v.

²⁰ Aunque en el documento está escrita claramente la palabra *retrato*, puede referirse al Retablo de San Lucas, donde se ubicarían las obras que debía realizar Alonso de Narváez.

De esta lista podemos extraer cierta información de interés, como el hecho de que muchas de las pinturas realizadas tenían temática mariana, el trato con el carpintero Aranda y el acuerdo con el mercader Hernández para la venta de algunas de sus obras en su tienda.

Pero, la actividad de Narváez iba más allá de la realización de obras para la venta pública, sino que también recibía encargos, como todos los pintores de la época. Hemos localizado en el Archivo un recibí firmado por Narváez como acuerdo para la realización de varias obras. El contratante es el señor Hernando de Lorenzana, quien paga 8 pesos menos un tomín de diez y nueve quilates y dos gramos en concepto de señal de un total a pagar de 50 pesos de oro corriente. El contrato debía hacerse efectivo en noviembre de 1583, sin embargo, el acuerdo quedará sin efecto por el fallecimiento del pintor. En el documento se expone lo siguiente:

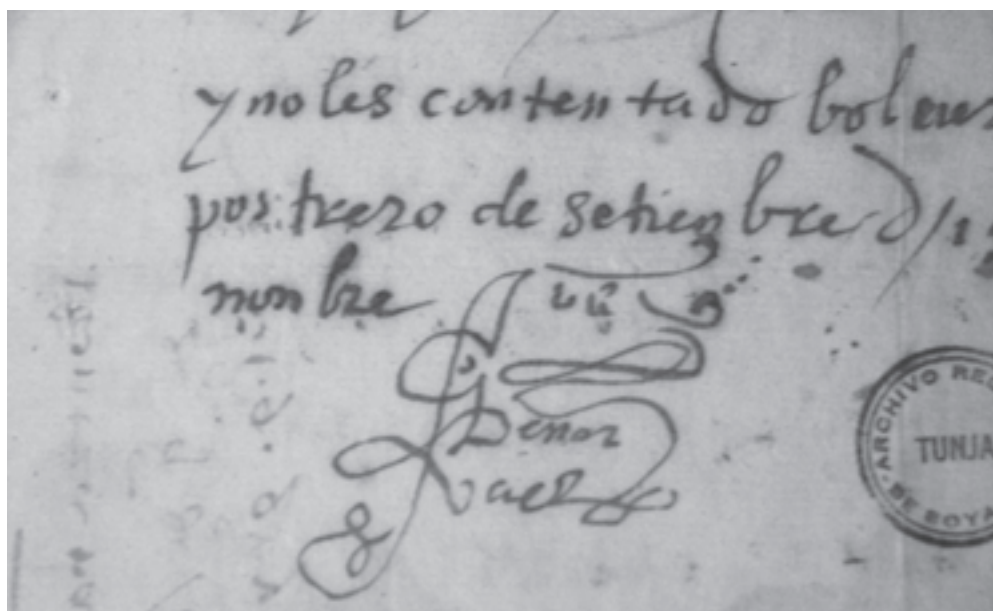
Resçibí yo Alonso de Narváez del señor Hernando de Lorençana ocho pesos menos un tomín de oro de diez y nueve quilates y dos gramos, los quales dichos pesos me dio en señal de dos ymájenes de pasta, la una una Nuestra Señora de la Soledad a manera de una questá en la yglesia mayor desta çiudad y la otra ymajen de la Señora Santa Luçía, ayan de ser para vestidas y las daré hechas a contento un mes antes de Navidad primera que verná, y se me a de dar por la echura çinquenta pesos de oro corriente el día que las entregare y no les contentado bolveré la señal. Fecho en Tunja postrero de septiembre de 1583 años, y lo firmé de mi nombre.

Alonso de Narváez. (*rubricado*)²¹.

El texto es de una enorme importancia, puesto que hace referencia a obras escultóricas y no pictóricas, como se puede esperar de Alonso de Narváez. En el contrato se especifica la realización de dos imágenes de vestir, una de Nuestra Señora de la Soledad a imitación de la existente en la Iglesia Mayor de Tunja y otra de Santa Lucía. No se sabe si sería el propio pintor el encargado de ejecutarlas íntegramente o contaría con la ayuda de algún artesano o carpintero para su realización, pero todo parece indicar que se trate de un contrato

²¹ Archivo Histórico Regional de Tunja. Fondo Protocolo Notarial. Volumen 11. Año 1583. Folio 381r.

personal. En este sentido, nace una nueva incógnita ya que en el documento anterior se mencionaba la existencia de un vale contra el carpintero Aranda del que desconocemos su contenido, y que ayudaría a despejar las dudas sobre posibles acuerdos laborales entre los artistas, sin embargo, hasta nuevos datos esto no es más que una suposición ²².



Firma de Alonso de Narváez

²² Al poco tiempo de morir el pintor le sería devuelto a Lorensana el dinero que dejó en cuenta para la materialización del encargo: «Ytem, se resiben en quenta //^{370v} siete pesos y siete tomines de oro de diez e nueve quilates y dos gramos que paresçe que el dicho difunto reçibió de Hernando de Lorensana (...) para hechura de dos ymágenes de pasta, como pareçe por un consentimiento firmado del dicho Alonso de Narváez, y como no se hizo se devolvieron los dichos pesos de oro a Diego Baca en derecho del dicho Lorensana de que mostró el dicho conosciimiento en carta de pago de beynte quilates siete pesos y quatro tomines y medio». Archivo Histórico Regional de Tunja. Fondo Protocolo Notarial. Volumen 11. Año 1583. Folios 370r-370v.

Lo que es un hecho indiscutible es que este documento abre nuevas posibilidades en la investigación sobre la figura de Narváez, puesto que ahora se añade nuevas actividades a las ya conocidas como pintor y platero. Además de aportar nuevas dudas a la relación de bienes de Narváez, ya que los crucifijos que menciona en el testamento que hemos relacionado anteriormente, entre los que estaban los entregados a Pedro de Castro y a María Hernández, pueden ser obras de carpintería policromadas y no imágenes ejecutadas sobre lienzo.

El 11 de agosto de 1584 se reunieron en la casa de Ana de Prado, Sebastián Roperio y Diego de Sandoval, testigos propuestos por las partes implicadas en el proceso hereditario. Su cometido, por orden del corregidor, era hacer una relación de los bienes y hacienda que se hallaban en la morada de la viuda de Narváez²³. De la extensa relación de objetos mencionados y tasados hemos extraído los siguientes, por estar en relación con el oficio del artista sevillano,

Ytem, tres hechuras de ymágenes al óleo que se apreçaron en
quinze pesos del dicho oro. U – XV pesos.

...

Ytem, se le haze cargo de otras dos hechuras de ymágenes grandes
por guarneser, que se apreçaron a ocho pesos del dicho oro. U – XVI pesos.

Ytem, se le haze cargo de otras çinco hechuras de ymágenes
//^{392r} que tiene para bender Françisco Hernández mercader,
que se apreçaron en diez y seis pesos de veinte quilates. U – XVI pesos.

Ytem, se le haze cargo de tres coxines de figuras que se
apreçaron en seis pesos del dicho oro. U – VI pesos.

Varios años más tarde, concretamente en 1588, aun no se había podido resolver el asunto de la herencia y seguía el procedimiento administrativo que pretendía aportar claridad a la penosa situación en la que se encontraba la familia Narváez. El corregidor resolvió reunir a los contadores públicos para que cotejaran el listado de bienes emitido en 1584 con los que se encontraban en la casa de Ana

²³ Archivo Histórico Regional de Tunja. Fondo Protocolo Notarial. Volumen 11. Año 1583. Folios 390r-392r.

de Prado, con la intención de ver si faltaba alguno o se habían vendido sin permiso de las autoridades.

El 20 de febrero continúan las investigaciones y se descubre que de los dos cuadros de la Virgen María que quedaron bajo custodia de la viuda, uno de ellos había sido vendido por ésta por siete pesos de oro corriente, según confesó su propio hijo Juan de Narváez. El otro lienzo seguía estando a su cargo.

Este asunto abrirá nuevas suspicacias y dará pie a Esteban González para redactar una nueva acusación contra su cuñada, que se hace efectiva el 15 de marzo del año en curso. En el documento la acusa de haber gastado gran cantidad de dinero y de haber vendido muchos objetos sin autorización, lo que sin duda, iba en detrimento de los intereses de sus hijos. Son varios los cargos que le imputa. En el primer de ellos la acusa de no haber realizado ningún inventario jurídico de los bienes que quedaron tras el fallecimiento del pintor, por lo que, en realidad no se tenía constancia de la totalidad de los objetos existentes en su casa, dando a entender que las relaciones de bienes realizadas con anterioridad en casa de Ana de Prado no tenían validez, por no estar realizadas bajo juramento.

La segunda acusación es la más grave. Según se desprende del contexto, Ana de Prado estaba obligada por ley a poner en venta en pública almoneda todos los bienes del difunto Narváez para poder repartir la herencia. González afirma que no solamente había desobedecido esta orden sino que, en detrimento de los intereses de los herederos naturales, había vendido numerosos objetos sin permiso de las autoridades, abaratando los precios y obteniendo menos dinero del que en principio podría haber obtenido en la subasta pública.

Entre los objetos reseñados por González como prueba de la acusación anterior contra Ana de Prado expone la venta de pan de oro a Diego González Herballo, a la mujer del Sr. Villanueva y al capitán Mejía, la entrega de gran cantidad de bol y hechuras de imágenes a Carrillo, otra a Juan Ortégón, y otras al mercader Francisco González, además de las que éste tenía en su negocio a la muerte de Narváez. A estas acusaciones añade dos más:

Ytem, que abiéndose deven dar çinco pieças de esclavas y esclavos que dejó el dicho difunto no lo a fecho, antes con pletitos a sido parte para que no se aya bendido teniéndolas en su casa y serviçio desde que

murió el dicho difunto, y an benido a menos por se aver hui[do] la una dellas y están mas maltratadas que estaban en poder del dicho Narbáez, que pido se le pague a cada uno su justo balor para trabajo que an tenydo y se ponga por quierpo de hacienda, porque si se obieran bendido y echado asin (...) obiere ganado muchos pesos de oro, los quales a de pagar la dicha Ana de Prado.

Ytem, que la susodicha debiendo bender los bienes muebles del serbiçio de su casa y bestidos que dejó de la susodicha Ana de Prado el dicho difunto, así sayas de raso como ropas de damasco y mantos de seda, jubones de raso, telilla y otros bestidos y aderezos no o a fecho, antes an benido a menos porque a quatro años que fallestió el dicho Narbáez, desde entónzes se a servido de todos ellos y están viejos y balen la mitad menos demás de que si se obieren bendido ²⁴.

Con motivo de estas nuevas acusaciones las autoridades competentes deciden realizar un nuevo inventario, que se hace efectivo el 1 de abril ²⁵. En esta ocasión la intención era poner fin al dilatado proceso administrativo causado por los desacuerdos de la herencia y realizar la partición de bienes. De esta manera se mencionan los bienes ya comentados con anterioridad y se procuran tasar de la mejor forma posible para dividirlos entre los herederos. Es en este momento cuando se aprecia por fin la salida de este complicado asunto. Sin embargo, a pesar de esto los bienes mencionados son los mismos que hemos analizado, por lo que no se desprenden nuevos datos que puedan ayudarnos en la identificación de la obra del artista andaluz.

Como hemos podido comprobar, Alonso de Narváez poseía un pequeño taller y tenía relaciones comerciales con mercaderes de Tunja, así como, presumiblemente, con otros artistas de la ciudad. Esto nos lleva a pensar que son muchas las obras que, a lo largo de su vida, pintó o esculpió este artista andaluz y que, fundamentalmente, serían de temática mariana. Se abren así nuevas incógnitas que esperemos sean resueltas en un futuro y sirvan para la identificación de su producción en tierras neogranadinas.

²⁴ *Ibíd.*, folio 516r.

²⁵ *Ibíd.*, folios 527r-528v.

Andrés de Concha, un pintor sevillano en una colección mexicana

María Teresa Suárez Molina

La necesidad de establecer autorías parece ser un distintivo de la tradición de la historia del arte, aun cuando queda claro que en muchas ocasiones se trata de obras que son producto de equipos de colaboradores en los talleres alrededor del maestro ejecutor. Para ello no ha bastado ya el histórico ojo del perito sino que se ha echado mano de los exámenes técnicos y científicos más variados¹.

Sin embargo, somos culturalmente reticentes a abandonar o, al menos, matizar, la noción del artista como un creador esencialmente individual cuya única actividad ('el proceso creativo') y carácter ('la personalidad artística') podría discernir al observador empático².

Cuando imaginamos que incluso el catálogo de un artista como Rembrandt van Rijn está sujeto a revisión (cuáles obras son exclusivas de su mano y cuáles no), qué puede esperarse de los pintores menos conocidos o con menos producción «segura» disponible³.

Con el objetivo de organizar sus acervos y descubrir autorías los museos se han interesado por el estudio de sus obras, no solamente con la ayuda de expertos sino con el apoyo de diversos sistemas de análisis. La idea de someter la colección a exámenes técnicos y analíticos ha estado detrás de los catálogos comentados de obra del Mu-

¹ GASKELL, Ivan. «Historia visual». En: José Luis GIL ARISTU y Francisco MARTÍN ARRIBAS (versión española). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, págs. 227-230.

² Ibídem, pág. 232.

seo Nacional de Arte, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la ciudad de México.

En el segundo volumen, dedicado a la pintura novohispana, trabajamos un grupo de investigadores tanto de la Universidad Nacional Autónoma de México, como del museo y del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP). Como parte de esta última institución yo había estudiado un par de óleos sobre tabla atribuidas a Andrés de Concha, uno con el tema de la Sagrada Familia y otro sobre Santa Cecilia⁴, cuando unos años después conocí casualmente, en una colección particular, una magnífica pintura, una *Sagrada Familia con San Juanito* que su propietaria había mandado restaurar y que, sin tener firma, la situaba en el Renacimiento italiano. El cuadro me fue revelando sus secretos; en especial el rostro de la Virgen y el del Niño, el San Juanito con su borrego, los colores y la estructura de los cuerpos; todo el conjunto me recordó de manera muy viva las obras antes estudiadas. A ello se añadía el comentario sobre su procedencia, Oaxaca, precisamente la zona en la que había trabajado el pintor sevillano.

A su vez, las tablas del MUNAL, que tampoco están firmadas, habían recibido su autoría en parte por sus semejanzas con las pinturas de los retablos de Yanhuatlán y Coixtlahuaca, también en Oaxaca. Se conocía el contrato del primero con el arquitecto y pintor Andrés de Concha. Por su parte, don Diego Angulo ya había notado las características peculiares de este artista, entonces casi desconocido. En su obra de 1950 afirmó que estas obras

... delatan la existencia de una personalidad artística digna de figurar en el proscenio de la pintura renacentista de la Nueva España ... Muy relacionado su estilo con el de los principales pintores de ese momento, no creemos, sin embargo, que pueda identificarse con Pereyngs o Echave⁵.

³ Ibíd., págs. 231-234.

⁴ SUÁREZ, María Teresa. «La Sagrada Familia y San Juan» y «Santa Cecilia». En: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo II. México: Museo Nacional de Arte, INBA-Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2004, págs. 168-180.

⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. Tomo II. Barcelona: Salvat, 1950, pág. 384.



La Sagrada Familia con San Juan Niño. Andrés de Concha (atrib.). Colección particular

Según él, la tabla de la Sagrada Familia,

... a pesar de la convencional actitud de San José, es probablemente, dentro de la pintura española, de las concebidas más dentro de los cánones italianos [...] Más que modelos rafaelescos, traen a la memoria el estilo florentino de Andrea del Sarto y sus continuadores⁶.

Al poco tiempo, le pedí al doctor Jaime Cuadriello su opinión sobre lo que me parecía una pieza única, entre otras razones por ser una obra devocional que no formaba parte de un conjunto retablís-

⁶ *Ibíd.*

tico. Así fue como le sugerimos a la propietaria que pidiera que el Laboratorio de arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM hiciera un estudio, cuyos resultados han salido a la luz recientemente⁷. Aunque resulta difícil atribuir la obra, todo hace suponer que sus características técnicas: pigmentos, materiales y aspectos formales la sitúan en esa época y que es equivalente en mucho a las obras de Andrés de Concha que se conservan en el Museo Nacional de Arte y en los retablos de la zona de Oaxaca antes mencionados. En el artículo se establecen vínculos directos entre los temas y las formas en que se diseñó lo representado, en particular con la tabla que representa *El martirio de San Lorenzo*: «un innegable vínculo ma-



La Sagrada Familia con San Juan Niño. Andrés de Concha (atrib.). Colección particular (detalle)

terial entre ellas y su relación principalmente con la pintura sevillana de Villegas Marmolejo en la segunda mitad del siglo XVI, así como, en consecuencia, con la impronta renacentista italiana que marcó ese momento de la plástica hispalense»⁸, de lo cual hablaremos más adelante.

La Sagrada Familia fue un tema recurrente en la iconografía cristiana, aunque en el arte de la Contrarreforma adquiere el carácter de Trinidad terrestre (en contraposición o como complemento a la celeste) y su fórmula ofreció, de una manera idílica, lecciones sobre

⁷ AMADOR, Pablo; ÁNGELES, Pedro; ARROYO, Elsa; FALCÓN, Tatiana y HERNÁNDEZ, Eumelia. «Y hablaron los pintores famosos de Italia». Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI». En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 92 (2008), págs. 49-83.

⁸ Ibídem, pág. 81. Cfr. SIGAUT, Nelly. «El martirio de San Lorenzo». En: *Catálogo comentado... Op. cit.*, págs. 158-167.



La Sagrada Familia con San Juan Niño. Andrés de Concha (atrib.). Colección particular (detalle)

el significado de la vida familiar. Desde el siglo XI, particularmente en los Países Bajos, la piedad popular mostró cierta predilección por el Divino Niño⁹ y, en general, por la infancia de Jesús. El pequeño en los brazos de la Virgen llegó a ser el Niño victorioso sobre el pecado. En algunas ocasiones, el grupo fue ampliado al incluir a san Juan Bautista aunque las bases bíblicas enfatizan que éste conoció a Cristo hasta que lo bautizó en el Jordán. Es en las meditaciones del Pseudo Buenaventura (cap. XI) donde se cuenta que al regresar a Belén, después de la huida a Egipto, la Sagrada Familia se detuvo en casa de Isabel: «Los dos niños jugaban juntos y el pequeño san Juan, como si ya hubiera comprendido, demostraba respeto a Jesús»¹⁰.

Por otra parte, el tema de la Virgen con el Niño, con San José y San Juanito, fue de los más recurrentes en la pintura del Renacimiento italiano e influyó después con gran fuerza en los pintores manieristas tanto italianos como españoles. Knipping considera que «esta forma de representación, en sus características principales, puede remontarse [...] quizá aun a Leonardo y sus seguidores directos, aunque Rafael fue quien propiamente [la] consolidó»¹¹. Ocasionalmente un pequeño borrego o un pajarito se convierten en un elemento común del grupo. Rafael realizó innumerables e imaginativas variaciones sobre este tema, ajustándose «a

⁹ KNIPPING, John Baptist. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*. Vol. I. Nieuwkoop & Leiden: B. De Graaf, A. Sitjhoff, 1974, págs. 110-111.

¹⁰ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo I. Vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, pág. 157.

¹¹ KNIPPING, John Baptist. *Iconography of the ... Op. cit.*, pág. 114.



Cruz de carrizo. Izq. La Sagrada Familia y San Juan. Andrés de Concha (atrib.). MUNAL (detalle). Der. La Sagrada Familia con San Juan Niño. Andrés de Concha (atrib.). Colección particular (detalle)

las nuevas fórmulas dictadas por las teorías sobre el decoro del siglo XVI: ropajes atemporales envuelven a la Madre de Dios, que aparece como una visitante celestial ante sus devotos de la Tierra»¹². En muchas ocasiones, san Juan aparece en estas obras, en las que Rafael crea imágenes de devoción más privadas que públicas, con una intención de «sugerir la idea de proximidad doméstica»¹³, y en ellas se nota que ha recibido y asimilado las enseñanzas de Leonardo. El artista no perseguía aquí solamente la belleza de los rostros o del entorno sino que lo «que intentó y reintentó obtener fue el justo equilibrio de las figuras, la relación exacta que determinara la máxima armonía del conjunto»¹⁴. En la *Madonna del Prato* alcanzó su objetivo: todo aparece en su justa posición, equilibrio y armonía. San Juan aparece igualmente en la *Madonna de la silla*¹⁵, la *Madonna*

¹² MURRAY, Linda. *El Alto Renacimiento y el manierismo. Italia, el Norte y España, 1500-1600*. Londres y Barcelona: Thames & Hudson, Destino, 1995, págs. 58-59.

¹³ FREEDBERG, S. J. *Pintura en Italia, 1500-1600*. Madrid: Cátedra, 1998, pág. 65.

¹⁴ GOMBRICH, E. H. *La Storia dell'arte raccontata da[...]*. Torino: Giulio Einaudi, ed., 1979. (Gli Struzzi, 45), págs. 19-20.



Comparación de la disposición de las manos en diversas obras de Andrés de Concha. La primera es la del cuadro estudiado. En la fila de abajo, la primera y la segunda corresponden a la obra atribuida a Concha con el tema de Santa Cecilia de la Colección del Museo Nacional de Arte. La tercera está tomada de la obra de Andrés de Concha Los cinco Señores de la Catedral Metropolitana.

Alba, la Madonna de la tienda, La Bella Jardinera y la Madonna del pajarito.

Muchos artistas siguieron este modelo y ejecutaron reelaboraciones compositivas innumerables; entre los más sobresalientes habría que mencionar a Andrea del Sarto, Domenico Beccaffumi y, ya en el pleno manierismo, Francesco Mazzola “Parmigianino” y Jacopo Pontormo. Las ideas compositivas de Rafael se imitaron no solamente por el conocimiento directo, sino por el uso cada vez más común de la estampa, que en España tuvo una gran difusión. La influencia de Rafael estuvo presente

¹⁵ GOMBRICH, E. H. “La Madonna della seggiola di Raffaello”. En: *Norma e forma. Studi sull’ arte del Rinascimento*. Torino: Giulio Einaudi, 1973, págs. 93-117.

en todos los ámbitos artísticos españoles del siglo XVI. Dicho rafaelismo llega a ser en algunos casos de primera mano a través de algunos artistas que realizan el viaje a Italia y que, al retornar, contagian a los que les circundan (Macip, Vargas); en otros casos indirectamente por medio de copias de obras de Rafael, de dibujos y mayormente de estampas¹⁶.

Como lo señaló Juan Miguel Serrera, en Sevilla:

... centro comercial y artístico vinculado con las ciudades del norte de Europa y con los estados italianos, se estableció un verdadero mercado de estampas y grabados [...]. Gracias a este mercado los pintores sevillanos manejaron grabados flamencos, italianos y alemanes¹⁷.

Y en otro de sus textos abunda en la presencia misma de los artistas foráneos en esa ciudad:

Esos maestros y esas obras contribuirán a configurar el peculiar desarrollo de la escuela pictórica sevillana [...] A ellos se deberá que 'lo sevillano' de la pintura del siglo XVI y aun de la del primer tercio del XVII venga definido por las influencias flamencas e italianas [...] ¹⁸.

En efecto, los artistas pertenecientes a la escuela de pintura sevillana habían asimilado las soluciones formales del clasicismo italiano a partir de la tercera y cuarta décadas del siglo XVI ¹⁹:

un sentido unitario [...] de la imagen y de la concepción espacial de la obra, abandono de los convencionalismos y del sentido teatral y perspectivo que se consigue por medio de la inserción de arquitecturas propias de la etapa anterior y una estética que prima los valores de devoción y persuasivos²⁰.

¹⁶ ÁVILA PADRÓN, Ana. «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas». *Archivo Español de Arte* (Sevilla), 225 (1984), pág. 65.

¹⁷ SERRERA, Juan Miguel. «Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596)». *Arte Hispalense* (Sevilla), 1976, págs. 41-42.

¹⁸ SERRERA, Juan Miguel. «Velázquez y la pintura sevillana de su tiempo». En: *Catálogo de la exposición Velázquez y Sevilla*. Alfredo J. MORALES (coord.). Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, octubre-diciembre, 1999, pág. 52.

¹⁹ CHECA, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1999, pág. 195.

²⁰ *Ibíd*em, págs. 223-224.

Hacia mediados del siglo XVI hubo una llamada «al orden, la sencillez y la economía», como una reacción hacia el decorativismo del primer renacimiento que «había sumergido a las imágenes en entramados perceptivos de difícil lectura que afectaban el concepto clasicista de la figura, enturbiando en muchos casos el sentido de claridad de la misma»²¹. El planteamiento se centró en que la imagen fuera legible y lograra comunicar un sentimiento devocional a quien la mirara, lo cual se aplicó también a la factura de retablos, que fueron los espacios de trabajo para muchos artistas en España y después, en la Nueva España, al menos en un primer momento.

Este sentido del orden que comenzó a imponerse en el arte español sentó las bases del clasicismo, del denominado «romanismo», en el que Andrés de Concha se formó en Sevilla, de la mano de artistas como Pedro de Campaña, Luis de Vargas y Fernando Sturmio, según lo ha estudiado Guillermo Tovar de Teresa²². Para el tratadista Francisco Pacheco, Luis de Vargas fue «luz de la pintura y padre dignísimo della, en esta patria suya, Sevilla»²³. Y después añadió: «Maravillosas son todas las [obras] que ilustran y enriquecen esta ciudad de mano deste hijo suyo, excelente y genial artífice [...]»²⁴ «y en todo descubrió decoro y magestad semejante a la de Rafael de Urbino»²⁵. Por otra parte, artistas como Luis de Morales comenzaron a trabajar «tipos iconográficos muy sencillos, muy dramatizados y cuya repetición ha de actuar sobre los mecanismos de la memoria del fiel»²⁶. En relación con nuestra pintura, es posible cotejar su *Virgen con el Niño y San Juanito*, pintada hacia 1550 y que se conserva en el Museo del Prado. La postura de la Virgen con el Niño en los

²¹ Ibíd., pág. 254.

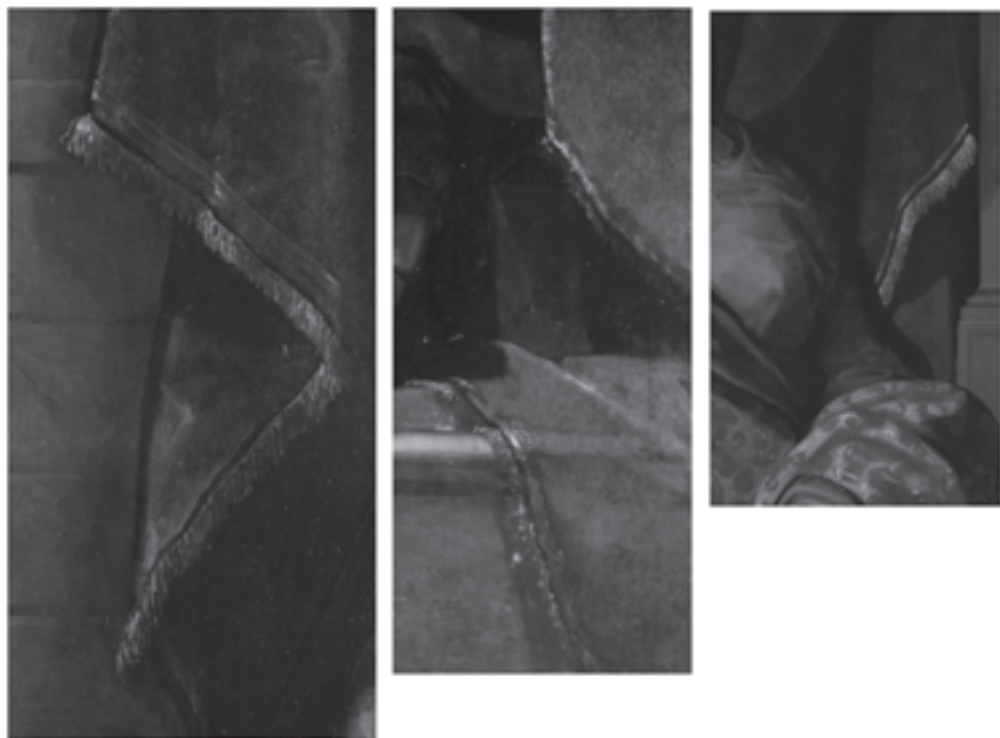
²² TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Renacimiento en México. Artistas y retablos*. México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas (SAHOP), 1982, págs. 114-127.

²³ PACHECO, Francisco. «Libro de descripción de verdaderos retratos (1599)». En: *Renacimiento y barroco en España. Fuentes y documentos para la historia del arte*. Ed. José FERNÁNDEZ ARENAS. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, pág. 163.

²⁴ Ibídem, pág. 164.

²⁵ Ibíd., pág. 165.

²⁶ CHECA, Fernando. *Pintura y escultura... Op. cit.*, pág. 261.



Diversos cortinajes de obras de Andrés de Concha. El primero está en el cuadro estudiado

brazos, los pliegues del manto y el cortinaje a su espalda son claras referencias del estilo que Concha aprendió²⁷.

Si bien son muchos los textos que se han escrito sobre Andrés de Concha, los datos no son muchos y, en ocasiones, crean cierta confusión en cuanto a fechas²⁸. Pero lo que se sabe con certeza es que se embarcó en Sevilla hacia la Nueva España en 1568 con la misión de realizar el retablo de Yanhuítlán, el cual llevó a cabo en 1575²⁹. Después realizó en la zona otros proyectos de retablos en conventos dominicos como Teposcolula (1580), Coixtlahuaca (1584),

²⁷ ZUFFI, Stefano. *El siglo XVI*. Barcelona: Electa, pág. 46.

²⁸ Hace algunos años se desató una polémica en la que se llegó a hablar de dos artistas homónimos, uno pintor y otro arquitecto, por la falta de coincidencia en las pocas fechas que conocemos.

Tamazulapan (1587) y Achiutla (1587). Junto con Simón Pereyng proyectó el retablo de Huejotzingo (1584) y se tienen datos que trabajó en el de Oaxtepec (1593) y en el del primitivo templo de San Agustín de la ciudad de México (entre 1590 y 1599) que sufrió un incendio y del cual proviene la tabla de Santa Cecilia, que conserva el MUNAL. Se sabe que hacia 1612 se había comprometido a levantar el retablo mayor del convento de Santo Domingo de Oaxaca pero, según el testamento de su esposa María de San Martín, nunca lo realizó pues murió hacia 1612³⁰.

En lo referente a los aspectos técnicos, el artículo menciona las semejanzas entre esta pintura y el mencionado *El martirio de San Lorenzo*. Por ejemplo, en la forma como utiliza el óleo:

En lo que concierne a la base de preparación, las dos pinturas sobre tabla novohispanas que comparamos son ejemplo de la síntesis de la tradición, del práctico y probado efecto que el óleo era capaz de producir y, por supuesto, de la imprimatura, otro elemento que contribuyó a la economía en las bases³¹.

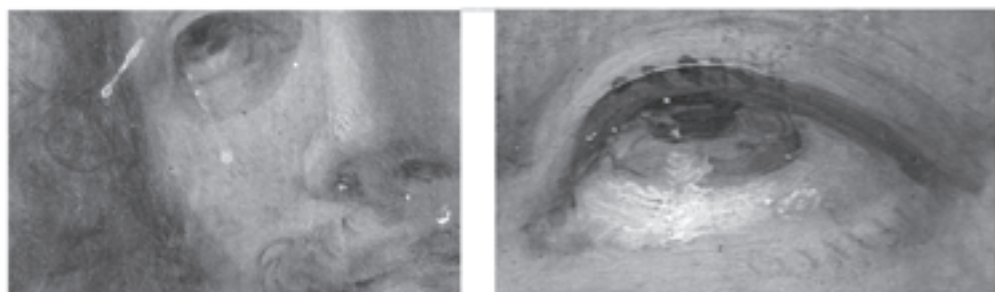
En este sentido, compara la imprimatura de ambas y las dos coinciden en el color gris claro «con medio oleoso y [que] forma parte de las suaves tonalidades de azul y verde del paisaje y en el pelo del cordero»³², este tipo de imprimatura ubicada en la gama del gris era usual en las obras italianas desde el siglo XIV hasta el XVI.

²⁹ RUIZ-GOMAR, José Rogelio. «Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 53 (1983), págs. 66 y 70. Cfr. VICTORIA, José Guadalupe. «Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de la Concha». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 50 (1982), págs. 77-86 y FERNÁNDEZ, Martha. «El matrimonio de Andrés de Concha». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 52 (1983), págs. 85-99.

³⁰ FERNÁNDEZ, Martha. «El matrimonio... *Op. cit.*, pág. 99. SOTOS SERRANO, Carmen. «Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 83 (2003), págs. 123-154. En este artículo la autora analiza un documento hallado en el Archivo de Indias sobre un primer matrimonio de Andrés de Concha en Sevilla, con María Núñez de Godoy, quien murió en el parto de su primogénito, Pedro.

³¹ AMADOR, Pablo et al. «Y hablaron los pintores famosos... *Op. cit.*, pág. 66.

³² *Ibidem*, pág. 67.



Comparación entre diversos ojos de obras de Andrés de Concha. La primera es la del Niño Jesús del cuadro estudiado. La de abajo a la derecha es del ojo de Santa Cecilia del Museo Nacional de Arte

Igualmente es parecida la forma de tratar los paños: «la sensación de suavidad, rigidez, peso y grosor [...]». En la obra «conviven y se superponen así telas de aparente seda con otras que parecen ser terciopelos gruesos o algodones rígidos»³³. El cortinaje en tonos verdosos con filo y flequillo dorado es prácticamente idéntico al de la *Santa Cecilia* y *El Martirio de San Lorenzo*.

Las vestimentas de los personajes son las típicas de las representaciones del momento; en el caso de la Virgen, tocado, velo, la túnica rosa y el manto azul en tonos lisos. La estructura de su figura, como lo señala el ensayo de los *Anales*, es idéntica a la de la Virgen de los Remedios de Pedro de Villegas en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla, cuyo antecedente se relaciona con un grabado de Marcantonio Raimondi³⁴.

³³ *Ibíd.*, pág. 77.

³⁴ *Ibíd.*

En cuanto al entorno de las figuras, destaca la recreación de un interior arquitectónico cuyas formas masivas otorgan una estructura a la ubicación de cada una de ellas. La Virgen ocupa el centro de la composición; la extraordinaria luz que emana de su rostro ubica nuestra mirada en el centro del cuadro. Como fondo, hay una fuga hacia el paisaje a través del arco de la izquierda que se compensa con el pesado cortinaje de la derecha y la figura del anciano san José que permanece en un segundo plano. Existe en *El Martirio de San Lorenzo* una figura casi idéntica a éste, lo mismo que en los retablos de Yanhuatlán y Coixtlahuaca. San Juanito viste su sayal y encima una capa roja; su cruz de carrizo es muy semejante a la que se muestra en *La Sagrada Familia* del MUNAL lo mismo que la cabellera en-sortijada y el perfil del borrego.

Otras semejanzas notables con otras obras del artista son: la forma de los ojos del Niño Jesús, que muestran más allá del iris con una forma redondeada, tal como los tiene san Lorenzo; la posición de la mano de la Virgen, que esconde los dedos anular y meñique, es prácticamente igual a la que aparece en *Los Cinco Señores*, obra del mismo artista que conserva la Catedral de México y santa Cecilia; la composición del cuerpo de la Virgen recuerda también a la santa, con los senos marcados tal y como Hernando de Sturmio había representado a santa Rufina en el banco de la Capilla de los Evangelistas, en la Catedral de Sevilla.

Así pues, los puntos de encuentro entre esta obra y otras de las consideradas del artista resultan incuestionables. Habrá, no obstante, que estar atentos a futuras opiniones una vez que la obra se conozca mejor, aunque la manera como se ha ido conformando el corpus de Andrés de Concha ha sido con base en comparaciones con su obra conocida³⁵.

³⁵ Agradezco a la coleccionista las imágenes que ilustran este ensayo.

Pintura novohispana en Andalucía: los protagonistas de un fenómeno cultural de ida y vuelta

Patricia Barea Azcón

Desde el origen de la empresa americana, Andalucía ostentó un protagonismo fundamental. Todos los viajes de Colón partieron de esta región, por tanto no es casual que la mayor parte de los descubridores y primeros colonizadores fueran andaluces.

América ofrecía innumerables posibilidades, lo que resultaba muy tentador para una buena parte de la población sin demasiadas opciones de prosperar. La impronta andaluza fue sin duda la más presente en el ámbito americano. Los emigrantes trasplantaron su cultura, costumbres, devociones, toponimia... convirtiendo de algún modo a América en una proyección de Andalucía. Aunque fueron más significativas las influencias andaluzas en América que a la inversa, este proceso tuvo lugar en ambos sentidos.

Entre 1561 y 1778 funcionó un sistema de tráfico ultramarino perfectamente organizado por el gobierno con el fin de mantener el monopolio americano. Se establecieron dos flotas anuales, la de Nueva España y la Tierra Firme, que se encontraban en el puerto de La Habana para regresar juntas.

El río Guadalquivir era el canal a través del que salían y entraban todo tipo de influencias, mercancías y portadores. «A través de Sevilla o Cádiz llegaban a las colonias estímulos culturales, libros, tratados, hombres, artistas, artesanos, arquitectos»¹. El historiador

¹ SARTOR, Mario. «Andalucía, un puente hacia América». En: AA. VV. *Andalucía y América en el siglo XVII*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985. pág. 13.

Francisco Morales Padrón alude a las relaciones artísticas que vinculan ambos enclaves ².

Los Catálogos de Pasajeros a Indias conservados en el Archivo de Indias de Sevilla revelan interesantes noticias en este sentido y permiten conocer que Andalucía fue la principal región española en la emigración a ultramar, a pesar de que la corona no escogió a familias andaluzas para poblar regiones deprimidas. El destino favorito era el virreinato de la Nueva España ³.

En la mayoría de los casos viajaban hombres solos, y en algunas ocasiones su familia se reunía con ellos más adelante. En el caso de Nueva España se constata un mayor equilibrio entre hombres y mujeres. Además de la información oficial, bastantes cartas personales enviadas desde el virreinato testimonian este fenómeno ⁴. En los Autos de Bienes de Difuntos se especifica, entre otros datos, el lugar en el que fallecieron. Según los registros de la Casa de la Contratación el destino más frecuente fue Veracruz, el puerto más antiguo e importante del virreinato.

Según se desprende de la documentación conservada, los andaluces que emigraron a América no fueron personas de escasos recursos como se ha pensado con frecuencia. A veces mandaban grandes cantidades de dinero a España y ayudaban a familias enteras a unirse con ellos. En el siglo XVII surgió un nuevo tipo de emigrante no relacionado con la carrera militar ni con la nobleza. Englobaba un espectro social mucho más amplio, que incluía comerciantes, artesanos, funcionarios, marinos...

El caso de la zona Occidental de Andalucía difiere bastante del de la Oriental, pues las provincias de Sevilla y Cádiz mantuvieron un estrecho contacto en virtud de su calidad de puertos de Indias. Sus condiciones estratégicas aventajaban a las de los puertos medi-

² MORALES PADRÓN, Francisco. *Andalucía y América*. Málaga: Arguval, 1992. pág. 87.

³ GARCÍA-ABASOLO, Antonio. «Emigrantes y pobladores. Aportación humana y mundo privado de los andaluces en Nueva España». *Convergencias y Divergencias. México-Andalucía: siglos XVI-XIX*. México: Universidad de Guadalajara y El Colegio de Michoacán, 2007, págs. 113-139.

⁴ Cfr. OTTE, Enrique. *Cartas privadas de emigrantes a Indias (1540-1616)*. Jerez de la Frontera: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1993.

terráneos y cantábricos, confiriéndoles un perfil idóneo. Recordemos además que Sevilla era por ese entonces la ciudad más poblada del reino de Castilla.

La fundación de la Casa de la Contratación en Sevilla en 1503 afianzó el marco legal de las relaciones con América e intensificó el tráfico marítimo. Su traslado a Cádiz en 1717 la convirtió en la nueva capital de la Carrera de Indias. La categoría de antepuerto de Sanlúcar de Barrameda suscitó que también esta localidad mantuviera un contacto fluido con el virreinato.

Las condiciones de puerto fluvial e interior de Sevilla suponían un aliciente, aunque no gozara de la tradición marítima gaditana. En esta ciudad tuvo su base el Consejo de Indias, organismo clave en la relación entre la Metrópoli y los virreinos americanos. Esto la convirtió en un floreciente foco de atracción que congregaba a marinos y mercaderes de todo el mundo. Son muchos los lugares emblemáticos que dan fe de su pasado americanista, como la Lonja de Mercaderes (actual archivo de Indias), las Atarazanas Reales, el Hospital de la Santísima Trinidad, el Colegio de San Hermenegildo... Bastantes comunidades religiosas que gozaron del patrocinio de importantes familias vinculadas con América como el Convento de Santa Paula, el de San José del Carmen o el de Santa Ana en Triana. Como prueba de ello, entre sus muros se conserva más de una obra de arte de procedencia indiana. También perduran residencias de personajes nobiliarios relacionados con el virreinato como la Casa Pilatos (solar de fray Payo Enríquez de Ribera) o el Palacio de Dueñas (de la Casa de Alba), muchas de las cuales albergan pinturas novohispanas.

El caso de Cádiz no difiere demasiado. De allí partió un alto porcentaje de Cargadores a Indias y el segundo viaje de Colón, marcando su relación con el Nuevo Mundo desde temprana época. En 1535 se instituyó el Juzgado de Indias, con lo que su actividad comercial experimentó un notable crecimiento. A comienzos del siglo XVII, ya era la capital del comercio americano. En 1769, con la restitución de su «Tabla de Indias y tercio de toneladas», se reconoció a su puerto como el verdadero centro neurálgico del comercio americano.

Al igual que en Sevilla, son muchas las huellas americanas que se constatan en Cádiz: edificios directamente relacionados con el co-

mercio ultramarino, conventos de los que partieron evangelizadores, residencias particulares construidas con capital indiano...

Sevilla fue la capital de la vida artística española durante el siglo XVII. Aunque el traslado era costoso e inseguro, de aquí se exportaron obras, técnicas y estilos al Nuevo Mundo. Hubo incluso talleres especializados. Todos los artistas que pasaron por ella participaron de este comercio. Figuras de reconocido prestigio como Murillo, Zurbarán o Valdés Leal enviaron pinturas a América⁵. Además, muchos pintores viajaron formando parte del séquito de virreyes o arzobispos. Entre ellos podemos citar a Andrés de Concha o Alonso Vázquez⁶.

Los envíos de pinturas al virreinato quedaban bien registrados. En estos documentos figuraba el nombre del propietario, el barco en el que se trasladaban, el lugar de destino, e incluso el precio. En el envío hecho en 1599 por Andrés de Herbas en el navío Santa Elvira iban «Diez y ocho imágenes de Nuestra Señora y otras devociones, en láminas a veinte reales cada una»⁷.

A la llegada de los españoles al virreinato, el arte estaba en manos de los indígenas. Las órdenes religiosas introdujeron técnicas y temáticas europeas, fundando escuelas conventuales con un fin evangelizador. La llegada de obras y artistas europeos a partir del siglo XVI constituyó el primer referente estético foráneo. Sorprende el hecho de que estas pinturas europeas fueran tratadas como simples productos y enviadas en muchos casos a través de mercaderes. Se pintaba con rapidez, con unos criterios que no valoraban especialmente la calidad ni la originalidad del tema. Los lienzos se enviaban enrollados, sin bastidor. Estas primeras obras fueron determinantes en el desarrollo de la escuela novohispana. Iban destinadas a un público mayorista, y excluían la importancia del autor. Lo que más se valo-

⁵ SERRERA, Juan Miguel. «Zurbarán y América». En: AA. VV. *Catálogo de la exposición. Zurbarán*. Madrid: Ministerio de Cultura, Banco Bilbao-Vizcaya, 1988, págs. 63-83.

⁶ RUIZ GOMAR, Rogelio. «Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 53 (1983), págs. 65-73.

⁷ TORRE REVELO, José. «Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. (México), 1 (1948), págs. 92-93.

raba en ellas era que respetaran la tradición, reprodujeran los modos de vida españoles y difundieran un mensaje piadoso.

Esta situación derivó en la creación de gremios que regularan la actividad artística en las principales ciudades. Además de establecer una pautas estilísticas, entre sus mayores preocupaciones se encontraba la de huir de la tutela de la Iglesia y prohibir la presencia de indígenas en los talleres. Resulta paradójico que algunos de los más insignes pintores novohispanos fueran mestizos o mulatos. En 1783, la corona española instituyó la Real Academia de San Carlos, directamente inspirada en la de San Fernando de Madrid.

La cuestión iconográfica fue primordial desde el primer momento. Al tratarse de una sociedad heterogénea y de reciente formación hubo que crear un lenguaje unitario de fácil comprensión. Se pretendía difundir imágenes que contribuyeran a la estrategia colonizadora. Los temas representados fueron los imperantes en la Península: cristos, santos, vírgenes, escenas bíblicas... regidos por los principios contrarreformistas y supervisados por la Inquisición.

En el siglo XVII surgió una escuela propiamente novohispana, que ensalzaba advocaciones relacionadas con sucesos milagrosos en los que había intervenido un indio. Entre estas advocaciones nativas, la que más repercusión alcanzó fue la de la Virgen de Guadalupe.

Una antigua leyenda cuenta como en 1531 se le apareció a un indio llamado Juan Diego en las afueras de la ciudad de México. Cuando le pidió que fuera a ver al arzobispo fray Juan de Zumárraga para solicitarle la construcción de una capilla en su honor, este se negó a recibirlo. La Virgen le pidió entonces que recogiera rosas con su túnica y se las llevara. Al desplegarla ante el arzobispo, la imagen de la Virgen había quedado impresa en ella. Este hecho se conoció como el «Milagro de las rosas» y dio origen al culto guadalupano en Nueva España.

La Guadalupana no tardó en triunfar sobre el resto de las advocaciones, convirtiéndose en la imagen más poderosa. El pintor Miguel Cabrera exaltó su naturaleza milagrosa en su obra *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las Reglas del Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, publicada en 1752. Su devoción fue alentada por la literatura criolla, siendo difundida primero por los franciscanos y después por los jesuitas. Encarnó la búsqueda de la

identidad novohispana, constituyendo el primer paso para el surgimiento de la conciencia nacional⁸. Se considera al teólogo Miguel Sánchez el creador de la tradición guadalupana.

La imagen de la Virgen de Guadalupe quedó acuñada de una forma invariable. Sostenida en el aire, vistiendo túnica rosa y manto azul con estrellas doradas. Su rasgo más distintivo es su tez morena como la de los indios. Algunos atributos propios de su iconografía como la luna sobre la que se apoya, las manos unidas en actitud de oración, la corona, el angelito o los rayos que la rodean tienen un origen apocalíptico que la emparenta con la Inmaculada Concepción.

El historiador Antonio Moreno Garrido se refirió a la influencia a nivel simbólico de los tipos iconográficos andaluces del siglo XVIII en los americanos, especialmente el de la Inmaculada en el de la Virgen de Guadalupe⁹.

Aunque no guarda ninguna similitud física con su homónima de Extremadura, muchos historiadores han señalado su parecido con la imagen de Nuestra Señora de la Concepción que se conserva en el coro del santuario extremeño, también rodeada de rayos solares.

La Virgen de Guadalupe fue un tema omnipresente en los talleres virreinales. El modelo iconográfico más sencillo, conocido como «Fiel copia del Original», la mostraba sin ningún elemento decorativo, tal y como había quedado estampada en la túnica de Juan Diego. El más repetido era en el que aparecía rodeada de la secuencia tetraepisódica de sus apariciones, de un marcado carácter narrativo. También solía incluir decoración de flores y angelitos, y un paisaje del Tepeyac a los pies de la Virgen. En ocasiones estaba acompañada de Dios Padre, el Espíritu Santo u otras advocaciones marianas, dando lugar a complejas alegorías de significados políticos, sociales y teológicos.

La mayoría de los andaluces que emigraron al virreinato de la Nueva España no perdieron los vínculos con su tierra natal. Mu-

⁸ Cfr. LAFAYE, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe La formación de la conciencia nacional en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

⁹ MORENO GARRIDO, Antonio. «Tipos iconográficos concepcionistas andaluces del siglo XVIII». AA. VV. *Algunas consideraciones en torno a la iconografía concepcionista en Andalucía y el Nuevo Mundo*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, págs. 183-189.

chos de ellos enviaron o trajeron consigo obras de arte novohispanas para decorar sus domicilios, regalar a familiares o amigos, o donar a instituciones religiosas de su localidad natal. Debemos buscar el origen de este proceso en el fenómeno migratorio que implicó la colonización de las nuevas tierras. Esto propició el desempeño de una serie de oficios que en algunos casos permitieron una posición económica desahogada. La llegada de un buen número de pinturas a Andalucía desde comienzos del siglo XVII no responde a una actividad organizada ni a razones de coleccionismo o patronato artístico. Llegaron de forma aislada, formando parte de ajuares personales de frailes, funcionarios, comerciantes...

La temática más abundante es la de la Virgen de Guadalupe. En muchas de ellas su procedencia está perfectamente documentada. En el Archivo General de Indias de Sevilla se conservan documentos en los que constan algunas de estas obras que llegaban al por mayor: «caxas con láminas de Nuestra Señora de Guadalupe de México». Hacían el viaje enrolladas para su mejor resguardo, y embaladas en cajones. De esta forma había que esperar a su llegada para poderlas insertar en sus bastidores y colocarlas en sus respectivos marcos. También se conservan cartas personales que dan fe de la devoción guadalupana difundida por andaluces, inventarios de bienes en los que queda plasmado su gusto por el arte y su predilección por ciertas advocaciones, así como testamentos en los que se menciona el paradero de estas pinturas.

El carácter exótico de esta iconografía y su valor eminentemente devocional hicieron que fueran bastante valoradas. En palabras de la historiadora M.^a Concepción García Sáiz, «rara es la iglesia, catedral o pequeña parroquia de pueblo que no tenga alguna de las múltiples versiones hechas en México a partir de la segunda mitad del siglo XVII»¹⁰.

Los indianos emigraron al virreinato en busca de fortuna, manteniendo en todo momento los lazos económicos o familiares con sus lugares de origen. A su regreso ejercieron con frecuencia labores

¹⁰ GARCÍA SÁIZ, M.^a Concepción. «Arte colonial mexicano en España». *Revista Artes de México* (México), (1993), págs. 26-38.

de patronato artístico. Entre sus motivaciones se encontraban el ansia de perpetuar su linaje o exhibir un estatus económico adquirido en las Indias, lo que ocasionaba que algunos fueran mirados con recelo. Aunque muchas fundaciones indianas tenían propósitos puramente filantrópicos, y solo en contadas ocasiones respondían a peticiones de apoyo.

A menudo fueron estas pinturas fueron donadas a espacios de culto. Su presencia los dotaba de un componente nuevo, lleno de connotaciones indígenas y producto de un interesante sincretismo religioso. El tipo de donación dependía del lugar y el estatus socio-económico del indiano. Las donaciones tenían en la mayoría de los casos un destacado sentido devocional. Con frecuencia se debían al propósito de dar a conocer en su lugar de origen a la virgen o el santo al que habían encomendado en América, y que relacionaban con la fortuna adquirida en esas tierras. Normalmente para albergar una pintura, el donante costaba un pequeño retablo que se solía situar a un lado del altar principal. Se conocen casos en el Monasterio de San Miguel Arcángel del Puerto de Santa María (Cádiz) o en la Mezquita-Catedral de Córdoba.

A la muerte del propietario se solían enviar esas pinturas a través de un intermediario, y a su llegada eran encomendadas a un albacea. De este modo eran remitidas a los familiares en calidad de herencia testamentaria, y muchas de ellas pasaban después a iglesias o conventos. Este proceso duró hasta la expulsión de los españoles del virreinato tras la Guerra de la Independencia.

En un primer momento fue un fenómeno ligado a la aristocracia, pero posteriormente se extendió al resto de los estamentos. A menudo se trataba de clérigos, que llevaban alguna de estas pinturas a sus conventos con objeto de introducir una advocación indiana y propagar su culto en la comunidad.

Los testamentos eran redactados con precisión, pero la distancia solía dificultar el cumplimiento de las últimas voluntades del difunto. Desde el inicio de la colonización, la corona española mostró interés por que los bienes de los fallecidos en Indias llegaran a manos de sus legítimos herederos. Con ese objetivo instituyó en 1550 el Juzgado de Bienes de Difuntos. La documentación de Bienes de Difuntos incluye testamentos, disposiciones de última voluntad, inventarios post mortem, tasaciones... que ofrecen datos acerca del

nivel económico, social y cultural de estos personajes. Sus bienes eran remitidos a la Casa de la Contratación, desde donde se hacían llegar a sus destinatarios.

Con el cumplimiento de las mandas estipuladas en el testamento, se iniciaba un amplio expediente. En los casos en los que no existía testamento, se presentaba únicamente un inventario de bienes con la evaluación y la almoneda de los mismos. El envío de estos bienes a España provocó en ocasiones litigios entre las partes como puede comprobarse en numerosos expedientes albergados en las secciones de Justicia y Escribanía de Cámara del Archivo de Indias de Sevilla.

El examen de los objetos religiosos que poseían nos da una visión sobre su espiritualidad y poder adquisitivo. Entre los del sargento mayor de flota Diego Osorio encontramos «un rosario engastado en plata, una funda de hojalata de dos varas de larga, y dentro lleva una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe pintada en lienzo»¹¹.

Algunos de estos inventarios revelan noticias curiosas, como la tasación de obras. Una pintura de la Virgen de Guadalupe de dos varas y media, sin marco, que había pertenecido al octavo duque de Veragua estaba valorada en 1734 en 400 reales, mientras que otra, propiedad del pintor Andrés de la Calleja y de similares características, en 1748 valía únicamente 100 reales¹².

Un buen número de sevillanos ilustres mantuvieron contactos con el virreinato, participaron en transacciones comerciales o desempeñaron cargos públicos de prestigio, y transportaron en sus equipajes una o más copias del retrato guadalupano.

En Sevilla, y para resguardar su delicado colorido del desgaste producido por los reflejos solares, se solían colocar estos lienzos desde el siglos XVIII en los <descansos> de la escalera, ofreciendo una bella perspectiva, que aún hoy podemos contemplar en más de una casa antigua¹³.

¹¹ Cfr. Archivo General de Indias de Sevilla. Contratación. Leg. 465. N.º. 19 (BARRIENTOS MÁRQUEZ, María del Mar. *Gaditanos en las Antillas. Un acercamiento a su sociedad socioeconómica de Bienes de Difuntos durante el siglo XVII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2000, pág. 123).

¹² GARCÍA SÁIZ, M.ª. Concepción. «Arte colonial mexicano... *Op. cit.*, págs. 26-38.

¹³ GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Iconografía guadalupana en Andalucía*. Jerez de la Frontera (Cádiz): Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, 1991, págs. 15-16. También el historiador Francisco Montes González ha documentado la presencia de pintura

Gran parte de los andaluces afincados en el virreinato gozaban de cierto poder adquisitivo y se dedicaron al coleccionismo de obras de arte. En algunos casos hablamos de piezas de gran calidad como biombos pintados, cuadros enconchados, de plumería, o realizados sobre lámina de cobre. Don José Sarmiento y Valladares, virrey de Nueva España entre 1696 y 1701, fue responsable de muchos de estos envíos a la corte. Bastantes de las pinturas con incrustaciones de concha de nácar constan en documentos conservados en el Archivo de Alcaldes ordinarios y Corregidores de la ciudad de México, donde se los denomina indistintamente cuadros, lienzos, imágenes, tableros o láminas¹⁴.

El aristócrata sevillano conde de Bustillo poseía dos biombos mexicanos heredados de su tía doña Eduarda Gil de Ledesma, antepasada de doña Regla Manjón, Condesa de Lebrija. Uno de ellos, de gran originalidad, fue estudiado por Enrique Marco Dorta y posteriormente por el historiador mexicano Salvador Moreno, quien descubrió otro idéntico que había pasado desapercibido. Las investigadoras Teresa Castelló y María Josefa Martínez del Río informaron de que llegaron a Sevilla a través de un gobernador de Filipinas que los compró en México. Posteriormente pasaron a don Roberto Mergelina y de ahí a doña Eduarda Gil de Ledesma. Fueron vendidos a un coleccionista mexicano, don Rodrigo Rivero Lake¹⁵.

Un biombo que representa las artes liberales y los cuatro elementos, obra del pintor novohispano Juan Correa, parece que fue traído del virreinato por el virrey arzobispo fray Payo de Ribera para

novohispana en Sevilla: MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en Sevilla. Contexto, historiografía y nuevas aportaciones». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, (Sevilla), 276-278 (2008), págs. 359-389; «Cultos y devociones americanas en la religiosidad andaluza de los siglos XVII y XVIII». *Congreso Internacional Andalucía Barroca, Iglesia de San Juan de Dios de Antequera, 17-21 de Septiembre de 2007*. (Sevilla), 4 (2008), págs. 257-266; «Sevilla y la Virgen de Guadalupe: entre lo devocional y lo artístico». *Caminos encontrados: itinerarios históricos, culturales y comerciales en América Latina*, (Sevilla), (2009), págs. 197-213.

¹⁴ TOUSSAINT, Manuel. «La pintura con incrustaciones de concha de nácar en Nueva España». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (México), 20 (1952), págs. 5-20. (Véase MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en... *Op. cit.*

¹⁵ MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en... *Op. cit.*, págs. 371-373.

regalárselo a su hermano el Duque de Alcalá. Actualmente se encuentra en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México.¹⁶

Casi todas las residencias nobles contaban con un oratorio, donde eran instaladas las pinturas novohispanas. La pintura de la Virgen de Guadalupe que alberga el Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz, pintada por el artista Antonio de Torres, perteneció al oratorio privado del marqués de Vade-Íñigo¹⁷.

En el Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla se custodia un expediente de licencia para celebrar misa en el oratorio privado de don Tomás de Céspedes y Sandoval. El vicario de Écija lo visitó en 1715, hallando «un altar mazizo hecho de material con una Ymagen de Pintura de Nuestra Sra. de Guadalupe de México Colocada en marco con primor y aseo»¹⁸.

Gracias a los datos ofrecidos por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, conocemos la existencia de dos pinturas guadalupanas sobre lámina de cobre, situadas en el palacio de los Duques de Medina Sidonia que se encuentra en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Este soporte permitía una mayor calidad técnica. Por lo general eran obras de pequeño formato, firmadas por reconocidos artistas.

La representación guadalupana sobre lámina de cobre que se conserva en el Convento de Madres Trinitarias del Prado de Santa Justa de Sevilla procede de la testamentaría del Señor Irureta-Goyena, quien la heredó de unos familiares mexicanos¹⁹. Tiene una inusual forma de cruz tetracúspida, y fue realizada en 1706 por Miguel Correa. En los extremos se sitúan las escenas de las apariciones, y en torno a la Virgen las últimas saluciones del Santo Rosario.

Sin embargo la mayoría de las pinturas novohispanas que arribaron a los puertos andaluces tenían un valor puramente devocional y no estaban asociadas a un ámbito aristocrático. A finales del siglo XVII,

¹⁶ Ibídem, págs. 37-376.

¹⁷ Datos ofrecidos por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

¹⁸ Cfr. Archivo General del Palacio Arzobispal de Sevilla. Documentos de la Curia. Legajo 30 de Oratorios, n.º. 5 (Cfr. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Iconografía guadalupana...* Op. cit., pág. 44).

¹⁹ GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Iconografía guadalupana...* Op. cit., pág. 43.

un estamento social distinto de la nobleza poseía un piezas artísticas pertenecientes al ámbito cotidiano. Las imágenes más antiguas de la Virgen de Guadalupe tenían como objetivo recoger limosnas para la construcción de iglesias. Estas eran denominadas limosneras.

Con frecuencia eran citadas en los testamentos. En el del I Marqués de Loreto, fechado en 1772, se menciona «un cuadro de la Virgen de Guadalupe de dos varas de alto y cinco cuartas de ancho, con moldura dorada y campo de concha, en ciento veinte reales» y otro «cuadro de la Virgen de Méjico, de tres cuartas de alto y media vara de ancho, con marco embutido en nácar, de treinta reales»²⁰.

Los archivos parroquiales también ofrecen datos sobre el origen de estas pinturas. Según consta en el archivo de la Hermandad de los Negros de Sevilla, en 1798 doña María Josefa Roldán «hizo donación a la hermandad de una pintura grande de una Señora de Guadalupe con cargo de que a su fallecimiento le asista según lo tiene de costumbre con los Hermanos y bienhechores»²¹. Actualmente se localiza en la Capilla de Nuestra Señora de los Ángeles²².

El culto hacia la patrona de México fue extendiéndose por Andalucía e irradiándose al resto de la Península. Una muestra es el Hospital de Nuestra Señora de Guadalupe, erigido a orillas del Guadalquivir por don Fernando Enríquez de Ribera, III Duque de Alcalá de los Gazules. Surgió con vocación filantrópica, para dar cobijo a los que aguardaban embarcar en las flotas atlánticas. Se considera el primer foco de la devoción guadalupana en Andalucía.

A don Domingo López de Carvajal, Vizconde de Carrión y Marqués de Atalaya Bermeja, se debe la fundación del pueblo de Algar (Cádiz) en el último cuarto del siglo XVIII²³. Responde a la prome-

²⁰ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «El patrimonio artístico del I marqués de Loreto (1687-1772) y de la familia del Campo». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 19 (2006), pág. 298. También citado en: MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en... *Op. cit.*, pág. 363.

²¹ MORENO NAVARRO, Isidoro. *La antigua hermandad de los Negros de Sevilla. Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Junta de Andalucía, 1997, pág. 239.

²² MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en... *Op. cit.*, pág. 363.

²³ MORENO, Salvador. «Guadalupanismo mexicano en Cádiz». *Cádiz Iberoamérica* (Cádiz), 2 (1984), págs. 28-29.

sa que le hizo a la Virgen de Guadalupe cuando le sorprendió una tempestad en su viaje de regreso. Desde entonces Algar ostenta el patronato, único en España, de la Virgen de Guadalupe. En 1757, el marqués colocó en el altar de su iglesia una talla de la Guadalupeana traída de México. Además, hubo tres pinturas de la Virgen de Guadalupe, de las que se conserva una (las otras dos desaparecieron durante la Guerra Civil).

No faltan ejemplos de devoción guadalupana. El Padre Antonio Solís informaba de que el Padre Manuel de la Peña erigió dos altares en 1735, en la Capilla de la Anunciación de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla. Uno de ellos estaba dedicado a la Virgen de Guadalupe de México²⁴.

En la capilla del Nacimiento del Convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla, «se colocó en 1724^a nuestra señora de Guadalupe, siendo su patrono el veinticuatro don Juan Bautista Cavaleri»²⁵.

El gaditano Vicente Pulciani, famoso por su biblioteca, mantuvo relaciones comerciales con América. Entre las láminas que colgaban de sus paredes y daban fe de sus devociones se encontraba una de Nuestra Señora de Guadalupe²⁶.

Un catálogo de 1837 cita una pintura de la Virgen de Guadalupe de la colección Cavaleri, que «era lo mejor que se ve en su clase, de más de dos varas de alta y una y media de ancho»²⁷.

El virrey Antonio M.^a Bucarelli y Ursúa, nacido en Sevilla en 1717 y fallecido en México en 1779, dispuso en su testamento que lo enterraran en la Colegiata de Guadalupe: «Por lugar de mi entierro, el más inmediato a la puerta, por donde acostumbraba yo en-

²⁴ SOLÍS, Antonio de. *Los dos espejos*. Original en la Biblioteca del Colegio de Jesuitas de Málaga, 1755, pág. 423. (Cfr. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Iconografía guadalupana...* *Op. cit.*, pág. 45).

²⁵ MONTERO ESPINOSA, José. *Antigüedades del Convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla*. Sevilla: 1817, pág. 132. Cit. por MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en... *Op. cit.*, págs. 363.

²⁶ Cfr. GARCÍA FERNÁNDEZ, María Nélida. *Burguesía y toga en el Cádiz del siglo XVIII: Vicente Pulciani y su biblioteca*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2000, págs. 30-31.

²⁷ Cfr. ANÓNIMO. *Catálogo de los Cuadros de la Galería de Antonio y Aniceto Bravo*. Sevilla: 1837. Original en el *Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla*, pág. 107. Cit. por MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en... *Op. cit.*, págs. 369-370.

trar a rezar y encomendarme a tan sagrada Imagen que he venerado y venero»²⁸.

En una carta que le envió al almirante don Antonio de Ulloa, fechada en México el 27 de Marzo de 1778, decía: «...así se lo he pedido hoy a nuestra Patrona de Guadalupe de cuyo Santuario vengo y donde he dejado la limosna para que se haga un Novenario de Misas, que conduzca a V.M. a Cádiz como lo condujo el antecedente a la Habana...». «Queda haciéndose el novenario de misas a mi Patrona de Guadalupe en cuyo templo he estado esta mañana para encargarlo»²⁹.

En la carta que le remitió poco después don Antonio de Ulloa al Virrey Bucareli, fechada en Cádiz el 17 de Julio de 1778, contestaba:

... y particularmente invocando la protección de la Milagrosa imagen de Nuestra Sra de Guadalupe, la particular protectora de todos los que la invocan con verdadera fe; mediante la quila se an vencido con acierto las dificultades; aca se le ha hecho un novenario en accion de gracias; y siempre confesare que su intercesión ha sido medio para que se logre una felicidad tan completa.

También menciona que estos lienzos, tablas y cobres venían sin marco, y era en su destino donde se les daba la forma definitiva, al referirse a las «medias cañas y cristales» que se le estaban poniendo a imágenes traídas desde México:

... la laminita de Nuestra Sra. de Guadalupe con medias cañas la tomo la niña grandesita para ponerla a la cabecera de su cama; ...se le estan poniendo medias cañas, y cristales, y lo mismo a las laminas de las distintas castas de gentes del Reyno.

Otro testimonio revela que el lienzo de la Virgen de Guadalupe que se conserva en la Iglesia de Santa Ana de Durango (Vizcaya) fue

²⁸ CASTILLO PIÑA, José. *Tonantzin. Nuestra madrecita la Virgen de Guadalupe*. México: 1945, pág. 73.

²⁹ Archivo General de Indias de Sevilla. Indiferente, 1632 B (Ver apéndice documental). Antonio María de Bucareli y Ursúa fue un aristócrata sevillano, virrey de Nueva España entre 1771 y 1779. El marino Antonio de Ulloa ejerció como gobernante, siendo uno de los personajes más importantes de la Ilustración española.

enviado desde Veracruz «enrollado en un tubular de fina caña mejicana que estaba forrado con una lámina de cinc en la que se leían, grabadas, estas cuatro palabras: José Joaquín de Arguinzóniz, España»³⁰. Cabe suponer que en los envíos destinados a Andalucía el sistema no difería demasiado.

El investigador Joaquín González Moreno catalogó unas trescientas de las más de tres mil imágenes de la Virgen de Guadalupe que se conservan en España, y afirma que en Sevilla se localizan más de mil.

En palabras del Padre Francisco de Florencia: «En Cádiz, Sevilla, y en todas partes de católicos que tienen comercio con la Nueva España, es tan conocida, tan venerada y aplaudida esta santa imagen, que apenas hay casa en que no la tengan»³¹.

Los inventarios artísticos de una serie de sevillanos del siglo XVIII que se conservan en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla acreditan que muchos poseyeron pinturas novohispanas, entre ellas de temática guadalupana³².

En el del sevillano Juan Soto de Noguerras, realizado por su viuda en 1700, figuran las siguientes obras:

- «Yttem una lámina de NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE DE MÉXICO, sobre cobre, con su moldura dorada, de tres cuartos de alto y media vara de ancho».
- «Yttem un quadro de NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE, con su marco dorado calado, de dos varas poco menos de alto y siete cuartos de ancho».
- «Yttem una lámina de NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN de PLUMA DE MECHOACAN, con su moldura de madera de las Indias, llana. de dos tercias de alto»³³.

³⁰ ZORROZÚA SANTISTEBAN, Julen. «Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya». *Revista Letras de Deusto* (Bilbao), 73 (1996), págs. 139-152.

³¹ FLORENCIA, Francisco de. *La Estrella del Norte de México*. Edición del Dr. Agustín de la Rosa. Original impreso en 1688 en la Imprenta Benavides. Fondo de Cultura Económica, 1999 (1688), pág. 196.

³² SANZ, María Jesús y DABRIO, María Teresa. «Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas». *Archivo Hispalense* (Sevilla), 176 (1974), págs. 102-127. En este texto aparecen citados los documentos que a continuación incluyo referenciados en las notas 33 hasta la 39.

³³ Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (A.P.N.S.). Año 1700, oficio 19, libro 2.º. Legajo 13064, folios 510-532.

En el mismo archivo encontramos el inventario de bienes de don Domingo de Urbizu, caballero de la Orden de Calatrava y miembro del Consejo Real de Hacienda, realizado por su esposa en 1701. En él se encuentra «Yttem un lienzo de NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE DE MÉJICO CON SUS APARICIONES, sin moldura»³⁴.

En el de don Francisco Tello y Portugal, caballero de la Orden de Alcántara y Marqués de Sauseda, realizado en 1702 por los Marqueses de Paradas y de Sauseda consta «Yttem una ymagen de NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE, hecha en Indias»³⁵. Hay que especificar que a veces, en estos documentos, aparece el término «de las Yndias», que puede abarcar tanto a las Indias Occidentales como a las Orientales.

En el de don Alejandro Carlos de Licht, hecho con motivo de la muerte de su esposa siendo él albacea testamentario, se recogía «Yttem una laminita de NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE, de una tercia de alto, con moldura de Carey y los perfiles de marfil»³⁶.

En el inventario de bienes de doña Juliana Ortiz de Peralta, de 1702, están registradas:

- «Yttem dos láminas de media vara con molduras doradas, el uno de NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE y el otro del PADRE ULLOA».
- «Yttem dos láminas de SANTA ROSA Y SAN CAYETANO, con moldura de quantas doradas»³⁷.

En el de doña Raphaela Antonia de la Vega Celis, realizado por su viudo en 1701, observamos «Yttem un lienzo de NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE DE INDIAS de a más de dos varas con marco grande dorado y azul, bien tratado»³⁸.

³⁴ A.P.N.S. Año 1701, oficio 24, libro 1.º. Legajo 17111, folios 922-924.

³⁵ A.P.N.S. Año 1702, oficio 13, libro 2.º. Legajo 8173, folios 1623-1634 (Ver apéndice documental).

³⁶ A.P.N.S. Año 1702, oficio 16, libro 2.º. Legajo 10321, folios 620-637.

³⁷ A.P.N.S. Año 1701, oficio 16, libro 1.º. Legajo 10318, folios 644-648.

³⁸ A.P.N.S. Año 1702, oficio 18, libro 2.º. Legajo 3769, folios 152-158.

En el de don Xristóbal de Pedrosa y Luque, que data de 1701, encontramos «Yttem una lamina de SANTA ROSA, con moldura negra»³⁹.

Como se puede comprobar en la mayoría de ellos, la presencia de la imagen de la Virgen de Guadalupe es prácticamente constante. A veces eran designadas Inmaculadas en los inventarios. En algunos casos se citan como «una imagen de Ntra. Sra. de la Concepcion de Méjico», lo que sucede por ejemplo en el de doña Petronila Pineda⁴⁰.

La geografía andaluza se fue inundando desde el último cuarto del siglo XVII de firmas mexicanas. En el Archivo de Indias de Sevilla se conservan gran cantidad de inventarios de bienes y legados testamentarios de españoles difuntos en México que dejaron sus posesiones a familiares residentes en España. Estos documentos, localizados en la subsección llamada Bienes de Difunto, detallan el lugar de origen del personaje y los herederos designados por él.

En los de Francisco Ortiz de Navarrete, natural de Sevilla y médico del virrey de Nueva España que murió en México con testamento (1636-1642) y eligió como herederos a sus hijos, aparecen varias pinturas⁴¹:

- «Un quadro grande de hechura de un Crucifixo y San ygnacio y Santa Teresa con marco dorado».
- «Otro lienzo sin marco de Nuestra Señora y San Joseph».
- «Otro quadro grande de Nuestra Señora de la Concepción».
- «Otro quadro grande con su marco dorado, de Tovyas».
- «Dos quadros pequeños de hermitaños».
- «Otro quadro con su marco grande de Susana y los viejos».
- «Otro quadro grande de Abrahan».
- «Otro quadro grande de Adán y Eva».
- «Un quadro pequeño de San Cosme y San Damián».

³⁹ A.P.N.S. Año 1701, oficio 24, libro 1.º. Legajo 17115, folios 952-954.

⁴⁰ AGUILÓ ALONSO, Mari Paz. «El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVII y XVIII». AA. VV. *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Estéticas, Centro de Estudios Histórico y Departamento de Arte Diego Velázquez, 1990, pág. 125.

⁴¹ A.G.I. Contratación, 543, N.1, R.3\1\30 Recto, 30 Verso.

También en las secciones de Justicia, Audiencias y Escribanía de Cámara del Archivo de Indias se custodian numerosos expedientes. Otra fuente de información acerca de pinturas novohispanas es la importante serie de registros de navíos, donde quedaban consignadas todas las mercancías que pasaban a las Indias. También podemos recavar datos de este tipo en los archivos históricos provinciales.

La carta de dote otorgada por Antonio de Salinas, maestro platero natural de Sevilla afincado en México a favor de doña Cecilia Teresa de la Cruz, su futura esposa, fechada el 27 de Febrero de 1744, empezaba diciendo:

En el nombre de Dios Nuestro Señor todo Poderoso, y de la Siempre Virgen María su Santísima Madre y Señora Nuestra, a vuestro onor y reverencia se dirige este ynstrumento por el qual y su temor sea notorio a los que le vieren como yo, Don Antonio de Salinas, Natural de la ciudad de Sevilla, vecino de esta de México capital de la Nueva España⁴².

Entre sus bienes incluía:

- «Ytem, una ymagen de Nuestra Señora de los Dolores en lamina con marco de talla dorado y vidriera fina».
- «Ytem, un lienso de Nuestra Señora de Guadalupe de dos y quarta de alto y una media de ancho con las quatro aparisiones».
- «Ytem, otros dos dichos con Santa Rosa y San Antonio con sus Marcos tallados, dorados y fondeados de encarnado, de una vara de alto y tres quartas de ancho».
- «Ytem, quatro dichos de a dos varas que son de Santa Gertrudis, Santa Cecilia, Santa Rosa y el Santo Christo de Burgos».
- «Ytem, dos Laminas de cobre blanco con Marcos tallados y dorados con distintas vocaciones»⁴³.

Aunque la mayoría de estas pinturas son de procedencia novohispana, conviene recordar que tanto en Sevilla como en Cádiz

⁴² México, Archivo de Notarías, n.º. 133, año 1742. Escribano Juan José de la Cruz y Aguilar.

⁴³ ESTERAS MARTÍN, Cristina. «Nuevas aportaciones a la historia de la platería andaluza-americana». AA. VV. *Andalucía y América en el siglo XVII*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, pág. 55.

existieron talleres de copias de la Guadalupana. Algunas hasta incluían la leyenda «Tocada a su Sagrado Original», con el fin de que la similitud fuera absoluta.

En los Catálogos del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla se incluyen bastantes citas sobre pinturas de la Virgen de Guadalupe, en las que no se alude a su procedencia. Es probable que muchas de ellas vinieran de conventos desamortizados.

La participación del clero en este proceso de llegada de obras fue fundamental. Uno de los casos más significativos es el de Doña Isabel Moreno Caballero, fundadora del Beaterio de la Santísima Trinidad de Sevilla⁴⁴. Como no encontraba los medios necesarios para culminar su construcción, decidió emigrar a la Nueva España. Embarcó en Cádiz en 1743. Durante su viaje falleció el obispo Vizarrón, quien iba a ser su protector. No obtuvo la autorización del cabildo para pedir limosnas, pero pasó allí varios años gracias a la herencia que recibió de su tío, don Sebastián Caballero. En 1753 embarcó de nuevo con destino a Veracruz. Regresó cuatro años después, trayendo consigo las limosnas necesarias para concluir el Beaterio y dos lienzos de la Virgen de Guadalupe.

Uno de ellos se encuentra en la iglesia. Es de grandes dimensiones y fue realizado por fray Miguel de Herrera en 1748: «Fray Miguel de Herrera del orden de N. P. S. Agustín, fecit, Méjico, 1748 a». Bajo la Virgen ostenta una filacteria con la inscripción «NON FECIT TALITER OMNI NATIONI» (No hizo lo mismo con otras naciones). Al dorso se lee: «Tocada a su original el 20 de Mayo de 1749, por merced del Dr. Jpto. Velasco, vicario del Santuario».

El otro se ubica en la zona de clausura. Es anónimo y de pequeño formato. La Virgen aparece de medio cuerpo, lo que incita a pensar que se trate de un fragmento de un cuadro de mayor tamaño.

⁴⁴ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y MORILLAS ALCÁZAR, José María. *Un ejemplo del mecenazgo americano en Sevilla: el Beaterio de la Santísima Trinidad*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1990, págs. 57-58. Mas datos sobre este tema pueden verse en: MONTES GONZÁLEZ, Francisco: «Sevilla y la Virgen de Guadalupe. El camino de lo devocional y lo artístico». En: FELIÚ, Joan; ORTELLS, Vicent y SORIANO, Javier: *Caminos encontrados. Itinerarios históricos, culturales y comerciales en América Latina*. Universitat Jaume I, 2009, págs. 197-213.

Fue una práctica común que los religiosos realizaran este tipo de legados a sus comunidades. Una de las pinturas de la Virgen de Guadalupe que se conservan en el Convento de Santa Paula de Sevilla fue donada por su Superiora, Sor Cristina de Arteaga, hija del Duque del Infantado, cuando ingresó en él ⁴⁵. Se sitúa en el coro de su iglesia y está firmada por Juan Correa en 1712. Lleva una inscripción en la que se lee: «En 30 de noviembre de 1712 años se tocó con su original hallándose presentes los Excmos. Señores duques de Alburquerque, para quienes se abrió la vidriera a las diez de la noche». En este mismo convento se conserva también una pintura sobre cuero que representa al Arcángel San Miguel, otra de las principales advocaciones novohispanas. Además, posee pinturas guadalupanas firmadas por los artistas José de Páez o Pedro López Calderón.

También en este convento, protegido por los duques de Veragua y marqueses de Oaxaca, se ubica un lienzo que muestra al obispo Juan de Palafox contemplando la aparición de la Virgen de Casamaloapa, que podría relacionarse estilísticamente con Cristóbal de Villalpando y fue asimismo donado por Sor Cristina de Arteaga. Uno de sus antepasados fue el virrey Conde de Gálve, hermano del Duque del Infantado y de Pastrana don Manuel de Silva y de la Cerda, administrador de la Nueva España en el último tercio del siglo XVII ⁴⁶.

Otro sevillano conocido por su fervor hacia la Virgen de Guadalupe fue fray Payo de Ribera, hijo del III Duque de Alcalá de los Gazules. Fue arzobispo de México, donde desempeñó una gran labor cultural y evangelizadora. A su llegada ya había tenido lugar el juramento guadalupano de 1666, y nada más llegar visitó su santuario. Bajo su auspicio se construyó el empedrado de la calzada que conectaba la ciudad de México con la Villa de Guadalupe. A su regreso a España se retiró al Convento de Nuestra Señora del Risco en

⁴⁵ VARGAS LUGO, Elisa y VICTORIA, José Guadalupe. *Juan Correa. Su vida y obra*. Catálogo, Tomo II. Primera parte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pág. 239.

⁴⁶ Las distintas hipótesis sobre este cuadro pueden consultarse en: MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en... *Op. cit.*, págs. 380-381.

Ávila, donde vivió hasta su muerte en 1684. «Allí quedó la Virgen de Guadalupe que trajo de México, en la cabecera de su cama»⁴⁷.

El gaditano Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, arzobispo de México, proclamó a la Virgen de Guadalupe patrona de la ciudad de México y de la Nueva España. Ejerció como patrono y protector del Convento de las Concepcionistas del Puerto de Santa María, enviando más de una pintura de la Virgen de Guadalupe⁴⁸.

El franciscano fray Francisco de San Buenaventura Tejada, oriundo de Espartinas (Sevilla), fue obispo de Yucatán y Guadalajara. A su vuelta ejerció el mecenazgo artístico en el Convento de Nuestra Señora de Loreto de su villa natal, hospedería de los primeros franciscanos que emigraron a América, donando imágenes de culto, objetos litúrgicos, piezas de orfebrería...⁴⁹. En él se conserva una pintura guadalupana realizada a finales del siglo XVII por José Rodríguez Carnero. Destaca la sencillez de los óvalos que enmarcan las escenas de las apariciones y el gran tamaño de sus personajes.

El fraile sevillano fray Pedro de los Reyes rigió el obispado de Yucatán entre 1700 y 1714, no sería de extrañar que enviara a Sevilla más de una pintura guadalupana⁵⁰.

En este contexto es necesario mencionar también la serie sobre la *Vida de la Virgen* de Miguel Cabrera situada en la iglesia del antiguo convento de Nuestra Señora de la Paz de Sevilla⁵¹. Aunque no se relaciona con ningún personaje en particular, parece evidente que fue donada por algún miembro de la comunidad emigrado al virreinato.

⁴⁷ GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Iconografía guadalupana...* Op. cit., pág. 57.

⁴⁸ MORALES PADRÓN, Francisco. *Andalucía y América*. Málaga: Arguval, 1992, pág. 161.

⁴⁹ Cfr. AA. VV. «Donaciones artísticas de obispos franciscanos en América a instituciones españolas». En: *Actas del I Congreso Internacional sobre los franciscanos en el Nuevo Mundo*. La Rábida (Huelva), 1985. Madrid: Deimos, 1987, págs. 983-989.

⁵⁰ Mas información sobre este tema en: MONTES GONZÁLEZ, Francisco: «Sevilla y la Virgen de Guadalupe...», págs. 197-213.

⁵¹ GILA MEDINA, Lázaro. «Una serie inédita de Miguel Cabrera en Sevilla: la de la vida de la Virgen de la iglesia del ex convento de Nra. Sra. de la Paz». *Anales del Museo de América*. (Madrid), 15 (2007), págs. 103-121.

Los jesuitas expulsados de México en la segunda mitad del siglo XVIII llevaron consigo a los puertos andaluces más de medio centenar de representaciones de la Virgen de Guadalupe.

A veces una inscripción en el lienzo informa de su procedencia o su autor. En la que posee la Guadalupana que se conserva en el Convento de las Concepcionistas del Puerto de Santa María se lee: «Ambrosio de Avellaneda, fecit, año de 1711». Aunque la mayoría de las pinturas novohispanas localizadas en Andalucía son anónimas, algunas fueron pintadas por prestigiosos artistas.

En la iglesia parroquial de Sanlúcar la Mayor (Sevilla) se custodia una representación guadalupana firmada por Antonio de Torres, con la siguiente inscripción: «D. Nicolás Anll.º, Jacome-de Leon junio 12».

En la Iglesia parroquial de Santa María de la O de Sanlúcar de Barrameda hay otra con una leyenda que informa de que «está fielmente copiada y arreglada a las medidas, número de Rayos y Estrellas a su Sagrado Original». Sabemos que numerosos artistas examinaron de cerca el lienzo guadalupano y que el pintor Juan Correa sacó una copia en papel aceitado para garantizar la perfección de las réplicas con el propósito de imbuirlas de sus cualidades taumatúrgicas.

En la pintura situada en el Convento de los Padres Mínimos de Puerto Real (Cádiz), se lee: «A devoción de el Cap. Pn. Don Juan Francisco...». La de la Hermandad de la Vera Cruz de Alcalá del Río (Sevilla) tiene otra inscripción que revela: «A devoción del Capp. D. Juan de Reina». La que pertenece a la colección del sevillano don José Pérez Ortiz, pintada por José de Páez, posee una cartela a los pies de la Virgen que dice: «A devoción de don Isidoro de la Torre, vecino i del comercio de la ciudad de Cádiz i su diputado del común. Año de 1780»⁵². En la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva de Vejer de la Frontera se conserva un lienzo guadalupano con la siguiente inscripción: «A devoción de D. Pedro Verdes. 3 de Septiembre de 1737». Y dos lienzos de *San José con el Niño* y *San Juan Bautista* que fueron pintados «A DEBOSION DE D. JUAN DE

⁵² GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Iconografía guadalupana... Op. cit.*, pág. 82.

VARGAS GONZALES, Y DE DOÑA ANGELA PARIS RAMIREZ SV MUGER, AÑO DE 1685». En la parte inferior aparece la firma: «Juan Correa Ft Mexco año 1684»⁵³. En la sacristía de la Iglesia parroquial de Mairena del Alcor (Sevilla) se localiza una pintura guadalupana de pequeño formato, que fue donada junto con un cáliz de plata por «Don Ángel Carmona y un compañero»⁵⁴. A la hermandad de San Lorenzo de Sevilla, fusionada en 1977 con la de la Soledad, pertenecen dos lienzos realizados en México en 1769⁵⁵. Un *Cristo Salvador del Mundo* pintado a devoción de don Manuel Prieto García, y una *Inmaculada Concepción*, a devoción de doña Feliciano Rodríguez⁵⁶.

En ocasiones la información de estas inscripciones es bastante amplia. En la Guadalupana de los herederos del Marqués de San José de Sena de Sevilla, realizada sobre lámina de cobre por Francisco Antonio Vallejo en 1777, explica que fue pintada:

A devoción del Excmo. Señor Bailio Fr. Don Antonio María Bucareli y Ursúa, Henestro/sa, Laso de la Vega, Villacís y Córdova, Caballero Gra/Cruz, Comendador de la Bóveda de Toro en el Orden de San Juan/Gentil Hombre de Cámara de S. M. con entrada/Teniente General de los Reales Exércitos Virrey/Gobernador y Capitán Gen. De esta Nueva España/Presidente de la Junta de/Tabacos, Juez Conservador de este Ramo, Subdelegado General del nuevo establecimiento de Correos de este Reyno.

En el Convento de San José del Carmen de Sevilla existen varias pinturas guadalupanas. Una de ellas, situada junto al púlpito de

⁵³ MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en... *Op. cit.*, pág. 369.

⁵⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, José. *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de la Gaviria, 1937, pág. 150. Véase más información sobre las piezas en SANZ SERRANO, M.^a Jesús. *Orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla: El Monte, 1995, cat. 59. Citado en: MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en... *Op. cit.*, pág. 377.

⁵⁵ Estos lienzos fueron descubiertos por Alfredo J. Morales. Cfr. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla*, Sevilla, 1981, págs. 61-62. Más datos y análisis de los lienzos en: MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en... *Op. cit.*, pág. 378.

⁵⁶ PASTOR TORRES, Álvaro. «Divino Salvador» e «Inmaculada Concepción». En: *Signos de evangelización: Sevilla y las hermandades en Hispanoamérica. Catálogo de la exposición*. Sevilla: Fundación El Monte, 1999, págs. 222-225.

su iglesia, ofrece un interesante paisaje del Monte Tepeyac. En las tres primeras cartelas se observa una legión de serafines y querubines portando instrumentos musicales. Otras novedades que presenta son la bandada de pájaros con las alas desplegadas que aparece en la primera cartela y seis ángeles engarzados en una guirnalda de rosas.

El cuadro fue propiedad de un francés, Guillermo Lathelise. Al marchar a Francia lo dejó en casa de su comadre, Micaela Aguilar. Al no poder venderlo, esta se la entregó a Ana White, quien la donó al convento el 3 de Noviembre de 1804. En la carpeta de donaciones de su archivo consta un «quadro de la Imagen de N. Sra. de Guadalupe, con Moldura dorada»⁵⁷. Está firmado por el artista Juan Correa⁵⁸.

En muchas localidades andaluzas se constata el mecenazgo de importantes personajes. Don Juan Téllez de Girón, IV Conde de Ureña, fundó y dotó de objetos de culto la Colegiata de Osuna. También la Iglesia de Santo Domingo y el Convento de San Pedro, donde se conservan pinturas guadalupanas.

En Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), una de las familias más relacionadas con el Nuevo Mundo fue la de los Guzmán, señores de niebla y duques de Medina Sidonia. Su palacio alberga un importante archivo histórico y numerosas obras de arte. Los miembros de la familia Arizón de Sanlúcar se especializaron en el tráfico indiano y ejercieron el mecenazgo artístico.

En esta localidad son muchos los edificios religiosos vinculados con el virreinato. Al igual que el antiguo convento de jesuitas y la Iglesia de Santo Domingo, el Convento de Capuchinos fue una hospedería para los evangelizadores que embarcaban al Nuevo Mundo. La Iglesia de Nuestra Señora de la O fue patrocinada por doña Isabel de la Cerda y Guzmán, primera condesa de Medinaceli. La Capilla del Santísimo Sacramento de esta iglesia fue costeada por don Manuel de la Cueva y Aldana y el rico navegante don Enrique de Silva, quien además donó una pintura de la Virgen de Guadalupe

⁵⁷ CANO NAVAS, María Luisa. *El convento de San José del Carmen de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1984, págs. 144-145.

⁵⁸ La firma de Juan Correa es inédita y fue descubierta y dada a conocer en: MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en... *Op. cit.*, págs. 363-364/377.



Virgen de Guadalupe. Matheo Montesdeoca. Iglesia de Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Óleo sobre lienzo. Último tercio del siglo XVIII

que se instaló en el centro de un retablo y actualmente se halla en la sacristía⁵⁹. En la Iglesia de Nuestra Señora de la Caridad se custodian también varias pinturas guadalupanas. Una está firmada por el artista Matheo Montesdeoca. Al dorso lleva una inscripción en la que se lee: «De la Caridad». Es propiedad del Excmo. Sr. Duque de Medina Sidonia.

⁵⁹ GÓMEZ DÍAZ, Ana María. *Guía histórico artística de Sanlúcar*. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 1993, págs. 139-200.

Existen casos en los que el propio donante aparecía retratado en el cuadro. Este tipo de composiciones tienen como precedente iconográfico *La Inmaculada con Miguel Cid* de Francisco Pacheco. Al parecer en la capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la O existió uno, del que se desconoce su paradero.

En el Puerto de Santa María hubo importantes familias relacionadas con el Nuevo Mundo, como atestiguan varios palacios de comerciantes y cargadores. Además, contaba con un amplio estamento eclesiástico. En el Monasterio de San Miguel Arcángel se localiza un lienzo de la Virgen de Guadalupe del siglo XVIII. Podría tratarse del que recibió culto en un retablo situado en el presbiterio y costeado por el presbítero don Juan de Palma Torón ⁶⁰. En la documentación conservada se incluyen autorizaciones para pedir limosnas en América a favor de las obras en este convento. También el agradecimiento de la comunidad a don Juan de Palma por las donaciones hechas al convento, entre ellas el altar de la Virgen de Guadalupe (ca. 1751) ⁶¹.

La provincia de Huelva también mantuvo intensos contactos con el virreinato. En ella se ubica uno de los lugares emblemáticos del Descubrimiento: el Monasterio franciscano de Santa María de la Rábida, donde se gestionó el proyecto de Colón de buscar una nueva ruta hacia las Indias. Además, sus frailes participaron activamente en la evangelización del Nuevo Mundo. De Ayamonte, Moguer, Palos... partieron gran cantidad de emigrantes. Estas localidades se vieron beneficiadas por el comercio indiano y las donaciones testamentarias.

Existen noticias de la devoción guadalupana en estas tierras. Don Francisco Martín Olivares,

natural de esta villa y vecino del comercio de la ciudad de México a finales del siglo XVIII, quien habiéndose enriquecido a costa de su trabajo y hombría de bien en aquella población (bendecida por la Santísima

⁶⁰ GARCÍA PEÑA, Carlos. *Los monasterios de Santa María de la Victoria y San Miguel Arcángel en el Puerto de Santa María*. Jerez de la Frontera (Cádiz): Diputación Provincial de Cádiz, 1985, pág. 96.

⁶¹ Legajos 10 y 33 de los «Documentos de la caja».

Virgen de Guadalupe desde 1531 en que se apareciera milagrosamente al indio Juan Diego), agradeciendo tanto favor por ser bien nacido, quiso que una imagen de esta Celestial Señora, colocada en digno altar, figurase junto a la Virgen de la Cinta, Patrona de su amado pueblo⁶².

Un poder otorgado en México en 1756 facultaba al sacerdote don Andrés Valiente para instituir la fiesta en honor a la Virgen mexicana.

Así mismo se agregue otra memoria a Nuestra Señora de Guadalupe, cuya imagen se venera a solicitud y devoción de dicho D. Francisco en la expresada ermita, en la testera de la nave de la epístola, para todo lo cual ha remitido la cantidad de mil quinientos treinta y cuatro pesos en varias ocasiones.

Según cuenta, en el altar dedicado a la patrona de México debía arder una lámpara constantemente. Una pintura de la Virgen de Guadalupe preside actualmente una capilla del santuario.

En la Ermita de Nuestra Señora de la Caridad se veneró un gran cuadro de la Virgen de Guadalupe legado por doña Catalina Camero por disposición testamentaria de 1757.

El caso de Málaga constituye una excepción dentro de la dinámica general de Andalucía Oriental, debido a su carácter portuario y su cercanía geográfica con Sevilla. Su puerto no contaba con la infraestructura adecuada, por eso no fue hasta 1756 cuando se habilitó para comerciar con América. A raíz de esa circunstancia, la ciudad experimentó una gran prosperidad.

Ilustres malagueños como los Gálvez de Macharaviaya, los condes de Colchado y marqueses de Villadarias de Antequera, los marqueses de Salvatierra de Ronda, o los marqueses de Villaluenga y Marfil de Vélez-Málaga desempeñaron importantes cargos en el virreinato. Muchos de ellos, a su regreso, trajeron pinturas novohispanas⁶³. Es conocida la afición malagueña al coleccionismo. Desde

⁶² GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Iconografía guadalupana...* Op. cit., pág. 70.

⁶³ El linaje de los Gálvez tuvo gran ascendencia política en el virreinato. Recientemente han sido descubiertos en una colección particular sevillana los retratos de los I condes de Pérez Gálvez, miembros de la nobleza minera surgida en México a finales del siglo XVIII. Cfr. MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Reflejos de una ambición novohispana. Los retratos de los I condes de Pérez Gálvez por

el siglo XVII existieron en esta ciudad importantes colecciones como la del hijo de Felipe IV y obispo de Málaga fray Alonso de Santo Tomás, o la del Conde de Villalcázar de Sirga.

El historiador Agustín Clavijo recogió la pintura colonial existente en la provincia de Málaga. Algunas de ellas están firmadas por artistas poco conocidos como Andrés de Barragán o Salvador Fernández de Salazar y Montiel, por lo que tienen un gran valor testimonial.

En el Museo de Bellas Artes de Antequera se conserva una interesante serie de doce lienzos sobre la Vida de la Virgen, firmada por Juan Correa y Manuel de Arellano. Procede de la Parroquia de San Pedro y fue donada a finales del siglo XVIII o principios del XIX por doña Cecilia Blázquez de Lora, Condesa de Colchado⁶⁴. La heredó de sus antepasados, uno de los cuales desempeñó un importante cargo en el virreinato⁶⁵. Consta de los siguientes cuadros: *Nacimiento de la Virgen*, *Presentación de la Virgen en el templo*, *Desposorios de la Virgen*, *Anunciación*, *Encarnación*, *Visitación*, *Adoración de los pastores*, *Adoración de los magos*, *Huída a Egipto*, *Asunción*, firmados por Juan Correa. *Tránsito de la Virgen* y *Circuncisión*, de Manuel de Arellano.

Aunque la temática más frecuente es la guadalupana, constatamos también la presencia de otras iconografías. El historiador José Gestoso informaba de que don Elías Méndez, vecino de Mairena del Alcor (Sevilla), poseía un lienzo «de una vara de alto por tres cuartas de ancho» de la Magdalena penitente, con la firma «Nicolás Rodríguez Xuarez fac.»⁶⁶.

el pintor José María Guerrero (1792)». *Anales del Museo de América* (Madrid), 16 (2008), págs. 155-172.

⁶⁴ Aunque en la *Guía artística de Antequera* se sugiere que pudiera ser una donación de los marqueses de Villadarias, porque en su palacio había una pintura de la Virgen de Guadalupe pintada por Juan Correa, enmarcada en un retablo.

⁶⁵ CLAVIJO GARCÍA, Agustín. «La pintura colonial en Málaga y su provincia». En: AA. VV. *Andalucía y América en el siglo XVIII*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, pág. 106.

⁶⁶ GESTOSO PÉREZ, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Tomo III. Sevilla: ed. Facs. 2001, pág. 387. Mas datos sobre este cuadro en: MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Pintura virreinal americana en... *Op. cit.*, págs. 370-371.

En este sentido hay que mencionar también la pintura de *Los Desposorios* que se conserva en la Catedral de Jaén, firmada por el artista novohispano Cristóbal de Villalpando. Sus características indican que tuvo que ser donada por algún personaje notable ligado al virreinato.

En otras provincias andaluzas también se constata la presencia de pinturas novohispanas. En la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Lucena (Córdoba) se exhibe una de la Virgen de Guadalupe con inscripción: «Remitióla don Antonio Barzo Ibáñez de Texada al Padre fray Juan del Santísimo Sacramento, prior de esta casa de Carmelitas Descalzos de Lucena, en 25 de Marzo, martes, de 1725».

En la Capilla de San Nicolás de la Mezquita-Catedral de Córdoba existe un retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe. Consta de cinco lienzos: el central representa a la Virgen de Guadalupe, y los otros cuatro, de menor tamaño, las escenas de la aparición de la Virgen al indio Juan Diego. Fue encargado en 1670 por don Francisco Ruiz de Paniagua por 500 ducados⁶⁷.

La Iglesia del Reino de Jaén gozó de gran ascendencia. También gozó de bastante prestigio la Universidad de Baeza, donde se formaron muchos de los que partieron a las Indias. Ciudades como Úbeda o Baeza fueron, en relación a su número de habitantes, dos de los focos de emigración más activos de toda la Península. Uno de sus jienenses más relevantes fue Antonio de Mendoza, el primer virrey de México.

En la Iglesia de San Ildefonso de Jaén se encuentra una peculiar pintura de la Virgen de Guadalupe. Es un lienzo pegado a un tablero que le sirve de marco, que anteriormente poseyó uno de plata. Según el historiador Rafael Ortega, es la copia más antigua que se conoce después del Original⁶⁸. Afirma que la donó y tal vez la pintó

⁶⁷ RAYA RAYA, María Ángeles. *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Cajasur, 1988, págs. 60-61.

⁶⁸ ORTEGA Y SAGRISTA, Rafael. «Una reproducción de la Virgen de Guadalupe en la Iglesia de San Ildefonso de Jaén». Senda de Huertos. pág. 18 (Véase MOLINA MARTÍNEZ, Miguel. «El Santo Reino, centro de irradiación de fe». *Reino de Granada. V Centenario*. Tomo III. *La aventura americana*, pág. 112). Aunque la que está comúnmente admitida como la más antigua es la que pintó Baltasar de Echave Orio en 1606.

fray Juan Bautista Moya, agustino que pasó a la Nueva España en 1536. Su iconografía es sorprendentemente primitiva. Tanto el angelito situado a los pies de la Virgen como su corona, difieren completamente del modelo tradicional.

En 1654 don Pedro de Gálvez, oidor de Granada, fue nombrado consejero del Consejo de Indias. El jesuita Francisco de Florencia informa que llevó con él una pintura de la Virgen de Guadalupe «para que en ella tenga el Real Consejo, el recurso que ha de menester para acertar desde tanta distancia a gobernar estas importantes provincias de ambas Américas, las más ricas de la corona de España»⁶⁹.

El 6 de Septiembre de 1756, el dominico granadino fray Alonso de Montúfar, pronunció un sermón en honor de la Virgen de Guadalupe en el Santuario del Tepeyac, convirtiéndose en uno de los más fervientes difusores del culto guadalupano.

La abundante muestra de pinturas novohispanas que se conserva actualmente en Andalucía da fe de los estrechos vínculos mantenidos con el virreinato de la Nueva España durante los siglos XVII y XVIII. Forma parte de un proceso en el que intervinieron factores de diverso tipo y que responde a una actividad privada, íntimamente relacionada con el ámbito cotidiano.

La mayoría son pinturas que tienen por tema a la Virgen de Guadalupe de México, la iconografía más importante del virreinato.



Virgen de Guadalupe. Atribuida a fray Juan Bautista Moya. Iglesia de San Ildefonso de Jaén. Óleo sobre cuero. Siglo XVI

⁶⁹ FLORENCIA, Francisco de. *La Estrella del Norte...* Op. cit., pág. 196.

Aunque la mayor parte son anónimas, algunas están firmadas por prestigiosos artistas. Su sentido es básicamente devocional, pero muchas tienen a su vez un importante valor artístico. Entre ellas se encuentran óleos enconchados o pintados sobre láminas de metal casi siempre asociadas a un estamento social privilegiado.

La documentación nos permite conocer quienes fueron en muchos casos los responsables de la llegada de estas pinturas y con qué propósito las trajeron. También detalles sobre su traslado, su destino final, si su presencia se debe a donaciones, legados testamentarios, coleccionismo... confirmando que poseen un inmenso valor simbólico y atestiguan un fenómeno cultural de ida y vuelta con un interesante trasfondo.

APÉNDICE DOCUMENTAL

*Sanigas, ahi lo he pedido hoy a mi
Patrona de Guadalupe de cuyo
Santuario vengo y donde he estado*

*la limona para que se haga en ¹⁹⁶³
Novenario de Misas, que conduje
a mi a Cadix como lo conduje
el antecedente a la Habana.*

*Queda haciéndose el novenario
a mi Patrona de Guadalupe
en cuyo templo he estado esta ma-
ñana para encargarlo.*

<... así se lo he pedido hoy a Nuestra Patrona de Guadalupe de cuyo santuario vengo y donde he dejado la limosna para que se haga un novenario de misas que conduzca a usted a Cádiz como lo condujo el antecedente a la Habana>.

<... Queda haciéndose el novenario de misas a mi Patrona de Guadalupe en cuyo templo he estado esta mañana para encargarlo...>

Carta del Virrey Bucarelli al Almirante don Antonio de Ulloa. México, 27 de Marzo de 1778. Archivo General de Indias de Sevilla. Indiferente, 1632 B.



<Una Imagen de nra Sra. de Guadalupe hecha en Indias>.

Inventario de Bienes de don Francisco Tello y Portugal, caballero que fue de la Orden de Alcántara, Marqués de Sauseda, Veinticuatro de Sevilla y vecino de esta ciudad. Realizado por don Diego Tello de Guzmán y Medina y doña Isabel María Tello y Portugal, Marqueses de Paradas y de Sauseda, albaceas testamentarios. Sevilla, 20 de Septiembre de 1702. Notario Diego Mexías Carreto. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. *Legajo 8173. Oficio 13, Libro 2.º Folios 1623-1634 n.º y v.º.*

Noticias inéditas sobre la imagen de San Cristóbal en la Catedral de La Habana

Yaumara Menocal del Toro ¹

El establecimiento de la Iglesia Católica en Cuba, desde su aparición primigenia bajo el rostro sobrio de las órdenes monacales, permitió introducir en el universo indiano un mundo espiritual pleno de imágenes e historias nuevas, un mundo esencialmente icónico en el cual la imaginería religiosa asumió un rol fundamental como factor ideológico que facilitó el conocimiento, convencimiento e identificación popular con las doctrinas del catolicismo. En el caso específico del entorno habanero la imaginería religiosa surgió desde los primeros tiempos del período hispano y fue incorporada de forma progresiva. A partir de un período inicial determinado por los primeros contactos y por la asimilación de los referentes temáticos e iconográficos, la imaginería en La Habana logró un desarrollo autóctono, sobre todo una vez creadas las circunstancias para el paulatino incremento artesanal:

Las condiciones objetivas de una ciudad en desarrollo, favorecida en creces por una centralidad intercontinental propiciada por su emplazamiento geográfico estratégico para las rutas marítimas y el comercio, propiciaron el incremento de los primeros talleres artesanales. La asistencia que brindaron los primeros artífices hispanos, fundamentalmente aquellos maestros y oficiales españoles hábiles en la talla y policromía

¹ La autora se ha dedicado al estudio de la imaginería en La Habana. Es Licenciada en Historia del Arte y posee el Diploma de Estudios Avanzados que ofrece la Universidad de Granada. Actualmente trabaja en la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

escultórica, la introducción de imágenes y la implantación de referentes temáticos, iconográficos y hagiográficos conformaron los antecedentes de la imagerie en La Habana².

Esta incipiente aparición de artistas dedicados a la talla y policromía escultórica se remonta a la segunda mitad del siglo XVI, desarrollándose a lo largo de los tres siglos de presencia hispánica. Como el desempeño que tuvieron algunos blancos de escasos recursos y principalmente los negros y mulatos libres fue fundamental en la conformación del gremio en Cuba, la presencia de este sector poblacional contribuyó a solventar las necesidades materiales para el culto. Ellos, junto a los tallistas peninsulares que se establecieron de forma permanente o transitoria en el territorio, lograron ganar su espacio en el mercado local de imagerie por la calidad de sus obras. No obstante, el comercio marítimo trasatlántico que estableció España de forma monopolizadora³ con sus territorios de Ultramar, en cuyo circuito quedó incluida La Habana, favoreció el tráfico de imágenes religiosas desde y para España, siendo posible la adquisición de excelentes ejemplares de imagerie barroca. Paralelamente facilitó el conocimiento de las obras de destacados maestros que sobresalieron en los virreinos americanos. Hasta la actualidad las referencias documentales que se han podido localizar acerca de la imagerie localizada en La Habana son insuficientes, y a pesar de estas imprecisiones, algunos factores y características permiten descubrir un conjunto importante de piezas anónimas de alto valor artístico y estético, donde aflora la impronta peninsular como recurso predo-

² MENOCAL DEL TORO, Yaumara. *La imagerie religiosa en las iglesias del Centro Histórico de La Habana*. 2010, pág. 103. En prensa.

³ «En 1561, con la organización y puesta en marcha del sistema de las flotas, las funciones militares y portuarias de La Habana se elevaron al nivel del comercio intraimperial. Entonces la Villa se conectaba directamente con puertos peninsulares de gran importancia, elegidos para ejercer el monopolio del intercambio comercial colonial, Cádiz y Sevilla (Andalucía), y otros puertos seleccionados en el Mar Caribe, donde se efectuaba la salida de tributos y de mercancías americanas hacia la Metrópoli española». ARUCA ALONSO, Lohanía J. «La Bahía de La Habana y el Santuario de la Virgen de Regla. Apuntes para una historia profunda» En: *La Habana, Puerto Colonial. Siglos XVIII – XIX*. Coords. Agustín GUIMERA y Fernando MONGE. Madrid: Fundación Portuaria. pág. 271.

minante. De éstas solo algunas se reconocen como obras originales españolas, sobresaliendo la imagen de San Cristóbal ubicada en la Catedral de La Habana. La talla de Andújar destaca entre los ejemplos de imaginería española en La Habana por la copiosa documentación localizada; es una pieza singular y relevante ya que se trata del patrón de la capital cubana. A propósito de ello, se han localizado algunos documentos que informan de ciertos acontecimientos asociados a su adquisición y posterior arribo al país, convirtiéndose en la única pieza de su tipo en La Habana lo suficientemente investigada. Este hecho ha permitido elevar el valor histórico de la misma.

La imagen de San Cristóbal de la catedral de La Habana es obra del arquitecto, retablista y escultor de origen albaceteño Martín de Andújar Cantos. La trayectoria profesional de este artista nacido hacia el año 1602 comienza dos décadas después con su estancia en la ciudad de Sevilla dentro del taller del insigne Juan Martínez Montañés, con quien, tal y como apuntan las fuentes documentales, estrechó fuertes lazos de amistad⁴. Una vez superado el período de formación, Andújar recibió los primeros encargos como maestro en su taller de la collación de San Vicente, destacando entre otros el Cristo de las Ánimas y la Inmaculada Concepción de la iglesia de San Pedro de Carmona y el San Sebastián Mártir de la iglesia parroquial de la Villa de Agüimes en Gran Canaria⁵. Como se verá su reconocida labor fue solicitada por algunos personajes vinculados con las Indias, como son los casos de una serie de escultura para el convento agustino de La Popa de Cartagena de Indias y del San Cristóbal de La Habana. Hacia el año 1635 se documenta la presencia de Andújar en Canarias a través de algunos contratos de imágenes y retablos para diferentes templos de las islas de Tenerife y Las Palmas, donde se erigió como precursor de la escuela manierista insular. De sus realizaciones sobresalen el proyecto de retablo mayor y algunas obras para la Catedral de Las Palmas, el retablo de la iglesia de Santa Ana de Garachico, localidad tinerfeña donde estableció su centro de

⁴ Algunas pruebas que constatan esta relación en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1982. MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo. «El escultor Martín de Andújar Cantos». *Archivo Español de Arte*. Vol. 112. Madrid: CSIC, 1961, págs. 313-321.

producción, y el Nazareno junto a la Virgen de los Afligidos del convento de franciscanos descalzos de Los Realejos en la misma isla. A mediados del siglo XVII, el maestro pasó a territorio americano, período del que aún existen numerosas lagunas biográficas⁶. Hasta su muerte, acaecida hacia 1680, únicamente se conoce que supervisó y diseñó como «ingeniero militar» algunas fortificaciones en Nicaragua y que concurrió en las trazas para la reconstrucción de catedral de la Antigua en Guatemala.



San Cristóbal. Martín de Andújar. Catedral de La Habana. (Detalle). Ca. 1630

En cuanto a su composición, la pieza está realizada

a partir de las técnicas de la talla en madera, la aplicación de pigmentos y la incorporación de láminas vidriadas del tipo cascarilla o escama de pescado. Se trata de una talla notablemente grande que recrea la figura de un hombre joven, barbado y robusto, ataviado en la actualidad con una túnica blanca, capa carmesí y una aureola metálica en la cabeza. Dispuesto en posición erguida, abre sus pies al ancho de los hombros, eleva sus manos a la altura del pecho en tanto tuerce ligeramente su tronco hacia la parte exterior izquierda. Con la mano derecha sostiene un bastón de plata, mientras que la izquierda, abierta, se aproxima a su hombro⁷.

⁵ MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo. «El escultor Martín de Andujar... *Op. cit.*, págs. 216-217.

⁶ Véanse entre otros MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo. «La escuela de Montañés en Tenerife: Martín de Andújar y su Nazareno de Icod». *Revista de Historia Canaria* (La Laguna), 175 (1984-1986), págs. 605-639; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: «Martín de Andújar en Gran Canaria». *Anuario de Estudios Atlánticos* (Madrid-Las Palmas), 31 (1985), págs. 553-563; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. «Martín de Andújar y la Virgen de los Afligidos». *Vegueta*, 7 (2003), pág. 195.

⁷ MENOCAL DEL TORO, Yaumara. *La imagería religiosa en las iglesias...* *Op. cit.*, pág. 70

Según citan las fuentes era originalmente una talla de bulto grande y pesada, hecho que dificultaba su procesión pública. La necesidad de aligerar su peso conllevó un proceso de restauración a cargo del escultor José Ignacio Valentín Sánchez, fechada a mediados del siglo XVIII. Este artista, quien además fuera el autor de otras obras en La Habana, descubrió durante dicha tarea un papel dentro del torso, en el cual Andújar pedía que rogaran a Dios por su alma⁸. De esta manera no solo quedó certificada la autoría de la obra sino que mediante la mutilación del ropaje tallado se convirtió en una escultura de vestir o de candelero.

Según las referencias documentales la imagen de San Cristóbal fue adquirida en Sevilla en el año 1632 por el Capitán Simón Fernández Leiton, quien era miembro de la Orden Militar de Cristo y Procurador General de la ciudad. Para esta fecha Andújar, quien se había formado bajo la dirección del escultor sevillano Juan Martínez Montañés, se hallaba en un momento culminante de su trayectoria profesional⁹. Es por ello que, dadas las aptitudes del maestro y la calidad de sus trabajos, Fernández Leiton decidiera encargar a Martín de Andújar una imagen destinada a ocupar un lugar distinguido en el principal recinto religioso de la ciudad. En este sentido, cabe resaltar que para el año 1597 Martínez Montañés contrató con el gremio de guanteros una talla con la misma iconografía para la Iglesia Colegial del Salvador de Sevilla. Las numerosas similitudes estéticas existentes entre ésta y su homónima de La Habana consolidó la idea, ya señalada por Angulo, sobre un claro referente en el que Martín de Andújar basó la factura de su obra¹⁰.

Al hilo de esta consideración, Martínez de la Peña señala:

⁸ Cfr. *La Santa Metropolitana Iglesia Catedral. Apuntes*. Habana. 1930, s/p.
Cfr. DE LA IGLESIA, Álvaro. «San Cristóbal Patrón de La Habana» En: *La Jiribilla*, La Habana, 2002. (Online).

⁹ «La revelación de este artista tuvo la aprobación de su maestro cuando abrió su propio taller en 1628. Firmando excelentes contratos, muchas figuras eran talladas para exportar a Indias». En: PÉREZ AVILEZ, Osmany. «Martín de Andújar Cantos: La trascendencia de su arte». *Palabra Nueva*, (Enero 2005). (Online).

¹⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Tomo II. Barcelona: Salvat, 1945-1950, pág. 266.

Es de una gran fuerza expresiva y con mucha grandiosidad. En una y otra escultura la cabeza está levantada, con la mirada dirigida hacia lo alto, hacia el Niño Jesús, que lo lleva sentado en el hombro izquierdo, y la mirada destellando una intensa vida interior, de extraordinario arroboamiento, pareciendo adivinar la divina naturaleza de la pequeña carga. La disposición de la cabellera sigue el tipo bajorrenacentista, con una moña muy rizada, caída algo sobre la frente, igual a la forma de la cabeza del San Cristóbal de Montañés, lo mismo que la disposición de la barba y el bigote, muy espeso y ocultando el labio superior. Prefiere Andújar los mechones finos y sin complicados bucles ni puntos de luz y sombras fuertes. Representa esta escultura un personaje en la máxima lozanía de adulto, y el autor se preocupa en contrastar violentamente la figura vigorosa del santo, junto a la risueña ingenuidad del Niño Jesús¹¹.

La maestría de Andújar se hace evidente al observar la talla de la cabeza colosal y la delicadeza en el empleo de la gubia al disponer la anatomía del santo. En el resultado obtenido no solo residirá la plasmación de sus cualidades artísticas, sino la responsabilidad de llevar a cabo uno de los encargos más relevantes, que sin duda alguna le otorgaría el ansiado prestigio más allá de las fronteras peninsulares.

Durante su estancia en España el Procurador desembolsó el costo que se le había requerido por dicha imagen con la certeza de recuperar lo invertido a su regreso a La Habana. La imagen llegó a la ciudad entre los últimos meses de 1632 y principios de 1633 colocándose en la antigua Parroquial Mayor¹² de la villa, que para entonces se erguía en parte de los terrenos próximos a la Fortaleza de la Real Fuerza. En un primer período se colocó en un lateral del templo, pero un año después se decidió que sustituyera la pintura de San Cristóbal en el altar mayor. Desde que la imagen arribó a estas tierras comenzaron conflictos en el orden económico que afloraron como consecuencia de una deuda con las personas encargadas de su compra y ornato. Esto se tradujo en cuantiosos gastos que tuvieron que ser destinados a cubrir la hechura, traslado, ornato y adecuada

¹¹ MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo. «El escultor Martín de Andujar... *Op. cit.*, págs. 224-225.

¹² La primera Parroquial Mayor de la Ciudad se hallaba en parte del área que ocupó luego el Palacio de los Capitanes Generales.



*San Cristóbal. Martín de Andújar.
Catedral de La Habana. Ca. 1630*



*San Cristóbal. Juan Martínez Montañés.
Iglesia del Divino Salvador. Sevilla. 1597*

exhibición de la imagen, los que fueron sufragados de los capitales de la sisa tanto como de los propios. La historia comenzó el día 21 de enero de 1633 cuando, encontrándose la talla en Cuba, apareció frente a la Junta municipal Juan Ruiz de Molina para inquirir el cobro de 3.221 reales «por el monto» de la hechura¹³. Esta fue, por lo

¹³ «En este cabildo presentó petición Juan Ruiz de Molina por la cual pidió se le diese libranza de tres mil y doscientos y veinte y un reales que le montó la hechura de un San Cristóbal que envió a esta Ciudad de los reinos de España Simon Fernández Leiton y se remitió al Scto. Fernando Felipe Tovar procurador general para que vea la memoria que presenta y por la que dijere se le despache libranza». Archivo del Museo de la Ciudad de La Habana. *Actas del Cabildo del Ayuntamiento de La Habana*. Libro 9. Trasuntadas. Cabildo del 21 de enero de 1633. Folios: 166v-168.

que se ha podido determinar, la primera reclamación que se registrase respecto a la imagen de San Cristóbal. Todo parece indicar que cuando la imagen del santo arribó a costas cubanas no se hallaba en condiciones de ser expuesta públicamente, mostrando cierto deterioro o descuido en su apariencia. Hasta la fecha se ha opinado que la imagen había llegado sin policromar a la ciudad, pero con la información que nos aporta el siguiente documento nos inclinamos a considerar que la pieza debió haber sufrido daños físicos durante la travesía oceánica:

En este cabildo se acordó que habiendo enbiado [sic] Simon Fernandes Leiton próc. de corte desta Ciudad en los reinos de España la hechura de un San Cristóbal de bulto que es la advocación questa Ciudad tiene el cual de presente tiene necesidad de algun adereso porque si de presensa no se remedia¹⁴ seria causa de hacer gran gasto en él por lo cual se nombraron por comisarios á Dⁿ Juan Chirinos alguacil mayor y al regidor Nicolas Carreño porque por cuenta de los propios y ventas que esta dicha ciudad tiene vean la necesidad que obra que tenga que hacer el santo para que le manden hacer y lo consiente con la persona que lo hubiese de hacer¹⁵.

Por ello se solicitó que se adecuara su ornato como era debido para lo cual se contrató el trabajo del pintor Lucas Esquivel Pelayo. Éste asumiría las labores de dorado y policromado de la imagen absorbiendo de los caudales de los propios el monto de más de 340 reales que se le había conferido como valor al oro aplicado¹⁶. Ya en

¹⁴ El subrayado fue realizado por la autora.

¹⁵ Archivo del Museo de la Ciudad de La Habana. *Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana*. Libro 9. Trasuntadas. Cabildo del 12 de febrero de 1633. Folios: 169-171.

¹⁶ «En este cabildo se vieron los autos fechos á pedimento de Luís Esquivel Pelayo sobre pagársele el adereso que ha fecho en el Santo San Cristóbal y la tasación que sobre ello hicieron Francisco Martínez Beinto de Samilla, Guillermo Rui Francisco y Julepe Hidalgo y la relación dada por el mayordomo de la Ciudad por la cual parece haberse dado por esta cuenta doscientos pesos en la partida que refiere de más de trescientos y cuarenta reales que costó el oro que se le dio tratado y conferido se acordó y mandó despachar libranza al dicho Lucas Esquivel por cien pesos de á ocho reales para los propios sobre el mayordomo que con los doscientos pesos recibidos montan trescientos pesos en que se moderan las dichas tasaciones y luego se le despache libranza». Archivo del Museo de la Ciudad de La Habana. *Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana*. Libro 9. Trasuntadas. Cabildo del 23 de septiembre de 1633. Folios: 223v-236.

julio de 1634 las autoridades cuestionaron la inversión que le había procurado la tenencia de la imagen del santo y por ende consignaron su ubicación en un sitio más digno¹⁷, donde, supuestamente, le permitiera recuperar el caudal desembolsado a partir de las limosnas de los fieles. En la nueva ubicación en el altar mayor de la Parroquial, la imagen alcanzó distinción dentro del recinto, requiriéndose para sí la construcción de un tabernáculo conforme. Para la realización de esta obra se contrató al maestro ensamblador Rodrigo de Salas quien cobró por dicho trabajo 1000 reales¹⁸. Además en el verano

«En este cabildo presentó petición el alferes Juan de Santiago mayordomo de los propios desta Ciudad pidiendo se le despache libranza para la págá de ciento noventa y dos pesos y medio gastado en el adereso del Santo San Cristóbal. Los ciento y cincuenta dellos al pintor de que presentó recibos que estos se le habian vajado al dicho pintor de la cantidad de su tasación y lo demás restantes del oro para su adereso mandosele que se haga libranza en forma de dicha cantidad con relacion de la despachar á Lucas de Esquivel Pelayo pintor para que conste que dicho ciento y cincuenta pesos que ahora se manda pagar con lo que se libró al dicho pintor fue la cantidad en que se tasó el adereso del Santo San Cristóbal». Archivo del Museo de la Ciudad de La Habana. *Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana*. Libro 9. Trasuntadas. Cabildo del 3 de diciembre de 1633. Folios: 233v-235.

¹⁷ «En este cabildo propuso el Señor gobernador y capitan general que por cuanto esta Ciudad hizo traer de los reinos de Castilla el Santo San Cristóbal como patron desta Ciudad que en ello y en su adereso ha gastado muchos reales y conviene se ponga y esté en parte decente porque en la forma que hoy lo está que á un lado del altar mayor de la Santa Iglesia parroquial desta Ciudad no es la que conviene y la más aproposito es en lo medio del retablo del dicho altar mayor en la misma para donde está de pincel el dicho Santo que puesto en aquella parte el de bulto se le dará lo que se debe y se escusará entre años costos y gastos en aderesar el dicho Santo por ser forzoso en la parte donde está en ocasiones andarle mudando...» Archivo del Museo de la Ciudad de La Habana. *Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana*. Libro 9. Trasuntadas. Cabildo de julio de 1634. Folio: 275.

¹⁸ «En este cabildo se vieron las diligencias fechas a pedimento de Rodrigo de Salas maestro ensamblador para que se sepa que lo que está tasado del tabernáculo que hizo p^a poner a el Santo San Cristóbal en el altar mayor de la santa Iglesia desta Ciudad y vista la primera y segunda tasación fecha por Juan de Sosa en que lo tasó en mil reales de que se dio traslado al prór grál que era y al que al presente lo es y que últimamente por la petición que hoy presenta dice no se le ofrece cosa contra ello atento a lo cual se le paguen al dicho Rodrigo de Salas los dichos mil reales de la dicha tasación y para ello se los despache libranza en forma por el mayordomo de los propios y ventas desta Ciudad». Archivo del Museo de la Ciudad de La Habana. *Actas del Cabildo del Ayuntamiento de La Habana*. Libro 9. Trasuntadas. Cabildo del 23 de abril de 1635. Folios: 336-340v.

de 1634 vuelve a aparecer frente al Cabildo Juan Ruiz de Molina para solicitar 200 reales como saldo exigido por los «oficiales reales» por los derechos que le asistían a estos sobre la imagen ¹⁹. Es muy interesante constatar que tras haber pasado más de un año de permanencia en la isla, Molina aún solicitase la retribución a razón de una deuda pendiente que el Cabildo no había liquidado. Las deudas a razón de la imagen de San Cristóbal fueron ascendiendo paulatinamente provocando la irritabilidad de Fernández Leiton. En septiembre de 1634 se personó una vez más frente al Cabildo formulando que la adquisición de la imagen de San Cristóbal le había costado en la ciudad de Sevilla 2.363 reales con un interés del 75, y que esperaba le pagasen ese monto del dinero de los propios de la ciudad ²⁰. Esta sugerencia debió haberla ofrecido partiendo del hecho de que conocía de antemano la falta de disponibilidad de los recursos de la ciudad para ejecutar el pago acordado y la actitud disconforme del mayordomo de propios. Su reclamo sigue apareciendo

¹⁹ «En este cabildo se presentó un memorial de Juan Rui de Molina por el cual pide se le pague la hechura del Santo San Cristóbal que se trajo de España con mas doscientos reales que le piden los oficiales reales por los derechos del dicho Santo en lo primero se acordó que acuda al mayordomo de la Ciudad p^a que le pague el costo del glorioso Santo pues tiene libranza y en lo demas de los derechos el procurador general haga en esto las diligencias que convenga». Archivo del Museo de la Ciudad de La Habana. *Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana*. Libro 9. Trasuntadas. Cabildo del 21 de agosto de 1634. Folios: 275v-277v.

²⁰ «En este cabildo se presentó una petición del Capitan Simon Fernandez Geiton diciendo se le habia despachado libranza p^a que se le pagasen de los propios desta Ciudad dos mil tresciento y sesenta y tres reales que se le habian librado del gasto y costo del Santo San Cristóbal hizo demostración de la dicha libranza para que constase de no habersele pagado pidió se le mandase pagar luego y que se le diese libranza de los intereses de la dicha cantidad que lo habia tomado a setenta y cinco por ciento en la ciudad de Sevilla para hacer la dicha paga á pagar en esta Ciudad por los cuales intereses pidió se le despache libranza para que el mayordomo le pague la cantidad que montaba debajo de juramento que hizo en forma de haberlo tomado para este efecto y tratado sobre lo referido se acordó se le pagase la libranza despachada de cualquier dinero que tenga el mayordomo tocantes á propios y ventas desta Ciudad y se le libre y de recuado en forma para que el dicho mayordomo de los dichos propios y ventas le pague los intereses que refiere a razón de setenta y cinco por ciento como lo pide atento a no haberle enviado dinero para el gasto y costo de dicho Santo». Archivo del Museo de la Ciudad de La Habana. *Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana*. Libro 9. Trasuntadas. Cabildo del 14 de septiembre de 1634. Folios: 284v-287v.

de forma reiterada en las Actas del Cabildo de La Habana, llegando a requerir que si no recibía lo acordado y debido exigiría se le entregase la hechura del santo²¹. Aún así, el pleito continuó por un largo periodo. Al mismo tiempo Rodrigo de Salas reclamaba también el cobro por la obra del tabernáculo que había realizado para mejorar la ubicación de la imagen. Al parecer, a fines del año 1634 esta obra estaba ya terminada, pero en abril de 1635 el Cabildo continuaba «despachando libranza» para el pago de su tasación. Diecisiete meses después de que Fernández Leiton anunciara su resolución regresó insistiendo en el cobro de su tributo, que para la fecha ascendía a 2475 reales, a los que se le sumó 280 reales que debía a Contaduría:

En este cabildo se presentó una petición del Capitán Simon Fernández Leiton pidiendo se le pagasen dos mil y cuatrocientos y setenta y cinco reales que se le restaban debiendo del Santo San Cristóbal que hizo traer para esta Ciudad con mas doscientos y ochenta reales que habia pagado de derechos en la Contaduría desta Ciudad de que presentó recibo y que aunque habia mas de año y medio que se le habia librado el costo del dicho Santo no lo habia cobrado y el mayor-domo se excusaba con decir que no tenia pidio que de la sisa se le librasen y pagasen o della se tomasen prestado hasta que hubiese propios que se satisfaciesen á la dicha sisa pues habia tanto tiempo que se le debia y tratado y conferido sobre ello se acordó librar y pagar de los maravedis de la sisa a el dicho capitan Simon Fdz Leiton los mismos dos mil y cuatrocientos y setenta y un real que se le restaban debiendo con mas los doscientos y ochenta reales de los derechos del Santo San Cristóbal y para este efecto por ahora se tomen prestados de los maravedis de dicha sisa hasta que haya propios para que se cobren dellos dicha cantidad (...) ²².

Finalmente los adeudos contraídos lograron ultimarse pasado los tres años, pero la demora significó un incremento del débito a razón de los intereses adquiridos. Mientras todo esto sucedía la imagen del santo lucía espléndida en su morada habanera. Sin embar-

²¹ Cfr. Archivo del Museo de la Ciudad de La Habana. *Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana*. Libro 9. Trasuntadas. Cabildo del 27 de octubre de 1634.

²² Archivo del Museo de la Ciudad de La Habana. *Actas del Cabildo del Ayuntamiento de La Habana*. Libro 9. Trasuntadas. Cabildo del 28 de marzo de 1636. Folios: 389v-392.

go, con el devenir del tiempo la Parroquial Mayor que cobijaba la imagen fue deteriorándose. El 30 de junio de 1741 el navío *Invincible* que se hallaba en la Bahía de La Habana estalló repentinamente proyectando sus restos a la ciudad. A consecuencia de ello la Parroquial Mayor sufrió graves daños en sus techos y paredes, empeorándose la situación lamentable de su edificación. La decisión que sobrevino fue llevar a efecto la demolición del primitivo recinto²³. Los ornamentos, alhajas y retablos fueron trasladados a la antigua iglesia de los Jesuitas, que elevada a Parroquial fue convertida poco tiempo después en Catedral de La Habana²⁴. En los últimos años la imagen ha sido colocada reiteradamente a los laterales del crucero, contemplándose desde la entrada del templo a la izquierda del mismo. Las actuaciones de preservación que se le han realizado incluyó la intervención realizada entre los meses de julio y octubre del año 2009, con la cual se logró mitigar los problemas ostensibles en su estado de conservación. La aparición de esta imagen en el contexto ciudadano no solo proveyó a la capital cubana de una imagen de devoción singular, sino también de un componente simbólico más en el imaginario habanero.

²³ La demolición se aplazó hasta el año 1773.

²⁴ La Iglesia Catedral de La Habana fue originalmente la iglesia Jesuita de San Ignacio de Loyola. Su construcción se inició en el año 1748 y cuando la orden religiosa quedó expulsada del país en 1767 aún no se había concluido su fabricación. Por Real Cédula del 11 de julio de 1772 se determinó para Parroquial Mayor sustituyendo a la antigua que ya quedaba en estado deplorable. Al nacimiento de la diócesis de La Habana fue elevada a Catedral. Cfr: WEISS, Joaquín E. *La arquitectura colonial cubana*. 1996.

Semblanza de don Esteban Lorenzo de la Fuente y Alanis, protector de los sangleyes en la Audiencia de Manila

Ana Ruiz Gutiérrez

La conformación de Manila como urbe hispana a semejanza de las americanas desde su fundación por D. Miguel López de Legazpi en 1571 hizo que se estableciera un sistema de gobierno similar al de los virreinos americanos, con poderes efectivos a través de las Audiencias, creadas y consolidadas a la par que en la Península, su composición interna fue clara desde los comienzos; los jueces eran los encargados de impartir justicia en nombre del rey y se diferenciaban por la adscripción a causas civiles en el caso de los oidores, actuaban en cuestiones penales los alcaldes del crimen o en la representación y defensa de los intereses de la Monarquía, en el caso de los fiscales.

Una cédula de Felipe II de 1574 dispuso que las islas Filipinas dependieran en lo gubernativo del virrey de Nueva España y en lo judicial de la Audiencia de México. Esto último cesó en 1584 al crearse la Real Audiencia de Manila.

En este organigrama de poder legalmente se había designado al gobernador de las islas como el encargado de armonizar la heterogénea población que existía en Filipinas, teniendo en cuenta que convivían antes de la llegada de los españoles, los nativos de origen malayo y negrito y los chinos, conocidos como sangleyes¹, aquellos que se dedicaban al comercio de las mercaderías del Galeón de Manila que prosiguió la Carrera de Indias desde 1565 hasta 1815, unificando la Península con el Virreinato de Nueva España y Filipinas.

¹ Cuyo nombre derivaba de Seng-li, palabra del dialecto chino amoy, que significa mercader.

Por tanto el gobernador era el responsable de conciliar a la comunidad, velar por sus intereses pero hacerlos productivos en cierto modo en beneficio de las arcas de la corona, y esto fue ciertamente complejo en el caso de los sangleyes ya que incrementaron su número en Manila de una forma desmedida, superando por supuesto a los españoles, pero a su vez eran mucho más prolíficos que los nativos filipinos.

A pesar de que la gran mayoría habían adquirido la religión y costumbres propias de los españoles, los sangleyes vivían en guetos y contaban con una jurisdicción propia, en relación a este aspecto Juan Quijano, procurador general de Manila, el 14 de junio de 1680 redacta un memorial donde suplicaba la derogación de las leyes que citaba la Recopilación de Leyes de Indias, por oponerse a la jurisdicción que tienen².

Finalmente, el 28 de abril de 1687 el Consejo de Indias, ante la propuesta de diferir la derogación que solicitaba la ciudad de Manila, de las leyes que concedían jurisdicción privativa al alcalde mayor de la alcaicería y parían³ de los sangleyes, aceptaba la propuesta⁴.

Por ello no fue extraño encontrar conflictos de convivencia entre éstos y los españoles, por más que las autoridades de la Monarquía se obstinaron en otorgarles una especial protección, utilizando como medio de reducción su conversión al catolicismo. Esta faceta mediadora de la Monarquía se verá plasmada en la figura de un protector enviado por la Corona, tal y como vemos en el caso del doctor D. Esteban Lorenzo de la Fuente y Alanis, quién el 19 de junio

² Archivo General de Indias (A.G.I.) FILIPINAS, 28, N. 33.

³ La palabra parían significa mercado en tagalo y en Manila se desarrollaron los primeros parianes desde 1581 hasta 1783 en distintos espacios de Intramuros, extendiéndose ya en el siglo XVIII al Virreinato de Nueva España, estableciéndose un afamado parían en el zócalo capitalino de México. En todos los casos el uso seguía siendo el mismo desde el inicio del primer parían el de comerciar con las mercaderías del Galeón de Manila, acto reservado para los sangleyes que normalmente habitaban en el mismo espacio, siempre y cuando acataran las normativas reales, en este caso convertirse al cristianismo.

⁴ A.G.I., FILIPINAS, 3, N. 165.

de 1680 aparece como pasajero de Indias para asumir el cargo de fiscal de la Real Audiencia de Manila y protector de los sangleyes⁵.

SEMBLANZA BIOGRÁFICA

D. Esteban Lorenzo de la Fuente y Alanis fue fiscal de la Audiencia de Manila y escritor de jurisprudencia⁶, nació en Motril, Granada, en 1629, hijo de Simón Lorenzo de la Fuente y de María de Alanis⁷.

En 1653 estudió como capellán en el Colegio Mayor de Santa Cruz de la Fe de Granada, colegio fundado en 1526 por Carlos V, en la cédula de su fundación mencionaba que sus funciones serían las de crear un colegio de lógica, filosofía y teología de cánones, cuyo organigrama sería de doce colegiales y un rector, y cuatro maestros además de personal de servicio.

La construcción del Colegio Mayor de Santa Cruz de la Fe es paralela al de la Universidad, ya que ambas instituciones ocupaban el mismo edificio, aunque lo que más nos interesa en este caso es conocer los requisitos para su acceso, algo que nos aportará datos relevantes para trazar el perfil de éste motrileño ilustre. Se conoce que era necesario para ingresar ser menor de veintiún años, ser bachiller y superar el examen de ingreso, además de demostrar la pureza de sangre⁸. En este último aspecto hemos documentado sus datos genealógicos a través de su expediente de limpieza de sangre encontrado y custodiado en el Archivo Universitario de Granada, en él

⁵ A.G.I., CONTRATACION, 5443, N. 2, R. 58. Aunque hay que dejar constancia que existe esta figura de protector de los sangleyes desde la presencia de los españoles en el archipiélago.

⁶ FUENTE Y ALANIS, Esteban de la. IHS. *Resolución a un caso moral y jurídico*. [S.l. : s.n., s.a] Fondo antiguo de la Biblioteca del Hospital Real de Granada.

⁷ SANTOYO, Gerónimo. *Memoria descriptiva de la ciudad de Motril, y de sus castillos y torres de la costa*. Motril: Imprenta de Servato, 1849, pág. 20. Lo incluye en el apartado de hombres célebres de Motril.

⁸ Cfr. CALERO PALACIOS, M.^a Carmen. *La enseñanza y educación en Granada bajo los Reyes. Austrias*. Granada: Diputación, 1978. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo*. Granada: Diputación, 1987, pág. 646.



Retrato de D. Esteban Lorenzo de la fuente y Alanis. Anónimo. Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago. Granada, Siglo XVII

se traza una completa investigación por parte de D. Pedro Luis Ferriol y Caicedo, llevada a cabo el 30 de marzo de 1653, cuando era opositor para conseguir una plaza de colegial capellán de dicho colegio, aludiendo a las investigaciones realizadas en la iglesia mayor de la villa de Motril de los apellidos de los ascendientes, extrayendo un párrafo significativo de dicho interrogatorio en el que alude a esa pureza de sangre:

5.^a A la quinta pregunta dixo que sabe que el dicho don Estevan de la Fuente y Alanis, i sus padres i abuelos i demás ascendientes assi por línea de varón como de hembra son y han sido cristianos nuevos de limpia casta y generación sin mácula rara alguna de moros, judíos, ni

confesos, ni quemados ni marranos ni reconciliados assi de los antigua como nuevamente convertidos a nuestra santa fee católica⁹.

Según la relación de méritos del doctor Esteban en 1656 era licenciado de Prima de Leyes y en 1657 catedrático y gracias a su habilidad para enseñar y aprovechando la vacante del titular de la plaza en la Universidad de Granada donde impartió esta asignatura durante tres años¹⁰.

Con una extensa trayectoria profesional D. Esteban Lorenzo de la Fuente y Alanis remite un informe a Su Majestad, donde además de analizar su perfil académico alude a la condición de heredero de los más de 35 años de servicio prestados por el capitán Cosme Sánchez de Villamayor, esposo de su hermana Cecilia de Alanis, al que se refiere en los documentos como su hermano. De este modo, el 6 de mayo de 1668 pide a Su Majestad que lo tenga en cuenta para plazas vacantes en alguna de las Chancillerías, refiriéndose a la de Lima o México y que tenga a bien considerar sus méritos y en consideración de los servicios de sus antepasados y de su cuñado, con lo que buscaba obtener un puesto de mayor categoría¹¹.

En febrero de 1674, se incluye en su memorial a Su Majestad otro escrito encargando a la cámara que tenga presente sus títulos y méritos para consultarle en las plazas de su grado que han quedado vacantes de alcalde de la audiencia de México¹².

Finalmente el 13 de julio de 1678 obtiene la plaza de Fiscal de la Audiencia de Manila, parece que muy a su pesar tras los insistentes esfuerzos de quedarse en el Virreinato de Nueva España o del Perú, sin tener que marchar a las Islas Filipinas. Posteriormente y aprovechando su marcha a Manila es nombrado «protector de los sangleyes», para lo cuál le dan un sueldo adicional de seiscientos pe-

⁹ Archivo Universitario de Granada (A.U.G.). Fondo de los Colegios Mayores de Santa Cruz de la Fe y Santa Catalina Mártir. Libro 5. Exp. 20. Folio: 1275r.

¹⁰ A.G.I., INDIFERENTE, 124, N. 6. De los títulos, grados, lecturas del Doctor Don Esteban de la Fuente y Alanis, colegial del Colegio Real de la ciudad de Granada.

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*

sos, papel que desarrollaremos más adelante en relación a la figura de los sangleyes¹³.

El 19 de junio de 1680 marcha a Filipinas para tomar posesión de su cargo, en la flota a cargo de don Gaspar Manuel de Velasco, Gobernador del Tercio de la Armada Real de la Guardia de Indias, rumbo a Nueva España. En el auto de pasajeros a Indias certifica los cargos que ostenta:

El doctor don Esteban de la Fuente Alanis tiene presentados dos reales títulos: el uno de fiscal de la Audiencia de Manila y el otro de Protector de los sangleyes de aquella ciudad y pide que sin embargo de no presentar la cédula de pasaje se le de el despacho de embarcación y el necesario para llevar su ropa sobre que vuestra señoría proveerá lo que mas combenga¹⁴.

Y habla de los enseres y personas que van con él:

Don Esteban de la Fuente Alanis residente en esta ciudad, digo que el informe dado por la contaduría de esta Real Audiencia consta que Su Magestad que Dios guarde me tiene despachado título de la plaça de fiscal de la Real Audiencia de la ciudad de Manila de islas Filipinas y prebeido assi mismo por protetor (sic) de naturales sangleyes desta dicha ciudad y por no aberseme remitido la cédula de mi para (...) y [de un criado] y para que pueda llevar los libros de mi facultad y la ropa de mi vestir en dos baules y un cajoncillo¹⁵.

Además de los cargos ya mencionados que ostentaba fue nombrado contador de las mercancías de los barcos de Macao, y precisamente su mala gestión en este asunto, puso en cuestión su profesionalidad ya que realizaba el recuento de las mercaderías y oficios vendibles en su casa, obviamente algo poco común, ya que había una sala destinada a ello, quebrantando de este modo las ordenanzas existentes al respecto. Aunque no fue este hecho el que supuso la apertura en enero de 1687 de una investigación de las gestiones realizadas por el presidente de la Audiencia de Manila, Juan de Vargas

¹³ A.G.I., FILIPINAS, 341, L. 7. Folios: 339r-340r.

¹⁴ A.G.I., CONTRATACIÓN, 5443, N. 2, R. 58.

¹⁵ *Ibíd.*

Hurtado, y por varios oidores incluido Alanis, sino el destierro injustificado del arzobispo de Manila, tras el que se ordena que sean detenidos, custodiados y que sean embarcados en la primera nao que salga hacia Nueva España, pero con expresa orden de no dejarles entrar en las ciudades de México y Guatemala¹⁶.

A este respecto, en julio de 1690 se le informa el virrey de Nueva España que en diciembre de 1689 habían llegado desde Filipinas los desterrados de la Real Audiencia de Manila¹⁷.

SANGLEYES EN MANILA

Para entender el proteccionismo de la Corona en el asunto de los sangleyes y la creación de la figura de «protector de los sangleyes» es necesario profundizar en la convivencia que surgió en los inicios de la presencia española en el archipiélago con la comunidad china en Manila. Por tanto es clave analizar la labor de los primeros dominicos que llegaron al archipiélago, ya que fueron ellos los primeros

¹⁶ A.G.I., FILIPINAS, 331, L. 8. Folios: 167v-168r. Aviso a Campos Valdivia sobre su comisión. Real Cédula a Francisco de Campos Valdivia, alcalde de Casa y Corte, a quien se ha dado comisión para que investigue los excesos cometidos por el presidente de la Audiencia de Manila, Juan de Vargas Hurtado, los oidores Diego Calderón Serrano, Diego Antonio de Viga, Pedro [Sebastián] de Bolívar y Mena, y el fiscal Esteban [Lorenzo] de la Fuente Alanis, por no haber obrado conforme a derecho en el destierro que impusieron a fray Felipe Pardo, arzobispo de Manila, y a varios religiosos dominicos de esas islas. Se le avisa de que se ha suspendido de sus cargos a los oidores y fiscal, y que se ha ordenado al gobernador de Filipinas, y en su ausencia a la Audiencia de Manila, compuesta por nuevos ministros, que los prendan y que junto con Juan de Vargas Hurtado los lleven bajo custodia a los lugares donde estuvieron confinados el arzobispo y los dominicos, y que tras tomarles confesión sean enviados en la primera nao que salga a Nueva España, pero con orden de no entrar en las ciudades de México y Guatemala.

¹⁷ A.G.I., FILIPINAS, 331, L. 9. Folios: 1r-1v. Respuesta al virrey de México sobre noticias de Filipinas. Real Cédula al conde de Galve, virrey de Nueva España, contestando su carta de 2 de enero de este año, en que avisaba de la llegada por diciembre de 1689 de una nao de Filipinas, en que venían Fernando de Valenzuela, el pesquisidor Francisco de Campos [Valdivia], el fiscal Esteban [Lorenzo] de la Fuente Alanis, el deán de Manila Miguel Ortiz de Covarrubias, y fray Raimundo Berart de la Orden de Santo Domingo, y que supo de la muerte del gobernador de Filipinas Gabriel de Curucelaegui. Que se había sosegado la sublevación de las Marianas, y que Fausto Cruzat, nuevo gobernador de Filipinas, quedaba en México preparando su partida para esas islas.

veedores de los sangleyes. Entre ellos destaca la figura de fray Domingo de Salazar, primer obispo de las islas Filipinas y su compañero y secretario fray Cristóbal de Salvatierra. Salazar había sido nombrado obispo en 1579 y salió de España en junio de 1580 con 18 dominicos, que se convertirían en la orden dominicana de Oriente.

Desde México, camino de Filipinas, Salazar envió a España a fray Juan Crisóstomo, su misión primordial era la de pedir al rey y al papa que enviaran religiosos a Filipinas, después de muchas dificultades pudo reunir a 40 dominicos. En 1587, tras haber fundado el convento principal de Santo Domingo de Manila, se dispersaron a diferentes provincias de Filipinas, cuatro fueron a Bataan, provincia cercana a Manila, seis tomaron el camino de Pangasinán, los restantes se quedaron en Manila encargados del ministerio de los chinos. Sobre su establecimiento en Manila nos habla Salazar en su Carta-Relación de las cosas de la China y de los chinos del parían de Manila de 1590:

Mostró Dios luego que los religiosos vinieron ser su voluntad que ellos tomasen los sangleyes á su cargo, porque por estar esta çiudad edificada en un estrecho sitio, çercada de una parte de la mar y por la otra de un río, y estar ya todo tomado, paresçia no aber lugar donde los dominicos asentasen, y luego se descubrió un sitio que asta allí nadie abía caído en él, ques agora lo mejor de la çiudad: está junto al Parián de los sangleyes, y esta fué la ocasión de començar los religiosos de esta orden á comunicarse con ellos y á tomarse amor los unos á los otros; porque todas las veçes que salen del Parián ó buelven á él, pasan por la yglesia de Sancto Domingo, y muchas veçes se detienen á mirar lo que en ella se haçe, porque es jente muy curiosa...¹⁸.

Los chinos¹⁹ constituyen en esta sociedad una comunidad más elevada que incluso los españoles, creando en ocasiones cismas entre ambos, ya que los superaban incluso en número²⁰. Los tratantes que

¹⁸ D de. Salazar, Carta-Relación de las cosas de la China y de los chinos del Parián de Manila, enviada al Rey Felipe II por Fr. Domingo de Salazar, O. P, primer obispo de Filipinas. Desde Manila, á 24 de junio, de 1590, 1897, págs. 16-17.

¹⁹ Para completar más información sobre la población China en Filipinas Cfr. COMENGE, Rafael. *Los chinos (estudio social y político)*. Manila: Tip. Cofre y Comp., 1894.

²⁰ Según la carta de fray Domingo de Salazar, primer obispo de Manila, en 1590 había en Filipinas 6.000 o 7.000 chinos. Trece años después su número empieza a preocupar a los españoles

se dedicaban al comercio eran conocidos como sangleyes, como hemos comentado con anterioridad, conocidos también como mercaderes o también vendedores chinos o bien a los mestizos de chino y filipina.

Este grupo fue pronto superior en número al hispano, de hecho, la preocupación de la corona por la excesiva población de chinos en Manila, hizo que se legislara la situación de estos en las Islas a través de las Leyes de Indias, en una fecha muy temprana, concretamente el 31 de Diciembre de 1522, en el libro VI, título Dieciocho. De los Sangleyes. En la Ley Primera. Que el número de Chinos y Japoneses, fe limite, y los Gobernadores vivan con todo recato:

Conviene para seguridad de la Ciudad de Manila, Isla de Luzón, y todo lo demás, que comprende aquella Gobernación, que el numero de los Chinos sea muy moderado, y no exceda de seis mil, pues estos bastan para el servicio de la tierra, y pueden resultar de aumentarse los inconvenientes, que se han experimentado[...] ²¹.

La situación de los chinos en el siglo XVI, tiene en la obra de Morga una excelente crónica, en 1609 comenta la importancia de esta población en Manila:

En la ciudad de Manila, y en todas aquellas poblazones de asiento, que se ocupan en diversos ministerios, y vienen a buscar la vida; y tienen sus Parianes y sus tiendas, y otros que andan en pesquerías y granjerías, por la tierra con los naturales, y de unas islas en otras con champanes (grandes y menores) al trato. Los navíos, que cada año vienen de la gran China, traen estos Sangleyes; especialmente a la ciudad de Manila, en mucho numero, por las ganancias que con sus fletes interesan; y como en China sobra la jente, y los jornales y ganancias son cortos, qualquiera que hallan en las Filipinas; les es de mucha consideración ²². Desto, nacen muy grandes inconvenientes: porque demás que con tanto número

y el cabildo secular suplica al gobernador que lo reduzca a 3.000, cifra que estima necesaria para la ciudad. Refleja el cabildo el temor de una sublevación que efectivamente se produjo en 1603, año en que había ya 20.000 chinos en Filipinas, número excesivo si lo comparamos con el de los españoles que era algo menos de 2.000.

²¹ *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias mandadas imprimir, y publicar por la Majestad Católica de Rey Don Carlos II Nuestro Señor*. Tomo IV. Madrid: Cultura Hispánica, 1973, pág. 271.

²² MORGÁ, Antonio de. *Sucesos en las Islas Filipinas*. Madrid: Editorial Polifemo, 1997, pág. 319.

de infieles, puede aver poca seguridad de la tierra, son jente mala y viciousa, y con su trato y comunicación, los naturales medran poco en su cristiandad y costumbres; y por ser tantos y grandes comedores, encarecen los bastimentos y los consumen ²³.

Aunque la excesiva población de chinos preocupaba mucho a la corona española, también los consideraban por otro lado imprescindibles para los oficios artesanales en Manila, y sobre todo para el comercio:

Verdad es, que sin estos Sangleyes, no se puede pasar ni sustentar la ciudad, porque son los oficiales de todos los oficios, grandes trabajadores, y a precios acomodados; pero, para esto, con menos bastaría, y se excusaría el inconveniente de tanta jente, que de ordinario, en tiempo de navíos suele aver en Manila, sin muchos que andan entre las islas, con color de contrataciones con los naturales, que hazen mil delitos y maldades; y por lo menos, exploran toda la tierra, ríos y esteros y puertos, y los saben mejor que los Españoles, que para cualquier alçamiento, o venida de enemigos a las islas, serán de mucho daño y perjuicio ²⁴.

Las medidas que se adoptan para controlar la masiva población china, serán las que comenta Morga respecto a que continúen en Manila únicamente aquellos que se dediquen a comerciar y una vez concluida la tarea vuelvan a su país:

Para remedio de todo esto, esta ordenado, que los navíos no traigan tanta jente deste jénero, con penas que se executan, y que quando se vayan a China, los vuelvan a llevar, y no queden en Manila, mas que los mercaderes convenientes en el parían, y los oficiales de todos oficios necesarios, con licencia por escrito, so graves penas: en que se ocupa (por comisión particular un oidor de la audiencia) cada año, sin otras ministros; y de ordinario, deja (a pedimento del cabildo de la ciudad) los Sangleyes que para el servicio a menester de todos oficios y ocupaciones, y los demás, los embarcan y hazen volver, en los navíos que vuelven a China, con mucha fuerça e premio, que se les haze para ello ²⁵.

Estas medidas restrictivas provocaron la primera rebelión en el parían, en 1603, que no sería la única, puesto que solo en el siglo

²³ *Ibíd.*, pág. 319.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 320.

²⁵ *Ibíd.*

XVII hubo otras en 1639 y en 1662. Aunque en el desarrollo de las relaciones entre españoles y sangleyes, van a existir momentos de apoyo incondicional por parte de la corona, aun habiéndose producido algunos levantamientos, hay que tener en cuenta que el avituallamiento de los españoles dependía en gran medida de los sangleyes, la manera que creyeron mas adecuada por tanto para equilibrar sus relaciones va a ser la cristianización.

En la ley cuarta, se promulgó para regular la vida cotidiana de los sangleyes, habla del trato que deben recibir:

Que a los Sangleyes no se impongan servicios personales y sean bien tratados. Tenga el Gobernador particular atención en no imponer servicios personales a los Sangleyes, fuera de su ministerio, e instituto, procurando, que el buen tratamiento motive, y atraiga a otros a que se vengan a convertir a nuestra Santa Fe Católica²⁶.

Por tanto los convertidos tuvieron más apoyo de la corona española, e incluso esta situación evitó su expulsión en varias ocasiones, pero no era una conversión real sino aparente, lo que provocaba un continuo enfrentamiento entre ambos núcleos de población, los sangleyes conocían la importancia que tenían para la subsistencia de los escasos españoles en Manila y esto sería motivo de exigencias y presiones hacia los españoles, que no se podían permitir el lujo de expulsar a la totalidad de los sangleyes.

Esta apreciación de la incongruencia del trato de los sangleyes se refleja en un documento de 1677 en el que los dominicos argumentan los pros y los contras de su estancia en Manila, momento previo a la llegada a Manila de D. Esteban Lorenzo de la Fuente y Alanis para tomar partido por los chinos en Manila:

Los sangleyes con las licencias generales y particulares que pagan, ayudan mucho a esta república y para socorrer al campo//^{14r} luego es conveniente que se permitan vivir a estas Yslas?. Sino se permiten aquí los sangleyes no permitirán ellos que los padres vayan a China para predicar el Evangelio luego siquiera para este fin tan alto, se deven permitir en estas Yslas los sangleyes?. Aunque no conviene que los sangleyes vivan en estas Yslas, con todo no se le debe negar el comercio con las condiciones que diremos. La razón de esto es, porque en China ay géneros

²⁶ *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias... Op. cit.,* pág. 272.

mui nobles para traer a esta tierra como son seda, lienzo, damascos, rasos, terciopelos, loça, y muchas curiosidades los quales llevamos a la Nueva España sustentan el comercio, y por consiguiente la república...²⁷.

Coincidiendo con la etapa final de la ostentación del cargo del doctor Alanís como protector de los sangleyes estalló uno de los mayores enfrentamientos en la tensa relación de sangleyes con españoles. A raíz de la acusación sobre el colectivo de panaderos chinos, que fueron acusados de mezclar vidrio con el pan destinado al consumo de la población española se propagó la antipatía hacia este colectivo, aunque fueron declarados absueltos²⁸, se radicalizó la situación en mayo de 1686, explotando en una revuelta varios días.

A partir de este momento nunca se restablecieron las relaciones entre ambos colectivos siendo el detonante final, el ataque inglés a Filipinas en 1762, durante la guerra de los Siete Años, donde se rompieron definitivamente por la conducta traidora de éstos que apoyaron al enemigo, lo que produjo una fuerte reacción española contra ellos de tal forma que firmada la paz, fueron expulsados sin contemplaciones los sangleyes infieles, incluso los cristianos solteros. A los casados se les obligó, una vez más, a vivir concentrados en el paríán. Aunque tuvieron que ser readmitidos con el tiempo muchos sangleyes «infieles» puesto que no les bastaba con los que quedaron en la isla. No se comprende como a pesar de tantas quejas contra los chinos, en éstos últimos tiempos, los reverendos dominicos les hayan dado preferencia y prelación sobre los indios y mestizos cristianos «en lugar de hacer de ellos (los Indios) nuestros amigos y nuestros hermanos, los hemos convertido en enemigos domésticos: hemos recibido en su lugar a los Sangleyes con los cuales el interés del tráfico nos pondrá siempre en mal»²⁹.

²⁷ A.G.I., Filipinas 28. N. 131. Folios: 13v-14r.

²⁸ A.G.I., Filipinas 69. N. 1. Folios: 1r-3v. Carta de Gabriel de Curucelaegui y Arriola dando cuenta de que después de sosegada la inquietud que ocasionó el alzamiento de los sangleyes, el oidor Pedro de Bolívar fulminó causa contra los sangleyes panaderos imputándoles haber mezclado vidrio molido con el pan, causa que se declaró por nula y se les absolvió, de que remite autos.

²⁹ *Recopilación de Leyes de los Reynos de las... Op. cit.*, pág. 319.

El Sagrario de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México

Juan B. Artigas

Con la construcción del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México se redondea un largo proceso de edificaciones catedralicias, iniciado en el siglo XVI con la primera Iglesia Catedral dispuesta de oriente a poniente, y con el templo segundo, trazado por Claudio de Arciniega con orientación norte sur, que es el origen del que ahora observamos. «El año de 1573, tuvo lugar la solemne colocación de la primera piedra de la dicha catedral»¹, se trataba de un edificio renacentista² que con el tiempo fue complementado y enriquecido por la obra barroca: fachadas, cubiertas, torres, retablos, órganos, etc., y que culmina después con la construcción del sagrario, además de la etapa neoclásica que, estuvo, básicamente, a cargo de Manuel Tolsá, escultor y arquitecto valenciano de origen. Según se verá más adelante, el Neoclásico también tuvo injerencia en el Sagrario Metropolitano.

Uno de los propósitos de este artículo es recordar los nexos que tienen el arte mexicano y el español de Andalucía, a la vez que la actividad de los arquitectos andaluces en América; el tema elegido se refiere a los sagrarios de las catedrales de Granada y de México. Empezaré por recopilar algunos datos basados, claro está, en historiadores connotados y, como parte fundamental, centraré el estudio

¹ SERRANO, Luis G. *La traza original con que fue construida la Catedral de México por mandato de su majestad Felipe II*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Escuela Nacional de Arquitectura, 1964, págs. 25-26.

en el análisis arquitectónico del sagrario de la metrópoli americana, tomando en cuenta su geometría y los efectos formales visuales que definen la obra, para estar así en condiciones de dilucidar su expresividad estética. Todo ello sin menoscabo de que, cuando se juzgue conveniente, estableceremos las comparaciones necesarias entre diversos inmuebles.

Como bien hace notar con claro sentido didáctico el catedrático universitario Rogelio Ruiz Gomar, el término sagrario tiene dos acepciones, una de ellas es «el sitio interior de un templo donde se guardan las cosas sagradas, como el tabernáculo —parte o no de un retablo— en el que se depositan las hostias consagradas, o, finalmente, la capilla o templo que en algunas catedrales sirve de parroquia, cual es precisamente el caso presente». Apunta además el autor que «*parroquia*, por definición, es, no tanto el templo donde se administran los sacramentos, cuanto la feligresía y el territorio que quedan bajo la jurisdicción espiritual de un cura de almas»³.

Así pues, nos referimos a una iglesia o capilla que se levanta anexa a ciertas catedrales, aunque con uso diferente al de éstas, dado lo cual, le corresponde una solución arquitectónica distinta y complementaria del inmueble catedralicio propiamente dicho.

El Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México sigue, muy de cerca sin ser idéntico, el modelo de Granada y no existen más ejemplos de parroquia de una catedral con solución igual. La primera piedra del sagrario granadino fue colocada el 30 de abril de 1705 y no fue consagrado hasta 1759, siendo el novohispano iniciado en 1749 y consagrado en 1768. De manera que Granada se empezó 44 años antes que el de México y fue terminado solamente con 9 años de anticipación. De alguna manera fueron contemporáneos, si bien por diferentes caminos aun contando con elementos en común y otros distintos.

² Cfr. CUESTA HERNÁNDEZ, Luis Javier. *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España: «Claudio de Arciniega, Maestro Maior de la obra de la Yglesia Catedral de esta Ciudad de México»*. México: Universidad Iberoamericana, 2009.

³ RUIZ GOMAR, Rogelio. «Sagrario Metropolitano». En: *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología y Fomento Cultural Banamex, 1986, págs. 529-530.

Sigamos ahora en detalle al historiador Juan Manuel Martín García, en las fechas que proporciona para el Sagrario granadino en su trabajo reciente⁴. El Sagrario de la Catedral de Granada fue encomendado al arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo, quien efectuó el proyecto y colocó la primera piedra el 30 de abril de 1705 — como ya se mencionó—. Tras una suspensión, la construcción se reinició en 1722, a cargo de José de Bada y Navajas como maestro mayor, si bien las directrices de los trabajos «ya estaban más o menos marcadas y... le obligaban a proseguir en parte el proyecto original»⁵. Tras diversas vicisitudes que relata nuestro autor «los años siguientes hasta la muerte del arquitecto en 1755 se procedió a completar la obra que no sería inaugurada,... hasta 1759»⁶.

Estas fechas modifican la de 1705 que había sido aceptada tradicionalmente; ahora sabemos que es solamente la del comienzo. Aun así, Juan Manuel Martín, autor de la cronología completa que acabamos de mencionar, acepta que las directrices estaban trazadas desde entonces⁷, dado lo cual seguiría siendo válido el conocimiento que del edificio español se ha supuesto que pudo haber tenido Lorenzo Rodríguez antes de proyectar el sagrario para la capital de Nueva España.

Lorenzo Rodríguez nació en Guadix, provincia de Granada, el 22 de agosto de 1701, hay noticias de su presencia en México a partir de 1731. «Casó en primeras nupcias con María de Fuentes sobrina del arquitecto Miguel José de Rivera (1680-1739), discípulo de Pedro de Arrieta». Rivera es autor del Colegio de Vizcaínas, en el cual el accitano elaboraría las portadas. Destacaremos su relación con Pedro de Arrieta más adelante. Rodríguez fue «maestro mayor de la catedral de México y maestro mayor del Real Palacio. Desde 1774 se presentó a concurso para la que sería su obra maestra: el sagrario

⁴ MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. «La iglesia parroquial del Sagrario de la Catedral de Granada». En: *La Catedral de Granada, La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*. Vol. II. Córdoba: Cabildo de la S. I. Catedral Metropolitana de Granada y Obra Social y Cultural de CajaSur, 2007, págs. 439-446.

⁵ *Ibidem*, pág. 441.

⁶ *Ibid.*, pág. 442.

⁷ *Ibid.*

metropolitano»⁸. Luego de haber laborado en otras obras de importancia, falleció el 3 de julio de 1774, en la Ciudad de México.

Su formación la comenzó al lado de su padre, maestro mayor del obispado, y en la Península aprendió, según él mismo declara <la matemática de la monte y cortes de cantería>, llegando a obtener al tiempo de embarcarse en Cádiz el empleo de aparejador de esta Catedral⁹.

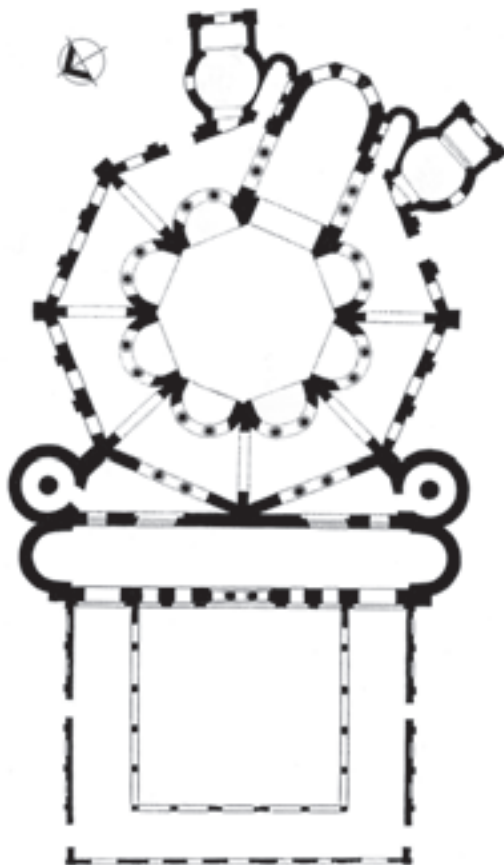
Llegó entonces, a Nueva España a sus treinta años de edad, con conocimiento de los procedimientos arquitecturales, había empezado a formarse en su propia casa, dado lo cual no improvisaría soluciones.

Es así que, como quiera que sea, sigue vigente la semejanza tantas veces comentada entre los proyectos de México y Granada, ambos conforman una misma línea de desarrollo; el parecido que los caracteriza es, básicamente, el partido arquitectónico de la planta en cruz griega, es decir, de brazos iguales, y, en buena medida y como consecuencia de lo anterior, el concepto general de los alzados por contar ambos con una cúpula central. Lorenzo Rodríguez debió haber conocido el proyecto andaluz, desconocemos hasta en qué punto de su avance, si bien encontró correcta la idea de su disposición y, de haber sucedido así, la supo aplicar.

Desde luego que no se equivocó en cuanto a la prestancia que podía adquirir el edificio y la importancia de un proyecto con tales características, de manera que el de Rodríguez mantiene independencia de la Iglesia Mayor al tiempo que adquiere gran presencia por sí mismo, sin desvirtuar la volumetría dominante de la catedral. Ahora bien, el desarrollo y sobre todo los acabados fueron bien originales, con ello demostró el arquitecto Lorenzo Rodríguez enorme talento y capacidad. Nadie que no sea arquitecto puede aquilatar cabalmente lo que representa ver edificado un proyecto que había sido solamente ideal y que podía estar en planos, antes de irse llevando a cabo la construcción, percibir como va materializándose tramo a tra-

⁸ TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Repertorio de artistas en México*. Tomo III. México: Grupo Financiero Bancomer, 1997, págs. 164 y 182.

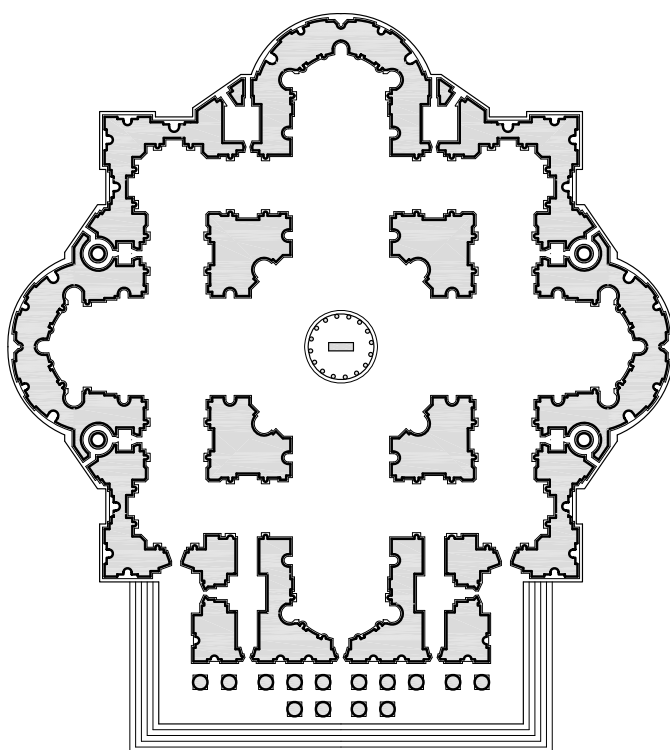
⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. Vol. II. Barcelona: Salvat, 1950, pág. 559.



Planta de San Vital, Rávena. Basada en Cyril Mango. Arquitectura Bizantina. Juan B. Artigas, 2011

mo. Por más que un edificio haya sido proyectado con amplia experiencia, anticipando en la imaginación las soluciones formales y constructivas, esta comprobación ante la realidad suele ser, de alguna manera, sorpresiva. Sucede algo parecido a cuando se ha estudiado previamente, digamos, la Alhambra de Granada, entrar directamente en sus recintos conlleva enormes sorpresas para el espectador, por mucho que se haya visto antes un sinfín de planos y fotografías; adentrarse en el edificio lo convierte en algo que resulta, a todas luces, verdadero.

Es cierto que los partidos arquitectónicos basados en una cúpula central y planta de cruz griega existen desde antiguo en la archi-



Planta de San Pedro en Roma por Miguel Ángel Buonarroti (1569). Con base en el grabado de Étienne Dupérac. Juan B. Artigas, 2011

itectura religiosa del cristianismo. Las iglesias bizantinas suelen tener el espacio central cupulado con un deambulatorio alrededor, según el tipo de San Vital en Rávena, obra de mediados del siglo VI, como uno de los más conocidos. Los edificios con cúpula en el crucero propiamente dicho de una cruz griega en planta, devienen del Renacimiento; así San Pedro del Vaticano, del siglo XVI, según proyecto de Miguel Ángel Buonarroti, proyecto arquitectónico que podríamos considerar, para efectos de este estudio, como arquetipo de dicho modelo.

Porque en Nueva España no falta tampoco antecedente de tipología semejante, tal el caso del ordenamiento interior de la iglesia de la Colegiata de Guadalupe, obra de Pedro de Arrieta, iniciada en 1695 y concluida en 1709. No cabe duda de que este edificio era

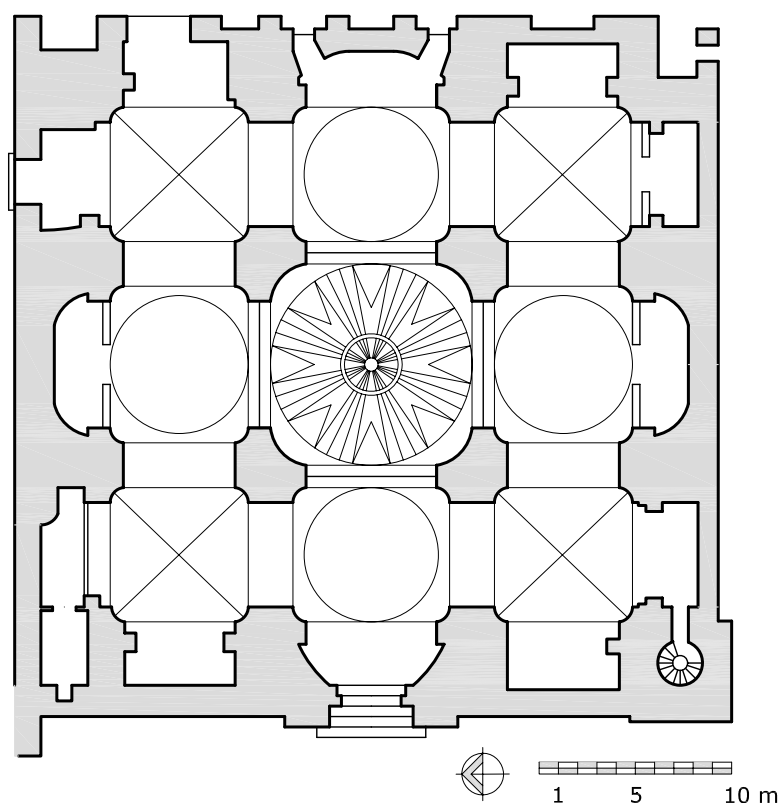
ampliamente conocido en México, por lo cual también resulta un posible modelo de inspiración para el Sagrario Metropolitano, por tratarse, además, de una obra religiosa barroca de amplia aceptación, tanto popular como de quien viajaba entre Veracruz y la capital, paso obligado de los virreyes.

Es, de esta manera, que Lorenzo Rodríguez estuvo en condiciones de comparar y evaluar en su imaginación los edificios de Granada y de la Villa de Guadalupe al momento de sopesar las cualidades y posibilidades de su proyecto para el Sagrario de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Contaba, pues, con buenos ejemplos que le demostraban, de manera consciente o incluso inconsciente, lo acertado de la solución que traía entre manos, la que estaba fraguando. Sería una cuestión diferente resolver los detalles, uno a uno, de su nueva creación, acorde con las características que exigía el barroco de su tiempo y de su lugar geográfico, esto es, de México, hasta el punto de lograr una solución totalmente original, desde luego que, según iremos viendo, apegada a las exigencias de la modalidad estilística de su momento. Exigencia paradójica la de aprovechar un partido existente desde antiguo y los requerimientos de su momento histórico que exigían innovaciones. Pero así es la arquitectura, cada paso que se da debe estar firmemente apoyado en el paso precedente y aun en otros anteriores, a veces muy anteriores y de muy diversas latitudes. Cuentan formalmente en ella, en la arquitectura, tanto el concepto general de la solución como la atención necesaria para cada uno de los detalles; es esta suma, aunada a los materiales de construcción y a los sistemas constructivos específicos, lo que define la solución final edificada. Así pues, la forma no resulta únicamente, de ninguna manera, del puro capricho del artista, hay que atender también a las necesidades de uso del inmueble.

LOS DOS SAGRARIOS

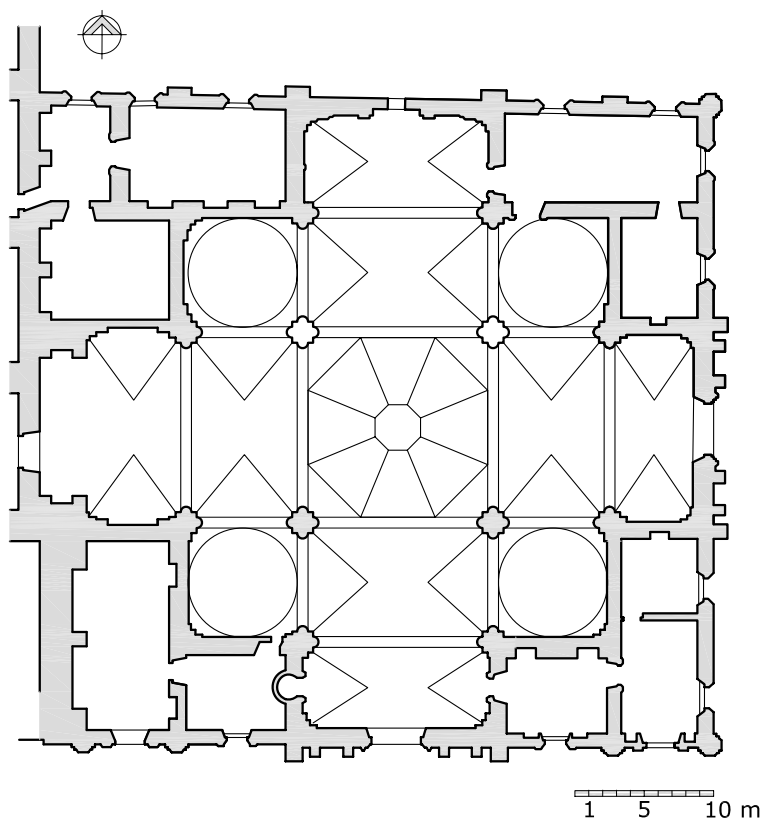
Comparemos las plantas de los tres edificios mencionados, empecemos por los dos sagrarios. Ambos siguen el patrón de cúpula central, inscrita en un cuadrado de cuyos lados arrancan los brazos de la cruz; éstos se prolongan cada uno en dos tramos, en el más próximo al central con cuatro cúpulas menores. En la crujía más lejana se ubican otras dependencias, dispuestas linealmente en el perí-

metro de la planta. En el inmueble andaluz las cuatro cúpulas secundarias se hallan en los brazos de la cruz, mientras que en el ejemplo novohispano se colocaron las cúpulas en los cuadros de las diagonales con respecto del centro de la composición. En la posición de estas cúpulas estriba la diferencia más notable del trazo entre las dos plantas.



Sagrario de la Catedral de Granada. Basado en Diego Angulo Íñiguez. Juan B. Artigas, 2011

Las cúpulas menores del caso granadino arrancan a la misma altura que la central, mientras que las de México están a nivel inferior con respecto del de enmedio, compartimentando así los espacios. En el caso Nueva España se conforma espacialmente un crucero, cuyo eje norte-sur conduce desde la puerta de la fachada principal —que mira hacia el sur, esto es, hacia el Zócalo—, hasta el altar colocado



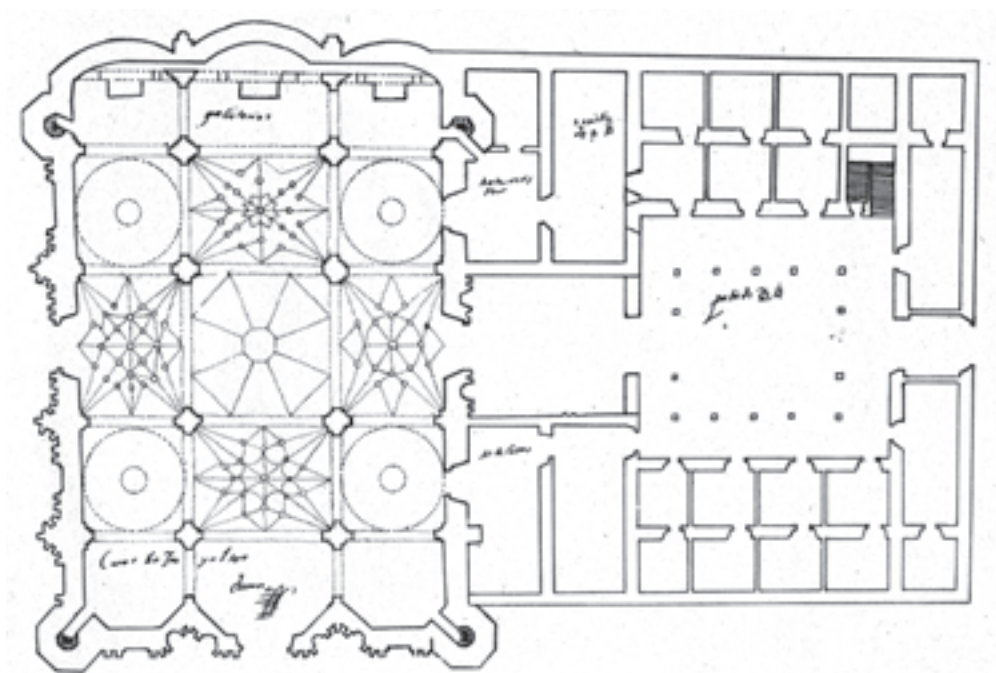
Sagrario Metropolitano. Ciudad de México. Basado en Diego Angulo Íñiguez. Juan B. Artigas, 2011

en su extremo norte. El eje oriente-poniente parte de la fachada que da hacia el sol naciente hasta la puerta de comunicación con la iglesia catedral. Recordemos que la Catedral de México se orienta de norte a sur, de igual manera que lo hace su parroquia.

Sin embargo, en Granada predomina el espacio central bajo la cúpula, donde se llega a conformar virtualmente una especie de cilindro, sugerido por la forma de los machones y por una mayor intensidad de la iluminación. El perímetro exterior de las plantas de los dos edificios es también un cuadrado perfecto, derivado del que contiene la cúpula principal. El edificio español mide aproximadamente 37 metros por lado mientras que el mexicano lo hace en un promedio de 47 metros, la diferencia de tamaño es notoria y la ubicación en el terreno circundante también.

LA COLEGIATA DE GUADALUPE

Analicemos, a continuación, algunos caracteres de la Colegiata de Guadalupe, nos basamos para ello en el plano de José Durán¹⁰. También se ordena su planta con una sección central en cruz griega, la cual, siguiendo el eje longitudinal se prolonga en dos tramos más, uno inmediato a la entrada principal y el otro al fondo, en el que se sitúa el altar. Aun así, el tramo central es un cuadrado perfecto con cúpula en el medio y desarrollo de una sola crujía en cada lado. En los cuadrados de las diagonales del trazo se ubican las cuatro cúpulas menores, mientras que en los brazos de la cruz dispuso Durán bóvedas de crucería, siendo que las que pueden verse edificadas son lisas¹¹.



Planta de la Colegiata de Guadalupe por José Durán. En: Francisco Fernández del Castillo, México y la Guadalupana.

¹⁰ Ibídem, pág. 528.

¹¹ Ibíd., pág. 530.

La disposición de las cúpulas menores en Guadalupe es la misma que en la parroquia metropolitana. Es de esta manera que es posible considerar el edificio de La Villa como antecedente del Sagrario. La diferencia entre ambos radica en los alzados, puesto que las cuatro cúpulas de la Colegiata se hallan a la misma altura que las bóvedas de la cruz, no existe aquí la compartimentación de espacios que, según indicamos en párrafo anterior, se produce en el edificio de la Plaza Mayor o Zócalo capitalino.

Hasta ahora hemos atendido más al concepto general de composición de la forma arquitectónica que a los detalles. Por más que el partido arquitectónico general sea fundamental en un proyecto, en la solución de los detalles reside también el toque distintivo del inmueble al cual nos estemos refiriendo ¹².

EL SAGRARIO METROPOLITANO DE LA CATEDRAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO

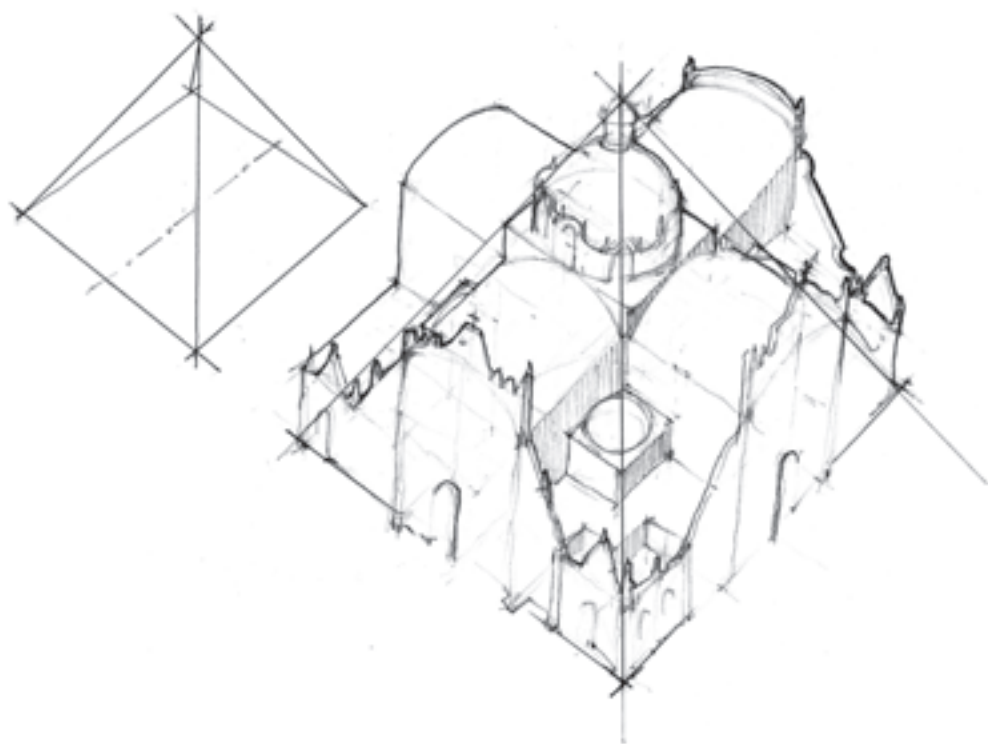
Los edificios religiosos reflejan el orden cósmico y el carácter divino del universo ¹³, y más en el partido arquitectónico cuadrado que estamos analizando, donde quedan claramente señalados los «seis ejes direccionales: lo alto y lo bajo, delante y detrás, la derecha y la izquierda; para emplear los términos hebreos que señalan los puntos cardinales, el cenit y el nadir» ¹⁴. Norte y sur, este y oeste, cenit y nadir que son los términos astronómicos equivalentes. La cúpula central con su linternilla marca el cenit, como culminación en lo alto del eje vertical de simetría.

Además, en nuestro Sagrario visto por fuera, y observando los volúmenes, se muestra simultáneamente una construcción virtual piramidal cuyas aristas inclinadas surgen a ras del terreno de las cuatro esquinas de la planta y suben inclinadas hasta llegar al vértice superior en la cima de la cúpula, en su linternilla. De manera que son

¹² Joaquín Bérchez relaciona los edificios de Guadalupe y el Sagrario en su *Arquitectura mexicana de los Siglos XVII y XVIII*. Milán: Grupo Azabache, 1992, págs. 261 y 162.

¹³ Cfr. VERDIER, Philippe. *L'art Religieux*. París: Club français de l'art, 1956.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 6.



Organización piramidal en el Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México.

Juan B. Artigas, 2011

cuatro las rectas inclinadas que convergen en la cúspide, es una pirámide geométrica perfecta. El croquis geométrico que preparamos expresa este análisis; también puede apreciarse el escalonamiento sucesivo de los volúmenes, de abajo hacia arriba, con las crujías perimetrales primero, seguidas de los prismas rectos de los cuales emergen las medias esferas de las cúpulas menores, que se continúan en ascenso hasta el enorme dado del cual arranca la cúpula central, subida ésta en el tambor de poca elevación que contiene las ventanas, tambor que no muestra gran desarrollo en altura, de manera que los marcos de las ventanas vistos por fuera apoyan en parte en superficies verticales y en parte en la curvatura de la propia cubierta. Esta cúpula central es de planta ochavada, de ocho gajos a los que pasa desde el cuadrado de la planta.

Esta construcción virtual piramidal va a ser una constante del barroco mexicano, tanto es así que semejante composición exterior la mostraba también en la misma Catedral, donde la vista alcanzaba la cúpula del crucero, por eso Tolsá unificó la presencia exterior del inmueble en las cinco naves, rematando a lo largo las paredes y la cabecera con balaustradas horizontales, en cada uno de los tres escalones correspondientes a los diferentes cuerpos en altura. Es de esta manera que dio carácter reposado a un edificio que antes mostraba en sus volúmenes el movimiento propio del barroco, confiriéndole de esta manera un sentido clasicista reposado a la composición general, porque en él dominaron desde entonces las horizontales. La misma solución se dio a la que fuera iglesia de San Agustín al ser convertido el edificio en sede de la Biblioteca Nacional, algo que se corrobora a la vista de fotografías de años diferentes.

En la Catedral, al elevar la linternilla de la cúpula central hasta la altura de las torres, inventó el arquitecto valenciano un plano horizontal virtual, apoyado en la punta de los campanarios y de la linternilla mencionada, tres puntos, con lo cual se colocó una especie de tapa a todo el edificio que le confiere la impresión de reposo visto por el exterior, plano virtual y reposo que percibe con el sentimiento hasta quien sabe poco de arquitectura. Este plano se suma a las horizontales dobles que señalan las balaustradas y a las líneas superiores de las balaustradas, también virtuales, creadas por la serie de cúspides que conforman los remates superiores en forma de jarrones o de flameros.

Es así que la Catedral que fue iniciada en un estilo clasicista, el Renacimiento, fue terminada con otro del mismo sentido formal: el Neoclásico; por ello se percibe con sentido unitario aunque duró su construcción más de dos siglos y medio. Es oportuno comentar que también el edificio de la Curia Metropolitana, construido en el costado sur-poniente del atrio circundante, para uso del cabildo catedralicio, fue proyecto de Manuel Tolsá¹⁵; estas labores debió de

¹⁵ Sin embargo, cuando algunos «críticos de arquitectura» se oponían a la restauración de los daños causados por el incendio ocurrido la noche del 17 de enero de 1967 en el Altar del Perdón y el coro de la Catedral Metropolitana, también querían demoler el edificio de la Curia Metropolita-

llevarlas a cabo al mismo tiempo que la construcción del Palacio de Minería, terminado en 1813, dado que algunas soluciones de detalle son idénticas en ambos lugares. El egregio escultor había llegado a México en 1791, donde falleció el 24 de diciembre de 1816¹⁶.

Todavía no hemos mencionado que, en el Sagrario, los brazos de la cruz se techaron con bóvedas de cañón corrido, continuas en los dos tramos de cada brazo, con lo cual, desde el interior producen espacios alargados, apenas interrumpidos por los arcos fajones entre ambos tramos. En el tramo de la cúpula central o crucero propiamente dicho, se abre un enorme hueco que abarca en lo alto a toda la dicha cúpula, la cual aparece desligada de las cubiertas inferiores, porque no entra dentro del campo visual cuando se mira hacia las bóvedas; visto desde dentro y mirando hacia arriba, contribuye el tambor a este efecto de mayor altura, se produce así un nuevo compartimento espacial.

En las crujías perimetrales de ubicaron dependencias tales como sacristía, bodega, zaguán, cochera, caballeriza y, entre otras habitaciones, las del cura párroco que debe atender a los parroquianos por la noche, etcétera¹⁷.

Podría pensarse que debiera manifestarse todo el interior con mayor sentido unitario. Esta impresión de discontinuidad, que se aprecia hoy en día, está acentuada por la pérdida de acabados de pintura de superficie, que sin duda tuvo por dentro el edificio al momento de su creación; consecuencia de lo anterior es que ahora aparece demasiado brillante por lo alto y seguramente que por eso cuesta

na, como para que quedase la catedral, digamos, «químicamente pura». Tanto así que quienes eran «Don Nadie» en el siglo XX querían enmendarle la plana a un gran arquitecto de fines del siglo XVII y principios del XVIII. Es cierto el dicho de «No hay nada más atrevido que la ignorancia». Y esto ocurre con demasiada frecuencia en las pseudorestauraciones que se elaboran actualmente y en algunos ejercicios de crítica desorientada, que están fuera de lugar. Así el desastre de la pseudorestauración de la sala de conciertos del Palacio de Bellas Artes, que la destruyó, acontecida en 2010.

¹⁶ PINONCELLY, Salvador. «Don Manuel Tolsá, escultor y arquitecto». En: *El Palacio de Minería*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, pág. 49.

¹⁷ RUIZ GOMAR, Rogelio. «Sagrario... *Op. cit.*, pág. 532.



Sagrario Metropolitano. Vista Interior. Juan B. Artigas, 2010



*Panorámica desde la Catedral.
Guillermo Kahlo. Centro de
Información Fotográfica de la
Facultad de Arquitectura. UNAM.*

apreciar los objetos que hay en la parte baja. Hay que considerar que se eliminaron los retablos barrocos que tuvo el edificio en su origen y que, luego de incendios y temblores de tierra fueron sustituidos por neoclásicos. Es muy probable que el espacio original haya contado con iluminación más tenue que la que cobró al introducirse luz en exceso. No nos hemos equivocado en este análisis, efectivamente, resulta más armónico el edificio visto por dentro en la fotografía que publicó Diego Angulo Íñiguez en 1945, en la cual la pintura neoclásica en las cubiertas armoniza mejor todo el interior que la vista actual, de 2010, en la cual el blanco «de refrigerador» es excesivo¹⁸, y eso que el neoclásico es menos recargado que el barroco que tuvo antes.

No es posible tratar del Sagrario Metropolitano sin mencionar a Isidoro Vicente de Balbás, quien fabricó el retablo del altar mayor del Sagrario, después de haber elaborado los primorosos de Santa Prisca en Taxco; era hijo adoptivo de Gerónimo de Balbás, autor del Retablo de los Reyes (1718-1725), de la Catedral de México a quien se considera el introductor del estípite en México. También se habla de que hubo en la parroquia «retablos primorosos de mucho costo» y de que en 1781 se trasladaron a su interior tres retablos de la iglesia de San Pedro y San Pablo¹⁹, que debieron ser de factura excepcional. Tal fue la riqueza del lugar que pudiera sugerir a un restaurador el sentido espacial de este barroco.

Desde la Academia de San Carlos, a partir de 1791 y hasta poco después de 1813, laboraron en el interior, muy averiado, arquitectos, escultores y pintores como Ginés de Acuña, Manuel Tolsá, Francisco Clapera y Pedro Patiño Ixtolique, discípulo de Tolsá que alcanzara la dirección general de la Academia. Fue entonces cuando Manuel Tolsá edificó el coro del Sagrario, la escalera que lleva a él y realizó el retablo a la Virgen de Los Dolores, que prácticamente per-

¹⁸ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte...* *Op. cit.*, pág. 562. Con respecto de la iluminación, Rogelio Ruiz Gomar expresa lo siguiente: «se trata, sin duda, de una de las iglesias con mayor iluminación, merced a las treinta ventanas que Rodríguez repartió por la parte alta» en la página 533 de su obra citada.

¹⁹ RUIZ GOMAR, Rogelio. «Sagrario... *Op. cit.*, pág. 534.



Sagrario Metropolitano. Retablo de la Virgen de los Dolores. Juan B. Artigas, 2010

manece y que ha sido modelo de los demás que ahora pueden verse. Pero conviene recordar aquello de que nunca segundas partes fueron buenas. Tolsá fue original, de sus seguidores no puede decirse lo mismo. Únicamente se conservan tres muebles, digamos, originales, en el interior, a saber: El retablo de la Virgen de Los Dolores, la pila bautismal creada por el afamado platero José de Rodallega y los cancelles de las puertas que son obras maestras de ebanistería.

Después de los sucesos del siglo XIX hay que tomar en cuenta los hundimientos del Sagrario producidos durante el XX porque se hallaba cimentado de manera desigual, apoyado en parte sobre el piedraplén y estacado originales del momento de iniciación de la Catedral y, en parte, por el cimientado más

débil y muy diferente, elaborado para la construcción parroquial. Además, hay que considerar los hundimientos del terreno de la ciudad. Es así que la estructura, luego de muchos desperfectos acabó partiéndose en dos, con lo cual es imposible recuperar la unidad estructural de la cimentación de Catedral. Es como si se parte el cascarón de un huevo en dos, no se puede reconvertir en una sola estructura²⁰. A últimas fechas se ha trabajado desde hace algo así como cuarenta años en las restauraciones de Catedral y el Sagrario y parece ser que quedaron estables, desde 1970-76, en que iniciamos las restauraciones desde la Secretaría del Patrimonio Nacional, a 2010; apenas estamos entrando en 2011 y será necesario seguir vigilándolo.

²⁰ No es aquí momento para tratar los daños y las restauraciones sucesivas del edificio que resultan por demás interesantes.

Son tantas las modificaciones que ha sufrido por dentro el Sagrario Metropolitano, al parecer, todas ellas restándole valores, hasta el punto que se ha modificado la intención arquitectónica primordial y no se ha creado, al menos nosotros no la hemos visto, una armonía capaz de motivar no solo un sentido estético unitario, satisfactorio para el espíritu, que invite a observar y permanecer en reposo y concentración. Si hoy se halla el lugar lleno de feligreses y demás público es porque vivimos, o padecemos, una sociedad de masas.

Con todo, estos edificios, dada su calidad, se han convertido en una especie de espectáculo por sí mismos, aunque así ha sucedido siempre con la buena arquitectura, pero una cosa es un espectáculo y otra cosa es un circo. Es de desear que nuestra sociedad sea capaz de superar estas circunstancias.



*Sagrario Metropolitano. Pila bautismal.
Juan B. Artigas, 2010*

Los exteriores

No cabe duda que el Sagrario Metropolitano en su conjunto es espléndido, explicaremos porqué, porque lo de espléndido no es únicamente un adjetivo. Aún así, lo que más llama la atención de él son sus fachadas, más que nada por ser lo primero que se ve, porque son el rostro del inmueble y se trata de un rostro espléndido. Porque el rostro es el espejo del alma. Lorenzo Rodríguez tuvo el atrevimiento de lanzarse con un edificio magnífico, lo nunca antes visto. Por más que muchos historiadores se hayan preocupado por inquirir de donde viene tal o cual moldura; vengan de donde vengan lo importante es la obra de arte presente en la parroquia y que mo-

tiva su contemplación y disfrute; algo motiva la empatía entre el objeto y el espectador, punto de partida para la creación artística.

Desde luego que el Sagrario tiene la mejor ubicación dentro del mundo de Nueva España, en la Plaza Mayor de la capital del Virreinato —tal vez también con referencia a todo el continente americano—, junto a la Catedral y el Palacio Virreinal, claro está que ahora Nacional. Con magnífica orientación hacia el oriente y el sur, de manera que disfruta del mejor asoleamiento posible durante todo el año. Rodríguez fue consciente de ese privilegio y le sacó partido. Dispuso dos fachadas primorosamente ornamentadas hacia dichos puntos cardinales: el sol naciente y el mediodía, esto en México que es un país solar, en lo cual coincide con Grecia.

Pareciera obvio volver a mencionar las excelencias de dichas fachadas, porque no es posible olvidarlas, lo merecen. Son fachadas gemelas, compuestas conformando cada una un triángulo vertical apoyado en las esquinas, ascendente hacia el centro, donde se ubica, en la altura superior, el término de la portada principal, como su nombre lo indica con la puerta en medio. Afinando el análisis mencionaremos que surgiendo de la horizontalidad del suelo, cuenta en los extremos con dos puertas menores, comparadas con la principal, cuyos marcos son un prodigio de barroquismo exquisito, terminadas en pico en el centro y entre dos contrafuertes menores también cada una. El alzado de conjunto de cada fachada se eleva en su centro con la portada principal, de manera que refleja, armoniza y complementa el sentido general ascensional, de elevación del monumento en su volumen general, que conforma la pirámide virtual antes mencionada que llega hasta la cúpula, composición que se repite aquí en un plano. Mejor dicho en dos planos, uno a cada orientación, ambos en ángulo recto, abrazando y confinando así el monumento. De esta manera la nueva parroquia se liga a la recia volumetría de la catedral, arrojándose a ella; no hay duda de que le pertenece. Sin embargo, el Sagrario sigue siendo magnífico por sí mismo, sus proporciones y sus medidas lo convierten en monumental.

Cada una de estas dos fachadas se compone con cinco calles, una en el medio y una en cada extremo, dejando dos intermedias, las cuales cuentan con una ventana cada una de marco primoroso, elegantísimo. Cada una de estas calles se separa de la contigua y termina las esquinas por medio de contrafuertes, líneas verticales aca-

badas en pináculos. La calle central en la que se dispuso la portada principal sobresale en elevación del frente del edificio, muy por encima de las bóvedas de cañón de la nave del crucero, dando lugar a un hastial o muro piñón exento, muy alto, tanto como seis metros sobre la clave de la cúpula que tiene detrás, independiente por eso estructuralmente del volumen posterior. Resulta un buen recurso para magnificar la composición de las portadas²¹.

Las dos calles intermedias son fundamentales para la percepción, de ellas depende en gran parte la impresión general que produce el edificio en el espectador, presentan en su perfil la fuerte inclinación ascendente hacia el centro que produce más que otro elemento la impresión triangular del total de cada fachada; tienen bordes mixtilíneos zigzagueantes, recortados en incesante juego de entrantes y salientes, con un pináculo que sobresale en altura, exactamente encima del eje de la ventana que hay debajo. Todo está perfectamente medido.

Hay que insistir en el empleo de los materiales a la vista, la chiluca en los marcos de puertas y ventanas, estribos, pináculos, y portada principal, en contraste con el tezontle rojo con que se hallan recubiertas las superficies planas. Son los dos tipos de piedra característicos de la Ciudad de México en la época barroca, si bien se exagera al generalizar su aplicación. A este respecto hay que recordar que tanto le gustaron estos acabados, chiluca y tezontle, a algunos historiadores de la primera mitad del siglo XX que modificaron las terminaciones de los edificios que tenían aplanados de cal encima del tezontle, eliminando la cal para dejar a la vista el tezontle. Así el Palacio de Iturbide, así la casa de Heras Soto²². No deben desposeerse los edificios de sus protecciones de superficie, por lo con-

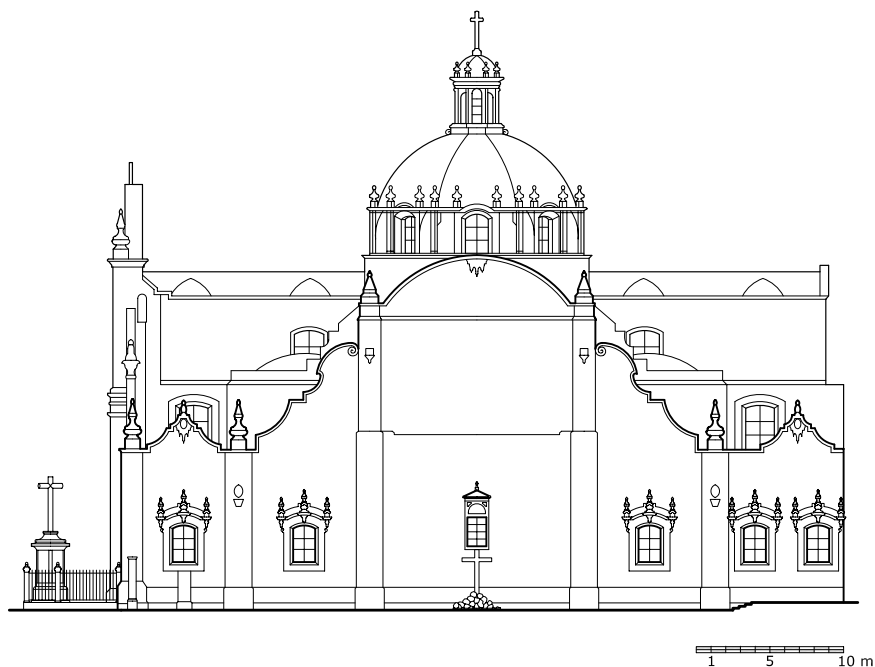
²¹ La robustez de este imafrente recuerda el de la iglesia del convento de Ozumba en el Estado de México, si bien allí se trata de un barroco incipiente comparado con el del siglo XVIII que estamos tratando. También se puede reportar el de la Catedral de Tulancingo, en Hidalgo, obra de José Damián Ortiz de Castro.

²² No sabría decir si ocurrió lo mismo con el Sagrario Metropolitano, porque en la litografía de ANDA, L. y CASTRO, C. Castro titulada «El Sagrario de México», de la obra *México y sus alrededores*, 1855, 1856, no se aprecia textura rugosa en la parte correspondiente actualmente al tezontle sino lisa en los dichos paramentos de la fachada. Sería necesario comprobarlo.

trario sería conveniente recuperar aquellas o nuevas protecciones que aseguren la permanencia de la piedra y que no se introduzca el agua a la estructura, porque acaba destruyéndola.

Estamos viendo que entre los diferentes elementos de la composición de un proyecto debe crearse una armonía entre las partes y el todo. El nuestro no es exclusivamente, de ninguna manera, un barroco de fachadas o de ornamentación, como han supuesto algunos tratadistas del barroco. Existe congruencia entre el todo y las partes, no es, pues, un barroco de agregados superfluos, como expresan quienes poco entienden la arquitectura. El barroco de Iberoamérica no es un barroco de exterioridad pura, dado que en él, la exterioridad expresa, ciertamente, el sentido profundo de los interiores y del propio ser del edificio. Lo mismo sucede en cualquier estilo arquitectónico que merezca ese título. Así lo estamos viendo en el Sagrario, donde los planos de las fachadas con sus perfiles vienen a ser la proyección en un plano del volumen total del edificio.

La tercera fachada, norte de la parroquia, es más sobria que las principales tanto en su forma, en silueta y acabados, no tiene puer-



Sagrario Metropolitano. Fachada norte. Con base en Manuel Toussaint. Juan B. Artigas, 2011

tas sino cinco ventanas del tipo de las de la fachada principal —más un ventanuco en el ábside—²³. Está dividida en cinco calles, con pilares intermedios, porque es de un solo paño liso, ni posee muro piñón de remate superior y esto sucede porque no tiene ni requiere puertas, termina el plano por arriba en una curva de amplio desarrollo. Aún así, es sumamente barroca en su perfil mixtilíneo y, siendo diferente, sigue un juego formal semejante al de las fachadas principales. No hay más fachadas porque surge el inmueble pegado al costado catedralicio. Pero observemos, enseguida, las portadas.

La geometría de las portadas

Es necesario indicar que aunque sabemos que las portadas son dos, idénticas en la composición y desarrollo formales, nos vamos a referir a ambas en singular, con objeto de facilitar el relato. Así pues, diremos que la portada se compone de dos cuerpos y un copete y que se divide en tres calles. Los estípites del primer cuerpo son más gruesos y altos que los del segundo; abajo hay cuatro estípites, dos a dos, y los de arriba son seis, situados de tres en tres, a cada lado de la línea central de la portada. Es claro que el cuerpo superior es ligeramente más corto que el de abajo, si bien cuenta, por encima de su cornisa, con remates de pináculos y esculturas, que lanzan su continuidad al infinito. Artificio que confiere elevación y movimiento a todo este cuerpo arquitectónico exterior.

La geometría de la portada es de líneas precisas, de rotundas rectas verticales y horizontales entre las cuales, el barroco tiende sus garigoleos, son a veces rectas virtuales que hacen presente rigurosas proporciones, encima de las cuales surgirán las sinuosidades, entrantes y salientes, curvas y contracurvas que por incidencia de la luz sugieren el mundo de lo cóncavo y lo convexo. Son verticales en lanzamiento superior tanto en los contrafuertes que la limitan, como en los ejes de los estípites que por pares definen las calles laterales. Estos tres ejes de cada lado rematan arriba, por el aire, con un pinácu-

²³ Cfr. TOUSSAINT, Manuel. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su Historia, su tesoro, su arte*. México: Porrúa, 1973.



Sagrario Metropolitano. Fachada principal. Juan B. Artigas, 2010

lo en cada uno, mientras que sobre el intercolumnio de cada par se dispuso también otro remate, de tal suerte que el perfil superior que, paradójicamente, surge de una horizontal continua, se quiebra hacia lo alto en una silueta que asciende y vuelve a caer, repetidas veces, de manera brusca. A la mitad de la cornisa superior se halla, además, un copete triangular masivo, que marca el punto más alto de la composición, terminado en una cruz; sus trazos inclinados estarían marcando, en su pico, también el punto más alto del triángulo mayor de toda la fachada, su vértice equivale, entonces, a la proyección en el plano de la linternilla de la cúpula.

Observemos ahora como se ordena la calle central de la portada. Claro está que el eje de la puerta con vano semicircular se magnifica, queda éste dentro de un marco que la sobrepasa en altura para abrazar un pequeño nicho situado más arriba, nicho cerrado por la parte superior con una cornisa curva de segmento de circunferencia en un solo trazo. Hasta aquí llega el cuerpo primero. El cuerpo segundo de esta parte central se alza en un artificio singular para dar realce al nicho que contiene en el medio, colocado entre dos estípites, uno a cada lado. Por encima de la cornisa se cierra con un frontón roto, de trazo también circular que lleva en el centro una enorme peana en relieve, la cual ostenta un cáliz, en medio del trián-

gulo alto del remate de toda la composición, mismo que describimos en el párrafo anterior.

Mucho se ha escrito acerca de la importancia de las portadas del Sagrario Metropolitano, sobre todo por el empleo de los estípites en el exterior. Aquí se ha justificado las llamadas portadas retablos, lo cual implica que el trabajo de los retablos clásicos de madera y oro del interior de las iglesias han sido sacados a la luz plena del día, contruidos con piedra. No hay duda de que estas ideas aplicadas a nuestro edificio son una expresión inteligente de la importancia del mencionado suceso. Se toma en cuenta que es uno de los elementos distintivos y característicos del arte mexicano, este sacar al exterior las excelencias del barroco, sin que esto quiera decir que no haya ejemplos de tiempos diferentes, de gran ornato y riqueza, porque los hay y son incontables en número y calidad en buena parte de las regiones del país.

Es tan importante la magnificencia y monumentalidad de las portadas del Sagrario que, por momentos, han acaparado unas características que vienen de lejos; sí, en el arte novohispano vienen de lejos. No sería aquí posible enumerar los ejemplos que pudieran juzgarse como antecedentes, hay casos de etapas anteriores a la de la modalidad del estípite, como sería la portada de Santo Domingo en San Cristóbal de Las Casas, en Chiapas, de recias columnas salomónicas, trabajada en argamasa. Tampoco faltan otras portadas con estípites, si bien son estípites que podríamos llamar de carácter arcaico, o casi rústico, de formación del estilo, elementales, de plena conformación de la pilastra, antes de que alcanzasen el esplendor de los de la parroquia catedralicia.

Ahora bien, —dice José Rojas Garcidueñas— como la portada del Colegio Chico de San Ildefonso estaba terminada el propio año que Balbás comenzó sus trabajos en catedral, es de suponerse que no fue ese arquitecto el que inició aquí el empleo de la pilastra-estípite y que la más antigua de tan importante forma arquitectónica es la descrita portada oriental del Colegio de San Ildefonso²⁴.

²⁴ ROJAS GARCIDUEÑAS, José. *El antiguo Colegio de San Ildefonso*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), 1951, pág. 43.



Sagrario Metropolitano. Detalle de la fachada principal. Juan B. Artigas, 2010

En la Ciudad de México podemos mencionar también los de Miguel José de Rivera en «la redificación del Palacio Arzobispal de México», que construyó con «una riquísima portada de estípites a la cual le fue rasurada la decoración profusa que ostentó». Comentamos antes que Rivera fue «tío de la mujer de Lorenzo Rodríguez»²⁵. Puede constatarse aquí que la casualidad no existe, que hay secuencias que van más allá de la existencia de una persona, por importante que ésta sea. Y esto se dice sin afán, en lo absoluto, de demeritar la actuación del arquitecto guadijeño, más bien con el interés de destacar la importancia de su trabajo, concediendo mayor interés a la calidad de la obra de arte, más que a la fecha de elaboración. Así debe ser.

Es notable el ritmo creado por Lorenzo Rodríguez en la ordenación de sus estípites, serie repetitiva de líneas paralelas de movimiento ascensional que cuenta con pedestales elevados en cada cuerpo. Porque no es lo mismo ver en tierra los estípites labrados primorosamente uno a uno que contemplar el concierto del conjunto, con la secuencia que arman junto a los demás en la posición definitiva, limitado todo este artificio por los contrafuertes que separan en vertical la portada del resto de la fachada y remarcado por las hori-

²⁵ TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Repertorio de artistas... Op. cit.*, pág. 164.

zontales de los sucesivos entablamentos, que detienen momentáneamente la cadencia para que sea lanzada nuevamente hacia arriba.

Es menester comentar que suele haber diferencias notables entre los estípites internos de un edificio y los exteriores, primero por los materiales de construcción, madera o piedra, y además, por el sentido de geometría pura que imprimió Lorenzo Rodríguez se perfila mejor la pilastra, para convertirla en arquitectura, en vez del carácter escultórico que tienen los de Gerónimo de Balbás en el retablo de los Reyes. Aparece aquí, otra vez, el gusto formal constructivo y de orden que muestra el arquitecto.

Hasta ahora pareciera que en la portada no hay más que pilastras estípite, pero hay otros elementos. En el cuerpo inferior, los resaltos de los interestípites penden suspendidos, esto es que no llegan al suelo, y contienen nichos, medallones, esculturas y resaltos hasta alcanzar la cornisa superior. En los interestípites del segundo cuerpo, que son cinco, surgen todos desde el entablamento que hay debajo, entre los basamentos de los estípites, y alcanzan a su cornisa correspondiente; cada nicho tiene como figura fundamental una imagen religiosa de pleno bulto, mientras que el interestípite central es más ancho y sus relieves son mayores y más abultados, dado lo cual la escultura de en medio, destaca más que las otras a pesar de ser de tamaño reducido.

Bastaría recordar, con referencia a las portadas de tan sobresaliente edificio que:

En la arquitectura religiosa, la dignidad de una entrada debe estar suficientemente señalada como para hacer sentir la diferencia entre el mundo exterior al templo y aquel que la propia iglesia alberga como recinto sagrado que es. De aquí el simbolismo de las composiciones arquitectónicas en relación con el simbolismo religioso, tan usual en los estilos artísticos cristianos. Es por eso que se crea el artificio de las portadas en la arquitectura: la puerta de la iglesia debe contar con una serie de elementos formales que subrayen su importancia, y así surge de ella, a su alrededor, la zona ornamental²⁶.

²⁶ ARTIGAS, Juan B. «La composición». En: *Portadas Churriguerescas de la Ciudad de México. Formas e Iconología*. Dirigido y recopilado por Elisa VARGAS LUGO. México: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), 1986, pág. 21.



Sagrario Metropolitano. Cancel de la puerta del oriente. Juan B. Artigas, 2010

Y vemos que estas dos portadas de referencia son, por lo demás, monumentales.

Es importante resaltar varios de los elementos distintivos del edificio que hemos analizado, habiendo demostrado cuáles son las características formales del proyecto; se enunciarán los siguientes: La envolvente piramidal de los volúmenes y su proyección hacia el plano de las fachadas, punto que confirma, la coherencia entre el todo y las partes. El uso de los materiales de construcción propios de la arquitectura barroca del centro de México: chiluca y tezontle; su colorido detonante y variedad de texturas.

El emplazamiento privilegiado en el Zócalo capitalino, junto a la Catedral, y, por último, hay que tomar en cuenta la fuerza de los rayos del sol en el país, que resalta las formas con definidos

contrastes de luz y sombra, tanto en volúmenes como en superficies, características que hacen de México un país solar, ya se dijo que comparte esta cualidad con Grecia. La suma de todos ellos permite considerar al Sagrario Metropolitano como una de las obras de arte características y más destacadas del México de todos los tiempos.

Introducción a la pintura romántica andaluza del Museo de Bellas Artes de La Habana

Manuel Crespo

La pintura romántica andaluza del museo habanero aparece precedida por algunos cuadros que, aún dentro de la manera neoclásica, ya anuncian el nuevo estilo. Una de estas obras es un retrato femenino de tres cuartos —*la marquesa de Casa Mena*— pintado por Carlos Blanco en 1834, que sigue las normas representativas más conservadoras, pero que ya muestra cierta suavidad expresiva. Un curioso cuadro de Francisco Xavier Riedmajer presenta a dos comerciantes en su oficina de trabajo, cuidadosamente detallada por el pintor. Riedmajer, quien se había aplicado en la habilitación de varias iglesias en Cádiz, se revela en esta pieza como un artista interesado en documentar un ambiente de la vida cotidiana, quizás partiendo de una tradición asentada en el norte y llegada hasta él a través de Alemania, su país de origen. A un autor cuya firma no ha sido identificada corresponde una escena callejera en la que aparecen dos jóvenes marinos, ostensiblemente ebrios, que clasifican en la pintura de tipos, ampliamente desarrollada años después en Sevilla. Como en aquella, en esta obra el fondo aparece ocupado por edificaciones que evocan la ciudad. Por último habría que considerar dos cuadros debidos al pintor que con mayor propiedad coloca la escena de costumbres a las puertas del romanticismo andaluz. Me refiero, desde luego, a Juan Rodríguez Jiménez, conocido por el sobrenombre de *El Panadero*, cuya muerte ocurre en 1830, fecha convencionalmente asumida para marcar el inicio del movimiento romántico en España. Se trata de dos escenas de taberna, de ambiente festivo, una de las cuales deja ver a la derecha un hermoso paisaje urbano. Este tipo de representaciones que retrata ambientes locales, usos y costumbres,

ligados a la música y el baile, está presente en todo el período romántico y aún más allá, hasta fines del siglo XIX.

La pintura estrictamente romántica de origen andaluz alcanza el medio centenar de ejemplares en la colección del Museo, y su procedencia se localiza en las colecciones privadas cubanas, algunas de ellas surgidas en el propio siglo XIX. Otras piezas del conjunto provienen de colecciones formadas en la primera mitad del siglo XX, en paralelo con la estructuración misma de la colección institucional.

Entre los siglos XVIII y XIX la adquisición de objetos artísticos de carácter suntuario representaba para la nueva aristocracia cubana una manera de hacerse reconocer como clase, integrándose a las prácticas culturales europeas. Este tipo de coleccionismo legitimador aparece guiado por un interés extra-artístico que, no obstante, condujo paulatinamente al conocimiento de la pintura y al gusto por el buen arte. Algunas colecciones como las del Marqués de Peñalver, el Marqués de Balboa, Juan Mingorance y otros, se caracterizaron por la presencia de obras tenidas como de los grandes maestros europeos de los siglos XVI y XVII principalmente. Entre ellas sobresale la de Domingo Malpica de la Barca, al parecer muy documentada según referencia de Luis de Soto¹ y que, deshecha a principios del siglo XX, vino a incrementar fragmentadamente otras colecciones ya formadas.

Pero igualmente debe tomarse en consideración el surgimiento en ese período de un coleccionismo especializado, si bien guiado más por el gusto personal que por cualquier otro criterio. De este interés dirigido son ejemplos notables el de la familia González Carvajal, que orientó su colección hacia el arte español. En esa como en otras comenzaron a hallar sitio los artistas contemporáneos, españoles y también cubanos, en quienes los coleccionistas encontraban elementos que afirmaban su propio criollismo. En el año 1954 el Museo recibió el Legado Rafael Carvajal, un conjunto considerable de esa colección, que incluía cuatro cuadros románticos andaluces: dos de Gutiérrez, uno de Esquivel y otro de Barrón.

¹ Cfr. SOTO SEGARRA, Luis de. «La colección Valdivia de Santo Tomás». *Carteles*. (La Habana), 12 (1946); y «Algunas obras de la Galería Malpica pertenecientes hoy a otros coleccionistas: del Valle, Quílez, Mendiola». *Carteles*. (La Habana), 3 (1947).

El Neoclasicismo como estilo se había impuesto en Cuba en la primera década del siglo XIX y debió funcionar como una aspiración de alta cultura y a la vez como expresión de la norma oficial. La Escuela de Dibujo y Pintura de La Habana, abierta en 1818 y denominada San Alejandro en 1832, actuó indudablemente como centro modelador de los preceptos del neoclasicismo y del gusto en artistas y diletantes. No será hasta entrada la década de 1850 cuando los cubanos comiencen a sensibilizarse con el nuevo estilo. A esto debió contribuir indudablemente la presencia en la Isla —en el tercer cuarto del siglo— de dos pintores y litógrafos franceses de tendencia romántica, Federico Mialhe y Eduardo Laplante, y el arribo del dibujante y pintor costumbrista vasco Víctor Patricio Landaluze, quienes sentaron bases para el paisajismo y el costumbrismo criollos. Igualmente fueron importantes para la consolidación del romanticismo la presencia del pintor belga Henry Cleenewerck a partir de 1865 —cuya obra aporta poesía a la interpretación del paisaje cubano— y la acción docente del pintor romántico salvadoreño, Francisco Cisneros, quien asumió la dirección de San Alejandro en 1861. También a los años sesentas corresponde la irrupción de jóvenes pintores nacidos en Cuba, como el costumbrista Joaquín Cuadras, el retratista Federico Martínez y el paisajista Federico Fernández Cava-da. En la década de 1870 llega a su punto máximo la estética romántica en la pintura cubana, con Miguel Melero y su contemporáneo Esteban Chartrand.

Por otra parte, el espíritu nacionalista de la cultura romántica se desenvuelve en Cuba acompañado de una aspiración de emancipación política y económica con relación a la monarquía española. El proceso, que se venía gestando desde la primera mitad del siglo, y que estalló como confrontación bélica en 1868, se manifestó a través de un movimiento intelectual y artístico del cual formaba parte igualmente la pintura. El paisaje principalmente, pero también las costumbres, los tipos populares, las peculiaridades fisonómicas de los cubanos, los ambientes urbanos y domésticos, la vegetación tropical, todo lo que significaba un rasgo distintivo, fue incorporado con mayor o menor conciencia, en la búsqueda de la afirmación de la nacionalidad. Todo esto contribuyó a despertar el interés en los coleccionistas por el arte romántico, no sólo nacional², sino también europeo, porque en alguna medida este funcionaba como un mode-

lo a seguir. Será durante estos años cuando el coleccionismo privado cubano comience a figurar como parte de una acción culta interesada en el arte mismo.

De tal forma, el gusto por la pintura romántica comienza a hacerse patente en Cuba en torno a 1860 y es entonces cuando la adquisición de los románticos andaluces encuentra cauce en el interés de los coleccionistas de la Isla. La mayor parte de esas obras debió entrar al país a partir del mediosiglo y, aunque muchas de ellas eran adquiridas directamente en España por coleccionistas cubanos, está documentada la circulación libre de esas piezas en el mercado del arte de la isla, según se aprecia en algunas notas de la prensa habanera³. La fundación del Museo Nacional en 1913 trajo aparejada la donación, por parte de diferentes sectores de la sociedad, de objetos históricos y artísticos, entre los cuales se encontraban las pinturas que iniciarían la actual pinacoteca del Museo de Bellas Artes. Ese año y el siguiente ingresaron a los fondos de la institución las dos primeras obras románticas del actual conjunto andaluz: un retrato firmado por Antonio María Esquivel —donado por doña María Luisa Peña— y un paisaje ahora atribuido a José Elbo, cedido por doña María Peoli, hermana del pintor romántico cubano Juan Jorge Peoli. Pero no fue hasta el año 1955 que comenzó el crecimiento del conjunto hasta alcanzar en los años noventa su fisonomía actual, en correspondencia con la especialización del Museo en las Bellas Artes.

Unos quince autores han sido registrados mientras que algunas obras permanecen aún en el anonimato. El primero de ellos en el

² En 1865 un importante coleccionista cubano —quien encargaba a pintores viajeros, como el belga Cleenewerck, paisajes de comarcas cubanas— se quejaba de que algunos jóvenes pintores cubanos no cultivaran suficientemente esos temas: «... siempre he lamentado que el brillante y rico modelo de nuestra naturaleza carezca de intérpretes en el lienzo, y que nuestros pensionados en Roma, hayan correspondido tan mal a las esperanzas y sacrificios de sus paisanos...» Reproducido en: XIMENO, Dolores María. *Aquellos tiempos...* En: La Habana: El Universo, 1980, págs. 345-346.

³ «Moda es también y muy recomendable la de concurrir al Liceo diariamente a ver y comprar magníficos cuadros al óleo, expuestos en los salones interiores de dicho instituto con el expresado objeto. Entre dichos cuadros hay dos del célebre Esquivel, que no sabe el Moro Muza cómo no han sido arrebatados ya por los apreciadores del mérito en las bellas artes». *El Moro Muza* (La Habana), 10 (1859), pág. 80.

tiempo es José Gutiérrez de la Vega, nacido en Sevilla en la temprana fecha de 1791, pero que se integra fácilmente al grupo de los nacidos en las dos primeras décadas del siglo XIX, como Elbo, Esquivel, Barrón o Romero López. De los que podrían entenderse como de una segunda generación, el conjunto del Museo incluye pintores como Cano, Manuel Cabral, Benjumea, Romero Barros y otros, lo que permite tener un panorama de la variedad de estilos personales que matizan el período. A esto contribuye también la presencia de los géneros que alcanzaron mayor aceptación, tales como la pintura religiosa y las escenas de costumbres.

El conjunto está formado por obras producidas entre 1831 y 1877, aunque algunas no aparecen fechadas y pudieran exceder ese año, pues como se sabe el espíritu romántico perdura en algunos pintores hasta las últimas décadas del siglo. A los años treinta, aún titubeantes, corresponden tres de ellas: *La Virgen del Carmen*, de José Gutiérrez de la Vega (Sevilla, 1791-1865), pintada en Madrid en 1831, año en que el pintor acude a esa ciudad junto a Esquivel tratando infructuosamente de obtener un lugar en la Real Academia de San Fernando. No será hasta el año siguiente cuando consiga su objetivo, que le permitirá afincarse en la Corte. La pieza deja ver el apego de su autor al modelo murillesco, pero también cierta falta de soltura y profundidad que irán desapareciendo rápidamente.

El arte religioso sevillano en el período romántico parece elevarse sin discusión a una posición privilegiada dentro del panorama nacional. Su reputado origen barroco y los prototipos elaborados principalmente por Murillo, le dan un carácter muy singular a un género que, por otra parte, se encontraba a punto de ceder definitivamente su papel protagónico en la pintura, del que había gozado históricamente. Pero también el retrato produjo ejemplos muy notables que sólo encuentran paralelo en la pintura del siglo XVII. De principios de la década de los treinta es un retrato debido a Antonio María Esquivel (Sevilla, 1806-1875), quien, a pesar de ser más joven que Gutiérrez, desarrolló en su vida artística muchos puntos de contacto con su compatriota. *Retrato de Don Francisco de Albornoz* corresponde a un joven militar cuya identidad no ha podido ser revelada, y muestra aún la frialdad inexpresiva de la pintura fernandina. En 1838 aparece firmado otro, titulado *Retrato de señora*, cuya modelo no ha sido identificada, y que debió ser realizado en Sevilla,

cuando el pintor viajó a esa ciudad para fundar el Liceo Artístico y Literario. En este último se aprecia cierta presencia interior, más con los tiempos, cuya modernidad queda reforzada por el peinado de la dama, típicamente romántico.

La moderación que se aprecia en estas obras tempranas va desapareciendo en las producciones de los años siguientes en las que la poesía gana espacio. A los años cuarenta corresponden seis obras del conjunto habanero que incluyen el paisaje, el retrato y las figuras. La primera de ellas, fechada en 1840, es muy conocida: se trata del *Retrato de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, la escritora hispanocubana —tan unida a Sevilla en la vida y en la muerte— captada por Esquivel en un momento en que la joven modelo comenzaba apenas su ascendente carrera y el pintor reacomodaba la suya, luego de sufrir una ceguera temporal. Una comparación con el que le hiciera Federico de Madrazo en 1857, resulta inesquivable en este retrato. Madrazo la presenta ya en plena madurez, a los 43 años, segura de sí misma, mientras que Esquivel revela en ella una melancólica ternura, muy romántica, que irá quedando atrás a consecuencia de los dramáticos avatares de su vida. También a esa década debe corresponder una obra atribuida a José Elbo (Úbeda, 1804-1844), pintor fallecido prematuramente a los cuarenta años. *Paisaje con ganado* es una espléndida vista de luz tamizada y salpicada de figuras en el primer plano, que desarrolla un tema de la pintura holandesa del siglo XVII ampliamente cultivado en toda Europa durante el siglo XIX.

Una modalidad a medio camino entre el cuadro de figuras —que ya de por sí se relaciona con el retrato— y la escena de género, es aquella muy del gusto romántico, que presenta un personaje solitario, cuyos atuendo y actitud revelan claramente una intencionalidad etnográfica. Cuatro piezas de Joaquín Domínguez Bécquer en la colección del Museo —dos de ellas fechadas en 1846—, ejemplifican muy bien esto. En *Caballista andaluz*, situado en un interior, el pintor usa el recurso de colocar al fondo una abertura al exterior que le concede profundidad al espacio. La arquitectura interior de la estancia, el mobiliario y los objetos, aparecen cuidadosamente descritos con el propósito de ambientar al personaje. En este, como también en el más pequeño titulado *Majo embozado*, resulta curiosa la presencia de cigarrillos, seguramente producidos en la fá-



Retrato de Don Francisco de Albornoz. Antonio María Esquivel. Óleo sobre tela. 29,3 x 23,8 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba



Retrato de Señora. Antonio María Esquivel. Óleo sobre lienzo. 73,5 x 57 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. 1838



Retrato de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Antonio María Esquivel. Óleo sobre lienzo. 125,4 x 94,6 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. 1840



Paisaje con ganado. José Elbo. Óleo sobre lienzo. 74,5 x 104,5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba

brica de Sevilla. Ambas piezas tienen sus correspondientes parejas con figuras femeninas ataviadas a la usanza y colocadas en ambientes urbanos imprecisos pero claramente sevillanos, a manera de telones y desconectados de las figuras. Estos cuadros, por otra parte, testimonian una producción abundante de aspiración comercial que abastecía la demanda de visitantes europeos deseosos de regresar a sus países con un recuerdo andaluz.

Un grupo mayor de obras fechadas en la década de 1850 —período de plenitud romántica— permite apreciar especialmente el tratamiento que recibe entonces el género del paisaje, tanto natural como urbano, en Andalucía. El conocido cuadro de Manuel Barrón (Sevilla, 1814-1884) titulado *El Guadalquivir a su paso por Sevilla* muestra una amplia perspectiva que desde la orilla opuesta deja ver la ciudad en torno al río, animado por varias escenas, al parecer en un día festivo. Aunque la pintura de costumbres alcanzó en el Romanticismo una importancia primordial, el paisaje fue también lentamente cobrando protagonismo, si bien relacionándose generalmente con escenas populares. Especialmente en la escuela sevillana el paisaje romántico parece equilibrarse con el costumbrismo, acentuando la atención al entorno citadino. Pintado por Barrón en 1851, forma parte de la última producción de su primera etapa, en que se muestran todavía los influjos de su maestro Antonio Cabral, pues en torno a 1860 el pintor irá entrando paulatinamente en la estética realista. La pieza es parte de un conjunto de vistas de Sevilla en las que el pintor aprovecha la suave luz dorada del atardecer que les concede un idílico encanto. En esta Barrón describe con cuidado un perfil pintoresco de la ciudad en que sobresalen los símbolos de la ciudad: la Torre del Oro, la Catedral con la Giralda y a la derecha el Palacio de San Telmo, por entonces propiedad de los Duques de Montpensier, mecenas del arte. Otro cuadro de Barrón en el Museo es *Toros en el establo*, fechado en 1857, con el tema de las vacadas, que al parecer trató en otras ocasiones, pues Ossorio cita uno titulado *Ganados vadeando un río* que obtuvo medalla de plata en 1862 en Jerez de la Frontera⁴; Cuenca por su parte menciona un *Abreva-*

⁴ OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Giner, 1975, pág. 71.



Caballista andaluz. Joaquín Domínguez Bécquer. Óleo sobre lienzo. 64 x 49,5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. 1846



Majo esbozado. Joaquín Domínguez Bécquer. Óleo sobre lienzo. 33 x 22 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba

dero de vacas en el Museo de Sevilla⁵. El de La Habana es un cuadro seco, de corta perspectiva, que anuncia una objetividad propia del realismo de las décadas siguientes.

Un pintor interesante no sólo por su obra plástica, sino también por su labor docente y cultural en Córdoba y por iniciar una saga de importantes artistas, fue Rafael Romero Barros (Moguer, 1832-1895), de quien el Museo posee un gracioso paisaje. La pieza, titulada *En la fuente del camino*, aparece firmada en la temprana fecha de 1853, cuando el pintor contaba con apenas veinte años. La presencia de las fuentes es recurrente en la pintura de la época, como motivo para presentar alguna anécdota, generalmente entre caballistas y jóvenes mujeres que acuden a acarrear agua. La importancia del paisaje en esta obra y el cuidado con que aparecen descritas las figuras denotan el aprendizaje del pintor en Sevilla con Barrón y los Bécquer. El mismo motivo, pero esta vez con una anécdota festiva, es el de *Baile en la fuente del camino* pintada por Luis de María Campos. Son pocos los datos que de este autor gaditano, al parecer olvidado, ofrece Osorio⁶. Según él, fue profesor de dibujo, de paisaje y perspectiva en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, lo que explica sus pretensiones en el manejo del espacio y el cuidado en la construcción de las figuras. La pieza, fechada en 1857, es de un fino dibujo y resuelve con gracia la conjunción del paisaje con las escenas. Un ambiente también festivo corresponde a *El Real de la Feria*, firmado en Sevilla el año 1854 por M. Molina, pintor del que no hemos encontrado información alguna. La pieza es un testimonio de la Feria de Abril en la época, cuya representación ocupa la mitad inferior de la tela, profusamente poblada por vendedores y paseantes cubriendo todo el real. Al fondo, los símbolos arquitectónicos de Sevilla vuelven a aparecer como elementos indispensables en un tema como este.

Pretensiones mayores procura *Procesión en Sevilla*, de Manuel Cabral (Sevilla, 1827-1891), no sólo por el entorno urbano, localizable en la famosa calle de Génova, cerca del Ayuntamiento,

⁵ CUENCA, Francisco. *Museo de pintores y escultores andaluces*. La Habana: Bouza y Cía., 1923, pág. 81.

⁶ OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica...*, *Op. Cit.*, pág. 123.



*El Guadalquivir a su paso por Sevilla. Manuel Barrón. Óleo sobre lienzo. 86,5 x 135,4 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. 1951*



*Baile en la fuente del camino. Luis María Campos. Óleo sobre tela. 89,5 x 121,5 cm. Museo
Nacional de Bellas de Cuba. 1857*

sino también por la cantidad y variedad de los personajes con sus diferentes atavíos. El tema fue tratado por Cabral al menos en otras tres telas. La del Museo, fechada en 1855, pudiera ser la que Ossorio reseña como pintada en ese año, dedicada a la Cofradía de Montserrat y adquirida por el Príncipe de Coburgo Gotha⁷. Un hermoso ejemplo del género en la escuela gaditana, es *Paisaje de marismas*, que en un amplísimo escenario disemina escenas de diversa naturaleza en las que están presentes también los vaqueros con su ganado. Su autor es Tomás Fedriani (Cádiz, ha.1830-?), miembro de una familia de pintores, quien se desempeñó también en los géneros del retrato y la naturaleza muerta. La vista, aunque un tanto idealizada, parece corresponder a la comarca de Arcos de la Frontera. La composición, que denota las influencias de la paisajística flamenca, es de una notable magnificencia lograda a través de una perspectiva muy profunda. La pequeñez del ser humano en relación con la inmensidad de la naturaleza —observación romántica— alcanza en esta vista una manera de lírica quietud, quizás acentuada por el uso de colores fríos.

En el conjunto del Museo figuran dos cuadros religiosos de Esquivel fechados en 1856, un año antes de su muerte, y muestran los matices serenos que adquiere su obra hacia el final de su carrera. *Magdalena arrepentida* se destaca por su sólida estructura piramidal y la robusta construcción de la figura, que siguen la tradición clásica. El segundo de ellos es *La Inmaculada Concepción*, tema quizás no muy tratado por el pintor. Ambos cuadros, deudores de Murillo, quedan matizados sin embargo por una cierta dureza de ejecución que caracteriza la obra de Esquivel. Osorio cita una Magdalena penitente expuesta en la Nacional de 1856, que podría ser la de La Habana, y seguidamente una Concepción de medio cuerpo —como la del Museo— propiedad entonces del señor Díez Martínez, de Sevilla⁸. A Gutiérrez de la Vega corresponde otro cuadro religioso, *La Virgen y el Niño*, que denota con mucha fuerza su inspiración murillesca, tanto en los rasgos fisonómicos como en el diseño cromático y el suave tratamiento de la luz. La pieza, fechada en 1857, es obra de plena madurez, y resulta interesante una comparación con

⁷ Ibídem, pág. 114.

⁸ Ibíd., pág. 206.



Procesión en Sevilla. Manuel Cabral. Óleo sobre lienzo. 148 x 185 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. 1855



Paisaje de marismas. Tomás Frediani. Óleo sobre lienzo. 103 x 139 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. 1856



Magdalena arrepentida. Antonio María Esquivel. Óleo sobre lienzo. 125 x 93 cm. Museo Nacional de Bellas de Cuba. 1856



La Inmaculada Concepción. Antonio María Esquivel. Óleo sobre lienzo. 125 x 93 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Ca. 1856

su Virgen del Carmen de 1831, que forma parte del mismo conjunto del Museo, para apreciar la evolución operada en el pintor sobre todo en lo que concierne a los matices del color, los valores espaciales y la seguridad en la ejecución.

Cierta elegancia sin afectaciones y con una atmósfera de misterio se da en los retratos de Gutiérrez. El titulado *Dos niños*, de hermoso colorido, aparece fechado en Madrid en 1849, luego de la dimisión del pintor como Director de la Academia de Sevilla a causa de su abundante trabajo al servicio de la sociedad madrileña, y puede entenderse dentro de su producción madura correspondiente a los años cincuentas. El tema, aún cuando se trate de un retrato, puede estar relacionado con la leyenda de San Nicolás, a juzgar por las tres bolas de oro y las joyas con

que juegan los niños. De los cuadros de Gutiérrez que posee el Museo de La Habana, es especialmente conocido el *Retrato de Gema*, obra de madurez artística, que aúna oficio y poesía. La pieza es sin dudas un destacado ejemplo romántico del género, por la espiritualidad individual que logra proyectar la modelo, apoyándose en una sugestiva atmósfera de delicado misterio. Cierta interés historicista por la obra de Leonardo da Vinci, interpretada desde el espíritu romántico, pudiera descubrirse en ella a partir de la postura de la modelo y del difuso y extraño paisaje del fondo.

El conjunto posee sólo cuatro obras fechadas en los años sesenta. Como muestra del bodegón en esta etapa —género con tradición profunda en España, y particularmente en Sevilla— incluye uno de esmerada ejecución. *Naturaleza muerta con loza y cubertería* aparece firmado por Francisco Peralta del Campo (Sevilla, 1837-1897) en el año 1861, cuando aún no había emprendido su viaje a Roma. Años después el pintor orientaría su estilo hacia las vertientes del



*La Virgen y el niño. José Gutiérrez de la Vega.
Óleo sobre lienzo. 109,5 x 88,5 cm. Museo
Nacional de Bellas Artes de Cuba. 1857*



*Dos niños. José Gutiérrez de la Vega.
Óleo sobre lienzo. 73,5 x 62,9 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes de
Cuba. 1849*



*Retrato de Gema. José Gutiérrez de la
Vega. Óleo sobre lienzo. 91 x 73,7
cm. Museo Nacional de Bellas Artes
de Cuba*



Naturaleza muerta con loza y cubertería. Francisco Peralta del Campo. Óleo sobre lienzo. 81,5 x 101,8 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. 1861

último tercio del siglo, pero en esta pieza, pintada en Sevilla, es apreciable el influjo de la tradición barroca en las calidades de los materiales y el uso de la luz. Cierta aglomeración de los elementos y su disposición, crean una composición de aliento romántico.

Al costumbrismo de los años sesenta corresponden dos pequeñas tablas de Rafael Díaz de Benjumea, conocido en su época más por retratista. Una de ellas pudiera ser boceto o versión de *Tres muchachos gitanos jugando a los naipes*, cuya venta contribuyó con la recaudación de fondos para el monumento a Murillo en Sevilla en 1861. La segunda, *Un ciego con una guitarra y dos lazarillos*, gira en torno al mismo tema de los niños de la calle, como reminiscencia murillesca academizada. Con un tema campesino y preocupado por lo folclórico es *Campesinos en un pozo* de Valeriano Domínguez Bécquer. La pieza debe formar parte de un conjunto mayor realizado por el pintor como parte de un programa artístico de intenciones antropológicas, promovido oficialmente por el Ministerio de Gobernación de Isabel II. A cambio de una pensión otorgada en

1865, el pintor debía enviar a Madrid un repertorio plástico de tipos y costumbres de diferentes regiones de España, aunque sólo alcanzó a trabajar en Aragón y algunas provincias de Castilla⁹. Tres años después moriría el pintor, siendo aún muy joven, como fue típico de los artistas que vivieron de modo más auténtico el espíritu del siglo. No obstante, de ese proyecto resultaron sus mejores obras de carácter costumbrista. La tabla de La Habana, firmada en Soria en 1867, muestra a un grupo de campesinos con sus trajes típicos, como sorprendidos en una instantánea, en medio del severo paisaje castellano. Por sus pequeñas dimensiones, quizás pueda tratarse de un estudio para un cuadro mayor de los que integraron sus envíos a la Dirección General de Instrucción Pública, en Madrid, entre los cuales se encuentra el titulado *Costumbres españolas de la provincia de Soria*, propiedad del Museo del Prado. Del año 1877 es una pequeña tabla de Eduardo Cano (Madrid, 1823-1897), un pintor de historia caracterizado por sus grandes y elocuentes lienzos. La pieza de la colección habanera titulada *Boceto para Alegoría*, está relacionada con la historia de Don Miguel de Mañara. El tema parece haber sido tratado de manera recurrente por Cano en diferentes fechas, como alegoría de la muerte y la caridad. El ejemplar del Museo pudiera ser un trabajo preparatorio para alguna de las obras que se encuentran en colecciones privadas y públicas de Sevilla. Como nota curiosa debe señalarse la existencia en la colección de una copia de su cuadro *Cristóbal Colón en el Convento de La Rábida* que le valiera una Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1856.

En el conjunto de la pintura romántica andaluza del museo habanero requiere un apartado especial José María Romero (Sevilla, ca.1815-ca.1880), no sólo porque incluye diez obras suyas, sino también por la relación del pintor con uno de los más importantes coleccionistas cubanos del siglo XIX. La figura de Romero suele verse más en relación con su función docente en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, y como pintor copista; sin embargo, su participación activa en exposiciones y la presencia misma de su obra original le

⁹ Díez, José Luis. «Catálogo» y «Biografías». En: *Pintura española del siglo XIX. Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Cooperación Cultural, 1992, págs. 110 y 205.



*Campesinos en un pozo. Valeriano Domínguez Bécquer. Óleo sobre madera. 20 x 33,3 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. 1867*



*Boceto para Alegoría. Eduardo Cano de la Peña. Óleo sobre madera. 22,5 x 32 cm. Museo
Nacional de Bellas Artes de Cuba. 1877*

hace merecedor de una atención diferente. Durante el período en que debió ocurrir su formación como estudiante, se había producido la partida hacia Madrid, en 1832, de dos de los pintores que dominaban el panorama sevillano: José Gutiérrez de la Vega y Antonio María Esquivel. La influencia de esos artistas, que por otra parte mantuvieron vínculos con Sevilla a lo largo de sus vidas, se hace evidente en Romero. Pero su obra misma revela que otras influencias deben haber actuado sobre él hasta conseguir un estilo personal. Patrones fijados por pintores como El Panadero o los Cabral y los Domínguez Bécquer, son fácilmente detectables en la producción costumbrista de Romero. Su obra, notablemente extensa, incluye prácticamente todos los géneros al uso en su época y se caracteriza por su cuidadosa técnica y el dominio del oficio.

La actividad docente de Romero en las escuelas de Sevilla y Cádiz fue muy estimada en su época y aparece ligada al fenómeno del copismo, un método de aprendizaje por imitación que fue muy practicado al menos hasta principios del siglo XX. Por otra parte, las copias de obras maestras o muy destacadas, constituían en la época encargos habituales de instituciones y coleccionistas. A Romero se deben copias a partir de cuadros de maestros, sobre todo del siglo XVII y especialmente de Murillo, que han sido muy elogiadas por la crítica. Parece haber sido precisamente por esa razón que se estableció la relación de Romero con el coleccionismo romántico cubano, pues algunos amantes de las obras clásicas le encargaron copias, a causa de su reputada habilidad para reproducir a los grandes maestros. En la colección del matancero José Manuel Ximeno, por ejemplo, figuraban al menos doce copias de obras de Velázquez, Murillo, Goya, Tiziano, y otros maestros antiguos, la mayoría de las cuales le fueron encargadas a Romero. La colección de José Manuel Ximeno nos es conocida por comentarios de la prensa de la segunda mitad del siglo XIX y por las memorias escritas por su hija, publicadas en 1928. En su libro, Dolores Ximeno cita ciento veinte obras de las que tenía constancia escrita, pero advierte que la colección era mayor¹⁰.

¹⁰ «De esta rica galería aquí transcribo parte del catálogo redactado por mi padre, habiéndose extraviado otro, con harta pena mía, que completaba el número de la colección...». Ver: XIMENO, Dolores María. *Aquellos...*, Op. Cit., págs. 343-344.

Entre los cuadros relacionados por ella, aparecen catorce debidos a Romero, ocho de los cuales eran composiciones originales del pintor, lo que hace suponer que el coleccionista se interesó luego por su producción personal. Entre ellas se encuentran obras religiosas, retratos y cuadros costumbristas.

La colección Ximeno¹¹, debió formarse en torno al segundo cuarto del siglo y estaba integrada principalmente por pintores europeos de los siglos XVI al XVIII. No obstante incluía también artistas cubanos y extranjeros de su propia época a quienes encargaba representaciones de su interés que intentaba promover. A propósito de una solicitud hecha por Silverio Jarrín¹² al coleccionista, con el fin de obtener en préstamo algunos cuadros suyos para la exposición de Bellas Artes de 1866 que estaba organizando, este le responde aceptando y le comenta: «Adjunto una nota de los cuadros que por ser originales y en su mayor parte de asuntos del país me parecen más propios para ser enviados a la Exposición...»¹³. De la misma forma se interesó por pintores románticos andaluces como los Aguado Bejarano, los Domínguez Bécquer y el propio Romero. De los cuadros de este último que aparecen en la relación incompleta de la Colección Ximeno que ha llegado hasta nosotros, sólo cuatro pasaron más tarde a la colección del Museo¹⁴. No obstante, cabe la posibilidad de que otros del conjunto tengan el mismo origen, si tomamos en cuenta que la lista publicada por Dolores Ximeno no incluye todas las obras de la colección de su padre.

¹¹ Según narra Dolores en su libro, la colección Ximeno tuvo un director artístico, un italiano de nombre Felice Rosetti, que le gestionaba compras en Italia y en la ciudad de Marsella, mientras «el Sr. Heller, inteligente y rico aficionado de Sevilla» le facilitaba adquisiciones de obras en España. Ver: XIMENO, Dolores María. *Aquellos...*, *Op. Cit.*, pág. 343.

¹² José Silverio Jorrín (1816-1897). Abogado, orador y escritor prolífico. Miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País de La Habana, esta le encargó del proyecto para la Exposición de 1866.

¹³ XIMENO, María Dolores. *Aquellos...*, *Op. Cit.*, pág. 345.

¹⁴ Deshecha la colección Ximeno, al parecer a fines del siglo XIX, algunos de sus cuadros llegaron a la colección del Museo de Bellas Artes de La Habana en los años 1960, procedentes de propietarios posteriores.

Entre los que integran esa lista se encuentran dos escenas de costumbres y dos cuadros religiosos. *Jesús y la samaritana*, es una versión con ligeras variantes de la que posee el Museo Romántico de Madrid, donada por el pintor para la rifa en beneficio del monumento dedicado por Sevilla a Murillo, en 1861. En una delicada atmósfera de sueño y misterio, caros al romanticismo, el artista ha situado a los dos personajes ocupando el primer plano. Al fondo discurre un paisaje brumoso, por cuyo extremo derecho se alejan los apóstoles que van a la ciudad en busca de alimentos. La joven samaritana, cuya fisonomía recuerda a las andaluzas idealizadas por Murillo, mira asombrada al judío tratando de reconocer en él al Mesías. La figura de Jesús aparece tratada de un modo más teatral y su gesto elocuente —a diferencia de la versión madrileña— indica la importancia de su parlamento en el pasaje representado. La existencia en el conjunto de otros dos cuadros religiosos, con dimensiones similares y el mismo formato, curvo en el larguero superior, permite suponer que *Jesús y la samaritana* formara parte de una serie, de al menos tres, junto a los otros dos ejemplares, aunque estos no aparezcan en la relación incompleta del inventario de Ximeno.

La Virgen, Santa Ana y San Joaquín, que trata el tema de la instrucción de María, es el primero de ellos. La composición del cuadro aparece jerarquizada por la figura de Santa Ana, en correspondencia con la importancia concedida al papel materno en la educación familiar. El diseño se estructura a través de dos diagonales que se cruzan al centro. Una de ellas dispone en sucesión las cabezas de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen, la otra aparece marcada en sus extremos por tres querubines que manifiestan el sentido religioso de la escena, y por un cesto de labores, que contrapone a lo celestial el carácter igualmente terrenal de la narración, y que constituye también un magnífico ejemplo de bodegón incorporado, probablemente inspirado en Zurbarán. La otra pieza, *La Santísima Trinidad*, sigue la fórmula tradicional de estructura triangular, en la que Cristo aparece con el pecho descubierto mostrando sus llagas.

Un cuadro de Romero, interesante por la documentación antigua que le acompaña, es *La comunión de Santa María Magdalena*, versión del que alcanzó medalla de oro en la Exposición de Sevilla de 1858, y que Ossorio cita como *El tránsito de la Magdalena*, en su



La Virgen, Santa Ana y San Joaquín. José María Romero López. Óleo sobre tela. 149 x 108 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba



La Comunión de Santa María Magdalena. José María Romero López. Óleo sobre tela. 206 x 153 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba

Galería biográfica¹⁵. En el inventario incompleto de Ximeno publicado por su hija aparece como: «Santa María Magdalena, recibiendo el viático para su glorioso tránsito, repetición de D. José María Romero premiado en 1858 en Sevilla»¹⁶. El tema, no muy tratado por la pintura, se refiere a los últimos momentos de la vida de la santa, cuando según la leyenda fue conducida por los ángeles al oratorio de San Maximino para recibir por última vez la eucaristía, y tiene su paralelo en la comunión que recibe, poco antes de morir, la Virgen María de manos de San Pedro, quien había sido trasladado en una nube hasta su presencia. El periódico *La Andalucía*¹⁷, de Sevilla, dedicó una serie de artículos para reseñar la exposición de 1858. En cuatro de ellos —publicados sucesivamente los días 24, 26 y 29 de mayo y el 4 de junio— aparece una crítica dedicada a la obra premiada de Romero. El articulista le señala al cuadro una serie de anacronismos en la representación del tema que considera inadmisibles en la época, y además, debilidades técnicas que achaca a su falta de pericia en el género ya que la especialidad de Romero era el retrato.

Otros dos cuadros religiosos del pintor posee el Museo. Al parecer concebida para un altar, es la tela titulada *El martirio de Santa Catalina*, de una espléndida ejecución, cuya representación corresponde al momento del milagro. Uno de los verdugos, de concepción monumental, recuerda iconográficamente a las figuras realizadas por Zurbarán para su serie de los trabajos de Hércules, realizada en Madrid, probablemente conocida por Romero. Sin embargo, la fisonomía de la santa parece derivar de las serenas Inmaculadas de Murillo, lo que le confiere un matiz racial hispano y particularmente andaluz. El modelado del cuerpo de Catalina, de esmerada ejecu-

¹⁵ OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería...*, *Op. Cit.*, pág. 596.

¹⁶ En nota al pie de la página la autora pone: «Dispersa más tarde la colección, este hermoso cuadro fue de los pocos que en Cuba quedaron; y en la actualidad se ostenta en el salón principal de la suntuosa mansión que en La Habana poseen mis queridos amigos Cosme de la Torriente y Estela Broch». Ver: XIMENO, María Dolores. *Aquellos...* *Op. Cit.*, pág.346.

¹⁷ Citado por: Cfr. PÉREZ CALERO, Gerardo. «La exposición agrícola, industrial y artística de Sevilla de 1858». *Laboratorio de Arte*: Departamento de Historia del Arte, 9, 1996, ISSN 1130-5762. dialnet.unirioja.es/servlet/articulo. 23 de julio de 2010.

ción, produce un buen efecto que regula el dinamismo de la escena. La segunda de estas obras se titula *Las lágrimas de San Pedro*. La pieza es un magnífico ejemplo de las copias realizadas por Romero sobre obras de grandes pintores del pasado: en este caso se trata de un cuadro de José de Ribera, del cual existen otras copias antiguas. No es de extrañar que Romero haya reparado en un tema como este, cuyo dramatismo manifiesta un conflicto interno de implicaciones afines al sentimiento romántico. Son de destacar especialmente las calidades conseguidas por el pintor en la representación del paño que cubre a la figura, y sobre todo la impecable realización del rostro, lo que prueba la depurada técnica del artista sevillano.

La pintura religiosa de Romero está muy apegada al pasado, lo que quizás haya creado un prejuicio en torno al pintor que opaca un tanto sus innegables dotes técnicas e incluso su creatividad para componer. Aunque fue especialmente estimado como retratista, el Museo de La Habana no conserva ningún retrato suyo, pero en la colección de Ximeno figuraban tres, el suyo, el de su esposa Dolores Cruz —también coleccionista de arte— y el de su hijo con la nodriza. Este, actualmente en la colección del habanero Museo de la Ciudad, resulta interesante en palabras del propio coleccionista, pues «... aparte de su mérito artístico creo que lo tiene de *localidad* en la isla de Cuba, donde jamás se ha visto en su tamaño natural y al óleo el retrato de una negra»¹⁸.

La producción costumbrista de José María Romero es abundante a tono con el auge que el tema había alcanzado en la pintura andaluza, que respondía principalmente a la demanda de la burguesía local y de los viajeros interesados en conservar imágenes pintorescas y testimoniales de las tradiciones del sur de la península. En ese contexto se sitúan cuatro de las telas de Romero en el museo habanero que resultan muy interesantes por la manera en que logran conjugar el localismo sevillano con una evidente influencia goyesca. De hecho, una de estas piezas, registrada en el inventario de Ximeno¹⁹, es una magnífi-

¹⁸ Citado por: XIMENO, Dolores María. *Aquellos...*, *Op. Cit.*, pág. 345. Este asunto merecería comentario aparte pero, ya fuera de los intereses del presente artículo.

¹⁹ «*Las Manolas*, original de Goya, copia de J. M. Romero, en poder de mi tía Ángela, Habana». *Ibíd.*, pág. 348.



El martirio de Santa Catalina. José María Romero López. Óleo sobre lienzo. 173,8 x 122,6 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba



Las lágrimas de San Pedro. José María Romero López. Óleo sobre tela. 126,5 x 99 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba

ca copia de las *Majas en el balcón* del maestro aragonés. El cuadro es una de las pocas copias antiguas conocidas, a partir de la famosa obra de Goya. El original, de dimensiones un poco menores que la copia, fue pintado en torno a 1810. Al parecer, Romero tuvo acceso al cuadro entre 1848 y 1853, cuando este retornó de la Galería Española del Louvre, período al que debe corresponder la copia. El tema se convirtió en un modelo al que acudieron muchos pintores del siglo XIX, entre ellos Eugenio Lucas y Eduard Manet. La copia hecha por Romero, de gran calidad técnica, muestra su capacidad para asumir diferentes variantes estilísticas.

De dimensiones similares a la anterior es *Majas en la ventana*²⁰, otro de los cuadros que formaban parte de la colección de Ximeno. La escena tomada desde el interior de una estancia, presenta a dos parejas de jóvenes enamorando a través de la reja de una gran ventana.

Dentro de la pintura de costumbres desarrollada en Andalucía en la primera mitad del siglo XIX, algunos asuntos alcanzaron aceptación suficiente como para convertirse en temas, a los que volvieron los artistas de manera reiterada. Unos resultaron atractivos por pintorescos —como las fuentes públicas, por ejemplo—, otros por su picardía, tal como se aprecia en esta obra. Completa la composición



*Majas en el balcón. José María Romero López.
Óleo sobre lienzo. 192,5 x 126,5 cm. Museo
Nacional de Bellas Artes de Cuba*

²⁰ «*Dos muchachas de Sevilla pelando la pava*, original de J. M. Romero, en poder de mi tía Ángela, Habana». *Ibíd.*, pág. 348.



*Majos en la ventana. José María Romero López.
Óleo sobre lienzo. 194 x 125 cm. Museo Nacional
de Bellas Artes de Cuba*

un fondo de arquitecturas que alude directamente a la ciudad de Sevilla, ampliamente sugerida por la pintura costumbrista de la época. La pieza reúne en una misma concepción la ligereza y el detallismo propios del gusto local, con una evidente influencia goyesca en la manera de proyectar la luz y de modelar las formas, así como en la valoración de la mancha sobre el dibujo, lo que crea una cierta atmósfera independiente. Las dotes compositivas de Romero se aprecian en una estructura compleja y a la vez equilibrada.

Las restantes piezas del sevillano en el Museo, implican a las majas con el mundo de los toros, ubicando las escenas en ambientes exteriores en que no sólo se muestran los atuendos, sino, así mismo, rincones de la ciudad, animados por el movimiento de carruajes y paseantes con todos sus ingredientes ciudadanos. *Majos en la plaza de Sevilla* presenta a una pareja en pri-

mer plano, en un exterior, cuyo fondo lo ocupa La Maestranza y sus alrededores. La pintura de costumbres se acercó también al mundo de los toros a través de un tema más ligero, relacionado con la vida galante. Las escenas en palcos, callejones de las plazas o sus alrededores, cubren un repertorio variadísimo que muestra a los toreros en ambientes más socializados. En *Maja y toreros*, Romero aprovecha como entorno para la pareja la entrada de caballos, seguramente de la Plaza de la Maestranza de Sevilla. La intención descriptiva y un poco ingenua denota una estrecha relación con la manera común de abordar el costumbrismo en la escuela andaluza. La escena ocupa

sólo la mitad inferior de la tela dejando espacio a las estructuras arquitectónicas, también de interés documental.

En el conjunto del Museo de La Habana existe también un pequeño grupo de obras anónimas, paisajes, retratos y escenas, algunas de las cuales se distinguen por sus valores artísticos. El romanticismo andaluz parece haber conquistado un notable interés en los coleccionistas cubanos, no sólo en el siglo XIX. Algunas colecciones formadas en la primera mitad del XX, como las de José Gómez Mena, Oscar Cintas, Antonio García Hernández, Julio Lobo, y otras más, incluían también esas obras, aunque no fuera ese precisamente el perfil de sus conjuntos. El del Museo, deudor del coleccionismo privado, deja ver esa preferencia con una cifra notablemente superior a la que conforman las obras procedentes de otros focos productores del romanticismo español.

Un pintor sevillano en el corazón de Argentina

Tomás Ezequiel Bondone

Una obra de arte es un trozo de naturaleza visto por un temperamento.

Emil Zola.

En 1929 el historiador del arte español Bernardino de Pantorba señalaba en uno de sus múltiples trabajos dedicados a los artistas andaluces, que el pintor Ricardo López Cabrera había dejado en Córdoba, Argentina «un eco inolvidable». En efecto, López Cabrera, que nació y murió en Sevilla (1863-1950), permaneció en Córdoba durante más de una década, desde abril de 1909 hasta febrero de 1923, desempeñando un activo rol en la cultura de la ciudad. Se dedicó a la práctica de la pintura, a la enseñanza de las bellas artes y también a la interpretación de Bach, Chopin o Beethoven con su afamado violín, actividades todas desarrolladas de una manera intensa y apasionada. Pero las resonancias del artista hoy aparecen diluidas tras las etiquetas de un museo o los relatos de una esquematización historiográfica, por lo que el objetivo de este trabajo es reexaminar su trayectoria, recorriendo sus producciones, para poder desentrañar el significado de su labor y volver a percibir, desde nuevas aproximaciones, los ecos de su obra.

Ricardo López Cabrera se formó en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y en el estudio de José Jiménez Aranda, su maestro y futuro suegro. En 1887 se trasladó a Roma, donde permaneció hasta 1892, completando su formación. De vuelta a España participó en varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, consiguiendo medallas en las de 1892, 1895 y 1898. Fue nombrado miembro de la *Academia de Bellas Artes de Sevilla* en 1906, y años después se trasladó a Argentina. En Córdoba realizó un dedicado trabajo como Profesor



*Autorretrato. Ricardo López Cabrera. Óleo sobre tela. 96 x 65 cm. Museo de Bellas Artes
Evita - Palacio Ferreyra, Córdoba, Argentina*

desde 1912 en una de las primeras cátedras oficiales dedicadas al paisaje en el interior del país, en la *Academia de Bellas Artes* de la ciudad, fundada por Emilio Caraffa en 1896. Tras su labor en este centro se comenzó a «institucionalizar» la práctica de un singular género, identificado en Argentina como «la pintura del paisaje de las Sierras de Córdoba». Pero ¿por qué fue tan importante su labor docente? y ¿cuáles son las razones por las cuales hoy podemos considerar como trascendente a su trabajo? Hay que comprender que la pintura de paisaje fue conceptuada hasta el siglo XIX como accesorio y estuvo marginada tanto en las grandes exposiciones como en los planes de enseñanza de las academias europeas, por lo menos hasta los



Paisaje. Ricardo López Cabrera. Óleo sobre tela. 37 x 50 cm. Museo de Bellas Artes Evita - Palacio Ferreyra, Córdoba, Argentina. ca. 1917

inicios de la segunda mitad de la centuria. A partir de allí la pintura de paisaje fue ante todo uno de los géneros modeladores del gusto en las sociedades burguesas.

Las representaciones de la naturaleza que comenzó a originar López Cabrera, junto a los otros pintores congregados alrededor de la Academia cordobesa, dejaban de lado la intemporalidad con que antes se la recreaba y así se pasó a la plasmación de un territorio determinado con perfiles característicos, lo que remitía a una experiencia vivida y a una localización temporal precisa.

Desde la flamante Cátedra *Paisaje* nuestro pintor impulsó la tendencia airelibrista, implementando nuevas metodologías con la instauración de una paleta luminista, logrando una renovada forma de ver y cifrar la naturaleza y sus habitantes por estas tierras. Su actuación docente hizo comprender poco a poco muchas de las cualidades que posee la geografía de nuestra provincia en cuanto paisaje, revelando en fin, un sentimiento de rearraigo señalado por el arte.

A tono con las corrientes científicas y filosóficas ya triunfales hacia fines del siglo XIX, el temperamento del pintor estaba signado

con ánimo racionalista y experimental, algo que impulsaba su arte a basarse en la realidad e interpretarla bajo una observación directa. De esta manera se interesó por las apariencias concretas del presente y comenzó a representar la fisonomía regional cordobesa por medio de un lenguaje fresco y una factura viva, espontánea, radiante. Como fecundo pintor de las serranías, las transcripciones que de ella realiza López Cabrera se caracterizan como *impresiones fugitivas*, pintando de una manera rápida lo que aparece y desaparece ante sus ojos.

Esta última cuestión debe ser entendida como un síntoma inequívoco en una fase de innovación de la pintura en el corazón de Argentina, ya que el paisaje como género se configura aquí como un eslabón fundamental dentro del proceso de modernización no vanguardista, apostando a un lenguaje diferencial en el que se expresa de manera genuina «lo cordobés» como rasgo singular de identidad local con proyección nacional. La cualidad de las representaciones de la naturaleza que plasmó el pintor fue particularmente original porque se constituyó en un acto de afirmación de la identidad física y a la vez cultural de la región. Y ello puede comprenderse mejor y de una manera más clara si prestamos atención al tipo de recepción que en su momento originó su producción pictórica.

PROLEGÓMENOS: LAS EXPOSICIONES

Durante sus años de permanencia en Córdoba, Ricardo López Cabrera realizó varias exposiciones de sus obras, eventos que resultaron con una importante repercusión, ya sea por la concurrencia de asistentes o por los espacios dedicados en la prensa. Todas las exhibiciones fueron presentadas en el «Salón Fasce», propiedad de los hermanos Sappia, un local emplazado en pleno centro de la ciudad, justo en la esquina sudeste de las calles Deán Funes y Universidad, hoy Obispo Trejo. Tras la primera presentación del pintor en ese espacio en 1912, un cronista de *La Voz del Interior* comentaba que «A pesar de ser sus telas en su mayoría paisajes, el señor López Cabrera presenta la mayor dedicación al retrato, género para el cual desenvuelve indudables excelencias». En efecto, el pintor desarrolló asimismo una importante cantidad de retratos de la elite local, evidentemente como una forma segura de ingresos económicos tras una creciente y constante demanda. Más allá de la afirmación de la iden-



Retrato de Elina Oliva Igarzábal de Aguiar. Óleo sobre tela. 75 x 62 cm. Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina. 1912

tividad de una determinada identidad, el carácter de sus obras dentro de este tema se manifiesta por la plasmación de imágenes de rostros despejados, libres de artificios y alegorías, cuyas miradas se fijan en quienes las contemplan. Un ejemplo de ello está presente en el elegante pero mesurado *Retrato de Elina Oliva Igarzábal de Aguiar* obra firmada en 1912 que integra el acervo patrimonial del Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez de la ciudad de Córdoba.

Las presentaciones públicas del pintor contribuyeron a la consolidación de una escena emergente dentro del circuito del arte en la ciudad, promoviendo el mercado, impulsando el coleccionismo, tanto estatal como privado, y activando una original crítica de arte, que entre otras cuestiones y desde una posición selectiva, fomentaba «el buen gusto». Como una nota singular, en varias de sus exposi-

ciones se colgaron también obras del celebrado pintor español José Jiménez Aranda, una cuestión inédita para la ciudad, lo que generaba elogiosos y reverentes comentarios ante estas «colecciones de alto copete y que es una suerte para Córdoba el poder contemplarlas». Los medios escritos hacía entonces un llamamiento a los alumnos de la Academia de Bellas Artes para que no dejaran de acudir a apreciar y estudiar esas piezas, resaltando en ellas el valor del dibujo o ensalzando la perfección de la línea. Además, la prensa alegaba imperiosamente la compra por parte del estado provincial de las obras de Jiménez Aranda, el que era señalado como un artista respetado en la mayoría de los grandes museos de Europa, cuya «firma sería de desear aumentara la colección de nuestro naciente museo».

En la segunda exposición realizada el año 1913, los comentarios periodísticos ya se muestran mucho menos reticentes al tema del paisaje y destacan que el pintor muestra 32 trabajos dedicados a este género, todos óleos pintados durante el último verano en la localidad serrana de Tanti, donde pasó una larga temporada compenetrándose con la naturaleza del lugar. En relación a las obras, el autor de la ajustada crítica —quien firma con el seudónimo de «Leonardo»— señalaba que:

... la impresión del conjunto es altamente grata, de coloraciones firmes, limpias y trazadas con toda ligereza demuestran al práctico infatigable enamorado de la naturaleza, a quien trata de robarle sus secretos, de este grupo se destacan por la belleza de su elección y más esmerada ejecución cuatro o cinco lienzos que no dudo serán adquiridos. La frescura y brillantez del colorido los señala como excelentes estudios del natural, dignos de aplausos; expone también 4 notitas rápidas de una sección del mismo punto de las sierras ... ¹.

Por su novedad, el lenguaje del pintor seduce a un público ávido que comienza a descubrir a través de sus pinturas la singularidad del territorio cordobés de una manera diferente, como una geografía estatizada en clave modernista. Y en esta ocasión, la exposición de López Cabrera en el Salón Fasce, es también la oportunidad para

¹ «Arte / Salón Fasce / Exposición López Cabrera». *Los Principios* (Córdoba), (7 de Mayo de 1913), pág. 3, columna 5-7.

que el autor de la nota haga un llamado a los coleccionistas de la ciudad, exhortando la adquisición de cuadros. Se comienza así a comparar la incipiente situación en Córdoba con el mercado de arte en Buenos Aires y tras la ponderación de la categoría de las exposiciones que se presentan regularmente en Fasce, se recomienda la ampliación del local, ya que «con el tiempo podrá ser como una antigua casa Goupil o Moderna Georges Petit cordobesa».

En mayo de 1914 se lleva a cabo su tercera exposición, la que se presenta ya como una instancia de celebración y legitimación para el público cordobés. La prensa identifica el evento como «un éxito artístico» y acerca del pintor se señalan conceptos tales como «reputado pintor español», «artista de verdad», «de cualidades distinguidas y bien acentuadas», «trabajador incansable». En esta ocasión *La Voz del interior* acompaña los comentarios con una fotografía al uso del propio artista, en la que se lo ve con porte elegante, aspecto cuidado y gentil, de pose segura y triunfal. Por la gran cantidad y variedad de temas en sus telas, causa sorpresa en esta ocasión, «revelando a más del artista indiscutido que es», pero el tono laudatorio de la nota dejar ver el interés puntual que genera una faz su trabajo:

López Cabrera es, ante todo, un paisajista. En tal concepto lo mejor que se califica sin hesitaciones en su nuevo salón, son las reproducciones que de alrededores de la ciudad y hermosos rincones de nuestras serranías, ha realizado con verdadera maestría. Entre ellos se destacan por la firmeza y sinceridad del colorido la «Iglesia de Alta Gracia», un «Rincón de parque» y varios otros.

El trabajo del pintor es conceptuado asimismo con sensibilidad y franqueza a través de las celebradas palabras de sus colegas cordobeses, como las que le dedicara en ocasión de esta tercera exposición el pintor Francisco Lesta:

Con la clara visión del artista que ha visto mucho, López Cabrera estudia como debieron de estudiar Franz Hals y Velázquez y los paisajistas holandeses del siglo XVII, buscando dificultades para resolverlas. Con el natural delante siempre, elimina convencionalismos, se aparta de las sendas trilladas y va derecho hacia el secreto de la vida que idealiza en sus cuadros. Pinta de noche, de día, en el estudio y en la calle, con muchos curiosos detrás. Así vemos en su actual exposición las notas opuestas: cielos grises y brillos de sol en praderas y peñascos, la penumbra de una iglesia, en *Devoción*, y una nota clara, diáfana, fina, en *Dulce sueño*.

Bajo la parra: he aquí un cuadro en el que el asunto no es más que un pretexto para resolver problemas de técnica: una parra, sol que se filtra por entre las hojas, una muchacha que corta uvas..., está resuelto; tiene la figura dos manos que valen por todo el cuadro; queda anulada la idea del color artificioso y reaparece la sensación justa, precisa, del natural, se siente la atmósfera que envuelve a esa figura...

Con su adiestrada y aguda percepción, sin lugar a dudas el pintor ha logrado examinar y capturar climas «del natural», traduciendo sensaciones o revelando secretos de las diferentes facetas de la realidad cordobesa, consagrándose a los ojos de sus espectadores como un verdadero artista. A través de la representación de escenas de costumbres, ambientes íntimos, perspectivas del patrimonio arquitectónico o rincones de la naturaleza cordobesa, el pintor fue capaz de enseñar a ver a los habitantes de la ciudad aquellos aspectos característicos como algo nuevo, singular, dotado de otro clima, algo que no había sido visto como tal hasta entonces. Al alejarse por momentos del tema y centrar su interés en aspectos puramente formales, como un especial tratamiento de la luz y el color, su lenguaje seduce al público y a la crítica, constituyéndose entonces en una aportación totalmente novedosa para el ambiente artístico cordobés.

Específicamente en la plasmación del paisaje su obra contribuyó de una manera decisiva a consolidar las búsquedas que habían comenzado los pintores argentinos de la generación del ochenta, en cuanto a la consumación de un tipo de paisaje que identificara a la Nación ². En este punto es oportuno señalar que la labor de Ricardo López Cabrera fue anterior a la realizada en Córdoba por Fernando Fader. Las pinturas del paisaje cordobés que éste último mostraba regularmente en Buenos Aires generaron la producción de un importante corpus crítico en el ámbito cultural porteño, cuestión que hoy se ha constituido ya como tópico dentro de la reflexión sobre el «paisaje nacional».

Años después sus exposiciones se suceden con regularidad, tanto en Córdoba capital como en el interior de la provincia, realizadas

² BONDONE, Tomás Ezequiel. «Paisajes de la ciudad y el campo: la ampliación de la mirada». En: *Caraffa*. Córdoba: Ediciones Museo Caraffa, 2007, págs. 147-171.

en las localidades de Alta Gracia en instalaciones del *Sierras Hotel*, en febrero y marzo de 1919 inauguró dos exposiciones más, una en el *Hotel Edén* de La Falda y otra en el *Hotel Victoria* de Capilla del Monte. También mostró sus obras en otras ciudades de Argentina: Rosario, Santa Fe, Mar de Plata, San Juan, Mendoza o Buenos Aires. El 23 de abril de 1916 el diario cordobés *Los Principios* destacaba la numerosa concurrencia a la exposición de obras del pintor López Cabrera, «viéndose la sala muy visitada todo el día» y a continuación reproducía una extensa lista con los títulos de sus cuadros: *Nocturno*, *Vendedor de higos*, *Mañana de sol*, *Tarde gris*, *El molle*, *Otoño*, *Tarde calurosa*, *Las tres horas* (Tríptico), *Impresiones de Córdoba y sus alrededores...*

En agosto de 1818, *La Voz del Interior* publica la noticia sobre la inauguración de su muestra en el Salón Fasce, calificándola «como uno de los acontecimientos más simpáticos del año artístico» y junto a la extensa nómina de cada una de las obras a exhibirse, se aclaraba que también se incluían en la exposición algunos trabajos de su hijo, el joven José López Jiménez. En 1922 la prensa anuncia con expectación su próxima exposición y la referencia periodística del caso puntualizaba que «...ya se puede anticipar que López Cabrera es un pintor con muchos años de estudio y de lucha en el eterno y complejo problema de la interpretación de la naturaleza». Días después aparece el comentario crítico en el cual se ponderaban 38 telas, las cuales en su conjunto lograban una primera sensación que provocaba «una visión armónico y agradable» y la nota continuaba en los siguientes términos:

Anotamos como primera impresión que producen las obras del pintor López Cabrera la de una gran luminosidad en el paisaje, en general sus tonalidades al sol son cálidas y con una gama muy variada y brillante de verdes, resolviendo en trozos efectos bien conseguidos de sol; pero descuida los primeros planos especialmente los que se encuentran en la sombra pareciendo en este pintor existir un apresuramiento en resolverlos, no les da las calidades del resto de la tela y producen efectos de desequilibrio ya que valorizando un segundo término en riqueza de tonos, sintetiza en los primeros planos en cuanto se refiere a tonalidades, dibujando tan solo los detalles sin darles valores en el colorido; lo mismo anotamos en los cielos, que también en gran parte de sus paisajes se nota la falta de gamas de tonalidades generalizando una sola ... y restándole al paisaje el ambiente que sabe resolver en algunos planos del terreno...

Claro está que sobre todo lo que puedan criticarse las telas de López Cabrera tienen las bondades del pintor que ha resuelto muchos problemas y de un *metier* largamente aprendido en sus años de ejecución y de interpretación de la naturaleza.

Tras la rigurosa reseña leemos ciertos reparos en relación con el lenguaje del pintor, objeciones provistas de atinados saberes sobre el tema, y en relación a ellos nos preguntamos ¿cuáles son las razones que llevaron al autor de la nota a analizar la obra de López Cabrera en estos términos?. Podríamos ensayar algunas respuestas a esta pregunta, afirmando que fue su propio magisterio de más de diez años el que colaboró en la generación de una «masa crítica» competente en relación a la valoración de la pintura de paisaje.

Siguiendo las apreciaciones de su hijo, quien fue su principal biógrafo, anotamos que las críticas le causaban siempre malestar, ya que su personalidad de carácter vehemente e irascible, no le brindaban la posibilidades de disuadirlas o relativizarlas y quizás ello, junto al anhelo de concretar otros proyectos en su tierra, hayan sido los factores por los que decidiera volver a España, para ya no regresar otra vez a América.

COLOFÓN E INICIO DE UNA TRADICIÓN

En agosto de 1930 se realiza, quizás, la última gran exhibición sistemática de obras de Ricardo López Cabrera en Córdoba. El evento fue organizado por una de las hijas del artista y por el pintor Antonio Pedone, quien había sido su alumno en la Academia y por quien sentía una gran estima. Los espacios que la prensa le dedica son ahora menores, aunque esta vez con la reproducción de uno de sus paisajes y también su retrato fotografiado, en el cual se lo nota ya con barba entrecana y una mirada entre nostálgica y cansina. Los comentarios no dejan de ser elogiosos, pero además puntualizan lo siguiente:

Por nuestra parte ya hicimos en su oportunidad el juicio que este artista nos sugiriera y no podríamos ahora repetir conceptos de una obra que no pertenece a sus últimas modalidades y que en el tiempo de su ejecución marchaban al ritmo de las producciones locales.

Siempre es interesante esta muestra que nos pone en evidencia lo que hasta hace pocos años eran las tendencias de las realizaciones cromáticas.

Subyace en esta acotación un cierto desinterés por la obra del pintor, en cuanto se deja ver que su estética representa cualidades matizadas con el tinte de otra época, un estilo que se piensa ya en estos momentos, superado. Así pareciera que la fuerza inicial de López Cabrera fue disolviéndose poco a poco tras la gravitación de otras «corrientes cromáticas». Y en este sentido cabe destacar la primacía que comenzaba a adquirir la obra de pintores jóvenes, como por ejemplo la del cordobés José Malanca quien había egresado en 1920 de la Academia de Bellas Artes de la provincia, donde asistió a las clases de Ricardo López Cabrera. Tras su experiencia europea en 1924 Malanca se sintió seducido por el lenguaje pictórico del italiano Giovanni Segantini, y tras sucesivos viajes por Sur y Centroamérica entre 1925 y 1930 centró su interés en la plasmación de un tipo de pintura de tono americanista, resuelta con efectos de pincelada, muy en boga por esos años.

Pero en un medio periférico con singulares ritmos de transformación, Córdoba no olvidará totalmente al pintor español y décadas después el recién inaugurado Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez concretaba en sus salas proyectos expositivos con novedosos formatos para el ámbito local. Y esa exhibición era referenciada en la prensa con estas palabras:

Como estaba anunciado, ayer a las 19 y con la presencia de numeroso y calificado público, quedó inaugurado en el local del Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez la muestra de pintura retrospectiva de los artitas R. López Cabrera, Jiménez Aranda. Herminio Malvino, Octavio Pinto y Fernando Fader, de los cuales se han expuesto interesantes y numerosos cuadros pertenecientes a colecciones particulares de nuestra ciudad cuyos propietarios los han facilitado gentilmente a la dirección de dicho museo, ejercida por el pintor Roberto Viola. El público, parte del cual aparece en la presente nota gráfica obtenida en estas circunstancias, admiró los mejores trabajos expuestos, expresando su complacencia por esta muestra de divulgación artística.

En una ciudad que deseaba transitar por los carriles de «lo moderno» la meritoria gestión de Viola al frente del Museo, además de activar y dar sentido al coleccionismo local, diseñaba una cuidada genealogía del paisaje cordobés a través un planteo que podríamos hoy identificar como una naciente mirada curatorial. De esta manera y tras varias generaciones, las vicisitudes de la obra y el tempera-

mento de Ricardo López Cabrera continuaban presentes en la cultura cordobesa. Como una suerte de personaje épico, que por su carácter presenta perfiles legendarios, el pintor contribuyó a consolidar la saga del paisaje en Córdoba.

Carmen de Burgos *Colombine* y sus «malas» *impresiones de Argentina* (1913) en el marco de los intelectuales viajeros españoles

M.^a Luisa Bellido Gant

*Lector de intención dañina,
si quieres que Colombine
te suelte una interjección
poco fina,
hazle cualquier alusión
a su viaje a la Argentina.
Este nombre, que no ha mucho
era almíbar en su boca,
hoy le amarga y le provoca,
oyéndolo, un arrechucho
que la pone como loca.*

Este poema aparece recogido en la obra de Manuel Gil de Oto titulada *La Argentina que yo he visto* publicada en Barcelona en 1914. Un año antes, el 2 de noviembre de 1913 Carmen de Burgos más conocida como *Colombine* pronuncia un discurso en el salón de actos del Círculo Mercantil e Industrial de Almería titulado *Impresiones de Argentina*. El mismo fue publicado por el propio Círculo y es un documento de innegable valor al tratarse de un texto que escasamente aparece referenciado en las numerosas publicaciones realizadas sobre la figura y la obra de esta escritora. Se trata de un texto escasamente citado que narra un acontecimiento poco conocido en su vida como es el viaje que realiza a Buenos Aires y las experiencias, poco gratas, vividas en esta ciudad.

ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS

Carmen de Burgos Seguí nació en Rodalquilar (Níjar, Almería) el 10 de diciembre de 1867 en el seno de una familia acomodada, pues su padre era vicecónsul de Portugal en esas tierras, donde poseía minas y el cortijo «La Unión». A los 17 años, y con motivo de su boda con Arturo Álvarez Bustos, hijo del gobernador civil de la ciudad, se traslada a Almería donde comienza a familiarizarse con el mundo del periodismo dado que su suegro era el propietario de la tipografía que realizaba el periódico de la ciudad; y colabora en la publicación «Almería Bufa».

En junio de 1895 obtiene la titulación de maestra de Primera Enseñanza Elemental y en 1898 la de Enseñanza Superior, en Madrid. En 1901 obtiene plaza mediante oposición en la Escuela normal de Maestras de Guadalajara. Ese año muere su hijo y decide abandonar a su marido y comenzar una nueva vida independiente con María, su otra hija.

Tras su traslado definitivo a Madrid inicia una nueva etapa que tendrá un suceso de relevancia para ella, el 1.º de enero de 1903, al convertirse en la primera mujer redactora del «Diario Universal», donde le fue encomendada la columna diaria que firmaba como *Colombine*. En 1904, y en las páginas de ese periódico realizó la primera encuesta sobre el divorcio, que tuvo resonancia nacional y al que contestaron desde políticos hasta importantes escritores como Unamuno y Azorín. Este hecho nos revela el carácter de *Colombine*, para muchos adelantada a su época y pionera en la lucha por la igualdad de la mujer en los ámbitos sociales y políticos. Independiente a ultranza, creyó en un mundo mejor y fue una temprana «feminista» y republicana¹.

1905 es un año de consolidación al conseguir una beca para ampliación de Estudios en el extranjero, siendo comisionada en 1907 para desempeñar la Cátedra de Economía Doméstica en la Escuela

¹ Su formación inicial se fraguó con la lectura de Voltaire y Rousseau y derivó hacia un socialismo que la condujo a la militancia política: en el PSOE, durante la segunda década del siglo XX, y en el Partido Republicano Radical Socialista, en los últimos años de su vida.



Retrato de Carmen de Burgos «Colombine»

de Artes e Industrias de Madrid. En 1908 fundó la Alianza Hispano Israelita, de la que la Revista *Crítica* fue el órgano difusor y en agosto de 1909, llegó a Melilla en pleno conflicto para enviar sus crónicas al *Heraldo de Madrid*, y se convirtió así en la primera mujer española corresponsal de guerra. En ese año se trasladó a la capital para trabajar como auxiliar de la Sección de Letras en la Escuela Normal Central de Maestras, la Cátedra de Economía Doméstica en la Escuela Superior de Artes Industriales.

En 1908 había conocido a Ramón Gómez de la Serna, estableciendo una relación afectiva que llegará hasta la huida a París del autor de las «Greguerías» en 1929 tras el estreno de *Los Medios Seres*. Tras regresar Ramón de la Argentina volverán a verse espaciadamente, hasta la muerte de *Colombine* en 1932.

Durante aquellas primeras décadas del siglo XX, *Colombine* se relacionó con escritores, pintores, escultores e intelectuales de la época como Benito Pérez Galdós, Vicente Blasco Ibáñez, Rafael Cansinos-Asséns, Juan Ramón Jiménez, Tomás Morales, Alonso Quesada, Julio Antonio, Julio Romero de Torres, Joaquín Sorolla, etc...

Trabajadora incansable no sólo colaboraba en varios periódicos sino que realizaba traducciones², dictaba conferencias³, publicaba numerosos artículos⁴ y novelas⁵, emprendiendo a la vez numerosas campañas en defensa de diferentes causas sociales y políticas. Llegó incluso a presidir organizaciones feministas dentro y fuera de España como la Cruzada de Mujeres Españolas, a imagen de la creada en Portugal por la dirigente Ana de Castro y la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas.

En 1931 se afilia al partido Republicano Radical Socialista y el 9 de octubre de 1932, tras haber intervenido en una reunión del Círculo Radical Socialista, fallece de un ataque.

Durante los últimos años de su vida y tras su muerte, su obra gozó de enorme prestigio nacional e internacional, envuelto además en una gran popularidad. La disolución posterior de su imagen y de su significado vino unida a la censura impuesta tras la Guerra Civil. Su nombre formó parte de la primera lista de autores prohibidos en 1939, cuando ya habían transcurrido siete años desde la muerte de la autora. Para valorar el sentido de esta persecución y la importancia que se concedía a su figura, recordemos que la lista la encabezaba Zola, seguido de autores como Voltaire, Rousseau, Gorki

² Tradujo a Nerval, Ruskin, Renán y Max Nordeau.

³ Entre sus conferencias más destacadas señalamos *La misión social de la mujer*, y sobre todo, *La mujer en España*, ambas en 1911.

⁴ Muchos de sus artículos destacan por su compromiso con causas que ella consideraba justas, a favor de la reforma del sistema educativo, contra la pena de muerte, contra las guerras, o contra la discriminación sufrida por la mujer.

⁵ Sólo por citar algunos de estos textos destacamos *Los inadaptados*, *El anhelo*, *El abogado* y *El artículo 438*, que dejan constancia de su espíritu polemista. Una de sus novelas más conocidas es *Puñal de claveles*, escrita al final de su vida y basada en el crimen de Níjar que tuvo lugar en 1928 y que fue una de las inspiraciones con que contó García Lorca para sus *Bodas de Sangre*.

o Sinclair Lewis, y que Carmen de Burgos figuraba en el puesto noveno, siendo la primera mujer.

LA VISIÓN DE ARGENTINA POR ALGUNOS INTELECTUALES

Son sorprendentes las declaraciones que hace *Colombine* sobre Argentina en el discurso que pronuncia en 1913 en el Círculo Mercantil e Industrial de Almería y en concreto sobre Buenos Aires y que contrastan con las visiones más idealizadas de la ciudad que hacen otros intelectuales de su época como Santiago Rusiñol, José López Jiménez (más conocido como Bernardino de Pantorba), Enrique Gómez Carrillo o José María Salaverría.

Esta diferencia de opinión se debe, según la propia *Colombine*, a la necesidad de «contar la verdad» y aclara que muchos escritores y pensadores adulados por el trato de los argentinos y por sus ganancias económicas, presentan un panorama idílico de la ciudad.

Europa adula a América porque cree que la explota. Los escritores porque los diarios argentinos pagan en pesos y cada peso vale dos francos... Y es triste ver como gente que vale se arrodilla y oficia ante el poderío americano⁶.

Colombine critica la actitud servil de algunos hombres de la cultura, incluso amigos suyos como el propio Blasco Ibáñez que escribió, deslumbrado por lo externo, *Argentina y sus Grandezas* (1910) o al propio Valle Inclán que en una conferencia criticó duramente a las mujeres españolas frente a las argentinas. También alude a los desaires sufridos por algunos intelectuales europeos como Anatole France que no había sido bien recibido en Buenos Aires y cuya obra había pasado desapercibida en la capital.

La escritora aclara en su discurso que ella ha sido admirablemente tratada pero que no debe venderse ante las lisonjas y debe decir la verdad para que ninguno de sus compatriotas vaya engañado a la

⁶ BURGOS SEGUÍ, Carmen de. *Impresiones de la Argentina*. Discurso leído por D.^a Carmen Burgos Seguí en el Salón de Actos del Círculo Mercantil e Industrial de Almería la tarde del 2 de diciembre de 1913. Almería: Círculo Mercantil e Industrial, 1913, pág. 7.

Argentina. No quiere que se entienda su relato como un símbolo de enemistad con aquél país que tan galantemente la ha tratado⁷ y hace referencia a que en breve publicará un libro donde contará todas las impresiones de su viaje a Argentina —que nunca se llegó a publicar como tal—.

También aprecia la actitud de otros ensayistas como Santiago Rusiñol que se batió, revolver en mano, en Buenos Aires, ante una turba que iba apaleando a ciudadanos en la calle si no se descubrían ante el himno argentino (en el que se habían quitado dos estrofas que menospreciaban a España) como asimismo la postura de Jacinto Benavente que llegó a decir de Argentina «me parece un gran palacio del que se han ido los dueños y no quedan más que los criados»⁸.

Ante esta situación se plantea cual es el motivo de mantener esta ilusión sobre la grandeza de Argentina frente al exterior en textos de importantes autores y llega a la conclusión de que se debe a tres motivos: por la amistad y buena acogida de un grupo reducido de criollos selectos que agasajan a los intelectuales españoles; porque es muy productivo económicamente y porque se tiene miedo de que al hablar críticamente del país se piense que nos han tratado mal y se hiera nuestro amor propio.

BUENOS AIRES: EL VÉRTIGO DE LA URBE

Para muchos de los españoles que escriben sobre Buenos Aires, ésta se caracteriza por ser una gran metrópoli al nivel de París, Berlín, Montreal o Nueva York. Los adjetivos más utilizados para describirla son joven, grandiosa, agitada, mercantil, vertiginosa, veloz, tentacular, laboriosa, codiciosa, cosmopolita, moderna, alborotada, trabajadora, ecléctica, financiera y próspera. La visión que se da de la capital argentina está muy vinculada con la idea del progreso económico y financiero. La ciudad es un hormiguero de trabajadores, hombres y mujeres que andan rápidamente por sus calles como símbolo de ese progreso.

⁷ *Ibíd.*, pág. 35.

⁸ *Ibíd.*, pág. 9.

Sin embargo esta actitud tan positiva de Buenos Aires choca frontalmente con las reflexiones que *Colombine* hace de la ciudad:

No he podido comprender jamás como a esta capital se la ha llamado París. No tiene nada de común con París ni espíritu, ni elegancia, ni monumentos ennoblecidos por la historia y con las piedras patinadas por los siglos, ni museos, ni arte... No, no es París. Es, si, una gran capital moderna, con buenas calles, mucho movimiento, un buen parque, magníficos teatros y mucho confort. Una gran capital, grande y vulgar⁹.

Esa idea del movimiento se pone de manifiesto en numerosas descripciones como la de Santiago Rusiñol:

... otra de las primeras impresiones que se reciben es que todos andan deprisa y que todo está alborotado. Aquella calma que traemos de Europa, aquel ritmo en el caminar que podríamos calificar de tres por cuatro, aquí es de cuatro por doce, y uno tiene que acostumbrar las piernas al compás de los demás si no quiere ser un estorbo público. No creemos que todos tengan prisa, pero los que no la llevan tienen que fingirla. Aquí el caminar es un medio, y en ninguna otra parte del mundo hay tantos tranvías, coches, automóviles y autodiablos, ni tantas máquinas de transporte¹⁰.

Y en Salaverría:

Entretanto, por la calle corrían, más que andaban, los afanados transeúntes. Ninguno de ellos se detenía a mirar los retratos que campeaban en el escaparate...la gente pasaba: la gente no tenía tiempo que perder... la gente iba de prisa; algo oculto é inflexible espoleaba a las personas¹¹.

A diferencia de Santiago Rusiñol, para *Colombine* «el cielo es pesado, y la ciudad triste; de un movimiento vertiginoso y mecánico, pero un movimiento comercial. No hay alegría»¹².

Este vértigo merece abundantes críticas por varios autores, entre ellos José López Jiménez, pseudónimo del pintor, escritor y crítico de arte Bernardino de Pantorba (1896-1990) que comenta:

⁹ Ibíd., pág. 12.

¹⁰ RUSIÑOL, Santiago. *De Barcelona al Plata. Un viaje a la Argentina de 1910*. Navarra: Biblioteca Grandes viajeros, 1999, págs. 69-70.

¹¹ SALAVERRÍA, José M.^a *Paisajes argentinos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1918, págs. 9-10.

¹² BURGOS SEGUÍ, Carmen de. *Impresiones de... Op. cit.*, pág. 13.

... otra cosa que noto, andando por Buenos Aires, es la escasez de obras de arte. Bien visto, ¿para qué se va a poner arte aquí, si todos los ciudadanos marchan corriendo, tropezando unos con otros, pensando en los negocios, barajando números en la cabeza? ¿Quién iba a encargarse de mirar las obras de arte? ¹³.

Considera que la ciudad necesita pararse y meditar sobre su futuro y sobre todo, sobre su pasado. Esta falta de obras de arte también está presente en el discurso de *Colombine* cuando afirma «no os hablo de arte y literatura argentina porque está en formación y sus muestras no merecen tomarse en consideración en Europa»; y continúa: «los pueblos que no tienen un gran artista no tienen razón de existir» ¹⁴.

Dentro de Buenos Aires, los textos analizados, insisten fundamentalmente en una serie de lugares que encarnan lo más auténtico de la metrópoli. Comenzamos por la descripción que hace Rusiñol de la Avenida de Mayo:

Buenos Aires, como toda las ciudades, además de incontables calles, tiene una que puede denominarse La Calle. En algunas ciudades la llaman la Rambla, en otra el Boulevard y en otras el Paseo o la Terraza. Aquí es la Avenida de Mayo. Esta Avenida es el lugar al que uno va a parar, llegue de donde llegue. Es el cerebro de donde salen los nervios. Es la central de teléfonos. Es donde vive la araña, en el centro de la tela. Es el punto al que se encamina el extranjero para orientarse cuando se pierde en el laberinto. Es el motor que mueve la gran máquina ¹⁵.



RUSIÑOL, Santiago. *Un viaje al Plata*. Madrid: La Novela Corta, 10 de abril de 1920

¹³ LÓPEZ JIMÉNEZ, José. *López en la Argentina*. Impresiones humorísticas. Córdoba: Imprenta Argentina, 1920, pág. 17.

¹⁴ BURGOS SEGUÍ, Carmen de. *Impresiones de...* Op. cit., pág. 21.

¹⁵ RUSIÑOL, Santiago. *De Barcelona al Plata...* Op. cit., pág. 68.



LÓPEZ JIMÉNEZ, José. *López en la Argentina*.
Impresiones humorísticas. Córdoba: Imprenta
Argentina, 1920

La calle de la Florida es el meollo de este país, donde están las mejores tiendas y la vida más intensa... es ésta una calle que, a pesar de su parentesco con su familia de calles, no se parece a las de su clase. No es muy ancha, es recta, no tiene casas muy altas, no destaca por su arquitectura, pero su abigarramiento, el estallido y variedad de cosas que se ven en ella, y la distinta procedencia de todas esas cosas, hacen de esta calle una feria tan compleja que no creemos que puedan reunirse más objetos de todo el mundo que los que es ven en este rastro, o en esta gran feria de lujo¹⁶.

LA CIUDAD Y EL LUJO

Este lujo que comenta Santiago Rusiñol se pone de manifiesto, en los escaparates de las tiendas y en el buen gusto que impera en la ciudad. Estas ideas vuelven a chocar con la visión de *Colombine* para la cual el argentino es un pueblo

sin distinción que ha hecho dinero rápidamente, ha aprendido modales sociales pero no ha tenido tiempo para afianzar su cultura y afirma:

... la clase poderosa, la aristocracia del dinero, es vana, insustancial y educada a la violeta como en todas partes del mundo... Gastan mucho dinero; se visten con lujo y ausencia de arte, de un modo demasiado llamativo... y su vida se reduce a pasear en coche por Palermo los días de moda y tener abono en el Teatro Colón¹⁷.

Otro escritor que se manifiesta de forma similar sobre la falta de distinción de Buenos Aires es Manuel Gil de Oto que comenta:

¹⁶ Ibídem, pág. 96.

¹⁷ BURGOS SEGUÍ, Carmen de. *Impresiones de... Op. cit.*, pág. 15.

... luego de mal comer a toda prisa / tornan los mercachifles a la brega / y es tanta la codicia que los ciega, / que en fuerza de asquear, mueven a risa. / Engañar y vender es la divisa / de este pueblo horteril, donde el que llega / al fiero negociar loco se entrega / buscando del hermano la camisa¹⁸.

A pesar de las críticas que recibe la población argentina *Colombine* también reconoce que hay criollos intelectuales, comprensivos, europeos, amantes de España, hospitalarios y galantes. Una élite culta que tienen «en su corazón la edición del Quijote que les dejaron en herencia sus abuelos españoles»¹⁹. A la escritora lo que más le atrae es la clase media, que se caracteriza por su educación y saber estar, pues es un país donde no hay aristocracia.

Dentro del interés que *Colombine* manifestó a lo largo de toda su vida por el papel de la mujer y su intento por denunciar las desigualdades sufridas, pueden situarse las referencias a la belleza de las mujeres argentinas, afirmando que «por lo general en Argentina son más interesantes las mujeres que los hombres» pues el espíritu de aquellas se conserva más tradicional, más apegado a las tradiciones españolas: «son madrazas e inteligentes»²⁰.

Para el novelista y ensayista Enrique Gómez Carrillo, guatemalteco aunque con presencia en las editoriales españolas, una de las características de la ciudad es el buen gusto:

... es en la presente en la que yo he visto la ciudad, con su alegría, con su actividad, con su lujo, con su buen gusto... Buenos Aires, más feliz, ha ido a inspirarse a Francia, y de Francia, país de medida, de armonía, de elegancia sobria, ha traído estas líneas puras, su gracia severa y su bulevar parisiense²¹.

De todas formas es el escritor José María Salaverría²² el que más se detiene en la descripción de los escaparates como símbolo del lujo

¹⁸ GIL DE OTO, Manuel. *La Argentina que yo he visto*. Barcelona: Bauza, 1915. pág. 67.

¹⁹ BURGOS SEGUÍ, Carmen de. *Impresiones de...* Op. cit., pág. 24.

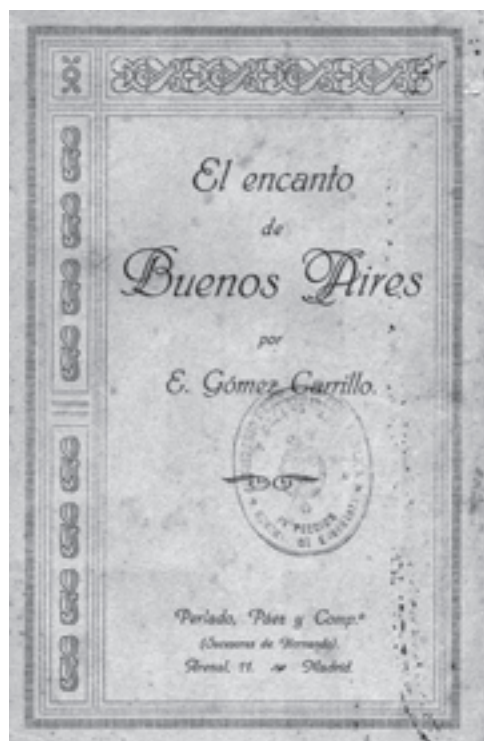
²⁰ Ibídem, pág. 15.

²¹ GÓMEZ CARRILLO, E. *El encanto de Buenos Aires*. Madrid, 1914. pág. 29.

²² Sus primeros artículos los publicó en *Euskal Erria* y en otras revistas del País Vasco. Colaboró en *ABC*, *La Vanguardia* y *Diario Vasco*. Emigró a la Argentina en 1911 y allí trabajó como



GIL DE OTO, Manuel. *La Argentina que yo he visto*. Barcelona: Editorial B. Bauzá, 1915.
Ilustrador R. Juliá



GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *El encanto de Buenos Aires*. Madrid: Perlado, Páez y Comp.^a, 1914

y buen gusto de la ciudad. En su obra *Paisajes argentinos*, publicada en Barcelona por la editorial Gustavo Gili en 1918, incluye un capítulo exclusivo a dichas vidrieras, a las que considera el símbolo de las pasiones del argentino, que se caracteriza por el gusto por la ostentación, su condición exhibicionista y su interés por lo fastuoso y vanidoso.

Pocas ciudades aventajan a Buenos Aires en el lujo de sus comercios... Los escaparates porteños resultan una verdadera fiesta de adornos, de prodigalidad y con frecuencia también de buen gusto... Pero los escaparates, como todas las cosas, hasta las más vulgares, tienen una psicología particular. Repasando uno a uno los escaparates bonaerenses, es posible averiguar los vicios, las características morales, las pasiones de los habitantes... Pero observad inmediatamente los escaparates de las tiendas de lujo, y conoceréis el prurito de ostentación que ocupa el mayor espacio del alma argentina...Gustan el charol, la seda, los encajes, las colas, las joyas, las plumas. Todo lo que concierne a la vanidad²³.

Para Gómez Carrillo²⁴, la ciudad de Buenos Aires tiene por encima de todos los valores y descripciones formales expresión, carácter y temperamento. Rasgos que la distinguen de cualquier otra ciudad americana.

Pero Buenos Aires, que forma parte del mundo latino, tiene otra alma, y por eso cuando se apiña en sus calles incómodas parece que se divierte, y cuando llena el espacio con el rumor de su negocio diríase que canta. ¡Oh, vida intensa de Esmeralda, de Corrientes, de Cuyo, de Maipú, de todos los callejones interminables de la city, cuán poco os parecéis a las visiones que en general se forma el mundo de lo que es una gran ciudad americana! Todos los que venimos de lejos hacia vosotros traemos prejuicios que han hecho nacer los que, queriendo halagaros,

redactor en *La Nación* de Buenos Aires en 1912. En este país publicó *Tierra Argentina*, *El poema de la pampa* y *Paisajes Argentinos*.

²³ SALAVERRÍA, José M.^a. *Paisajes...* *Op. cit.*, pág. 140.

²⁴ Fue colaborador del *Correo de la Tarde* y director de *El Liberal* a partir de 1916. En 1898 fue nombrado cónsul de Guatemala en París y años más tarde, el presidente argentino Hipólito Irigoyen le nombraría también representante de Argentina en la misma ciudad. En Francia fue varias veces galardonado por su obra literaria.

os quitan lo que tenéis de mejor, que es la expresión, el carácter, el temperamento. Os imaginamos eléctrica, y no sois sino nerviosa... Os vemos pobladas de rascacielos de acero, y aun os divertís, cual las viejas aldeas españolas en poner flores en vuestras ventanas... Os creemos sólo ocupadas de negocio, y en vuestra estrechez generosa siempre reserváis un espacio para que los desocupados vean pasar a las mujeres airoas...²⁵.

OBSESIVOS DEL NEGOCIO

Junto con las descripciones urbanas, Buenos Aires es vista por todos los escritores como una ciudad mercantil donde lo único que preocupa a sus habitantes es hacer negocio y conseguir rápidamente ganancias. Para José María Salaverría, tal como indica en su obra *A lo lejos*, se trata de una civilización del tanto por ciento y donde la gente corre por la tentación del lucro.

¿Es que a Buenos Aires sólo debemos ir a ganar dinero? ¿Es que la gran ciudad que brilla al otro lado del mar como un faro gigante, como un Eldorado de ensueño y maravilla a los ojos de todos los necesitados del mundo, no merece ser visitada por el único y limpio placer de verla?²⁶.

Con planteamientos similares a Salaverría, *Colombine* reflexiona sobre la impresión que transmite Buenos Aires y dice:

... desde que uno llega al puerto da la impresión de que es baja de techo y le falta distinción. Es una ciudad comercial, un palenque de lucha. Todo el mundo habla de pesos, de quiebras, de especulaciones, de negocios, de bancos, de terreno²⁷.

Hace referencia a la idea equivocada, instalada en Europa, de la riqueza de Argentina y plantea que su riqueza se debe a la llegada de capital de Europa que a una auténtica riqueza interior.

En este mismo sentido se pronuncia Manuel Gil de Oto al afirmar:

²⁵ GÓMEZ CARRILLO, E. *El encanto de...* Op. cit., pág. 49.

²⁶ ZAMACOIS, Eduardo. *Dos años en América*. Barcelona: Casa editorial Maucci, 1912, pág. 8.

²⁷ BURGOS SEGUÍ, Carmen de. *Impresiones de...* Op. cit., pág. 11.

Nación de la mentira y la quimera, / orgullosa nación, que en loco empeño, / creyendo los engaños de un ensueño, / te llamas la más rica y la primera. / Teme la adulación, porque embustera / te propina letárgico beleño, / para luego servirse de tu sueño, / y burlarte, bellaca y traicionera. / Ten ojos, ten sentido, ten memoria, / no exageres tus triunfos ni tu Historia; / juzga lo que serás por lo que eres, / y ve que sólo es realidad tu anhelo, / por los hombres que vienen de otro suelo / a fecundar tu tierra y tus mujeres²⁸.

Por su parte, Rusiñol coincide con Salaverría en que Buenos Aires es la ciudad del negocio y de la ganancia rápida: «Argentina no sólo se ha recuperado, sino que es uno de los casos de más crecimiento y de más rápida prosperidad que pueda verse en la historia»²⁹. Afirmar también que el país se caracteriza por su capacidad para el trabajo:

Y esta Argentina tiene un don que no se ha podido explicar: un don que a los apocados, a los abandonados, a los decaídos, por obra del clima, por mor del ejemplo, por la ambición de volver o por la de no querer volver jamás, les da unas ganas de trabajar, que la Santa Pereza, tan complaciente con los temperamentos soñadores, aquí despierta y tiene que trabajar³⁰.

En este ambiente de negocios que caracteriza a Buenos Aires el centro neurálgico es la City, el barrio financiero de la ciudad, que es descrito, comentado y también criticado por casi todos los viajeros.

Buenos Aires no engaña a nadie —afirma Salaverría—. Al extranjero que desembarca en los muelles, le ofrece como primer espectáculo el de la City, con sus bancos y oficina de negocios... Buenos Aires, mucho más sincero, pone en primer lugar sus Bancos y oficinas mercantiles. Así logra encadenar al hombre ambicioso, inyectándole desde el momento que desembarca el virus de la codicia³¹.

Este mismo autor comenta como características urbanas:

La City propiamente dicha es pequeña: comprende cuanto más una superficie de un kilómetro cuadrado. En ese espacio de terreno tan cor-

²⁸ GIL DE OTO, Manuel. *La Argentina que yo...* Op. cit., pág. 89.

²⁹ RUSIÑOL, Santiago. *De Barcelona al Plata...* Op. cit., pág. 92.

³⁰ Ibídem, pág. 81.

³¹ SALAVERRÍA, José M.^a. *Paisajes...* Op. cit., pág. 148.



SALAVERRÍA, José María. *Paisajes argentinos*.
Barcelona: Gustavo Gili, 1918

to se encuentra lo más vigoroso y potente de la ciudad: los Bancos, la Bolsa, las agencias de navegación, los grandes remates, las oficinas de tierras y de seguros. Lo más vivo, todo cuanto significa fuerza financiera, está comprendido en esas calles privilegiadas³².

EL MITO DE «EL DORADO»

Como conclusión nos interesa señalar algunas de las descripciones que estos autores hacen sobre este «El dorado» por parte de los inmigrantes, y que no siempre la realidad es tan prometedora. En esta visión lo que más llama la atención a los viajeros es la falta de historia, de pasado, de tradiciones, de aspectos culturales y el rechazo y desprecio que ofrece la ciudad por todo lo antiguo. También la falta de «calor humano» de la ciudad, la ausencia de vida familiar, el interés exclusivo por lo material y la escasez de valores espirituales.

Para *Colombine* América del Sur se presenta ante los ojos de los europeos como El Dorado y todos llegan, no con una actitud altruista, sino intentando extraer lo máximo de estas tierras. Además se muestra muy crítica con los abusos que reciben los emigrantes y las malas condiciones de vida de los «conventillos». Plantea que si estos emigrantes se quedaran en sus países y trabajaran duramente, conseguirían los mismos beneficios que en Argentina pero sin tener que dejar su patria. Y afirma categóricamente que:

Hay que hacer una cruzada contra la emigración. Creo que padecemos una miopía intelectual y que deslumbrados por el brillo cercano no vemos las consecuencias más lejanas. En realidad nos empobrecemos y empobrecemos a España³³.

³² Ibídem, pág. 149.

³³ BURGOS SEGUÍ, Carmen de. *Impresiones de... Op. cit.*, pág. 30.

Tras todas las críticas que *Colombine* arroja sobre Buenos Aires, apostilla que la culpa no es del país pues «es un pueblo que se está formando; es un vertedero de la escoria de Europa»³⁴.

Para Rusiñol:

... la gran ciudad de Buenos Aires peca un poco de metalizada, o de lo que hoy se llama financiera, y carece de lo que puede interesar al turista, como son museos, jardines clásicos, viejos monumentos o costumbres típicas, porque no puede tenerlos. Y no puede tenerlos porque no les ha quedado tiempo. Para que un pueblo tenga viejos monumentos, tienen que haber sido nuevos en el pasado, y aquí eso no existe³⁵.

Esas carencias también las pone de manifiesto Salaverría que destaca que en Buenos Aires no hay gatos, un dato menor, pero que el autor vincula a la falta de vida familiar de la ciudad y se pregunta «¿es que le falta ternura a las familias porteñas?»³⁶. Para este autor las familias porteñas se caracterizan por el nomadismo y la accidentalidad en su conformación. Las familias se organizan bruscamente y sin hábitos tradicionales, con el propósito de «empezar de nuevo» y en ese nuevo camino no hay cabida para las herencias ni los recuerdos. Se trata de familias nuevas, jóvenes como la propia ciudad.

Esta falta de vida familiar y de pasado lleva a *Colombine* a afirmar que «el fenómeno más curioso es que todos los que viven en la Argentina viven deseando volver a sus países. No hay nadie que se resigne con la idea de morir allí»³⁷.

Para Salaverría,

... las casas viejas de Buenos Aires se van. Quedan muy pocas, y las pocas que quedan desaparecen con singular rapidez... Caen las casas, se derriba lo viejo, huye lo familiar y lo histórico, y el alma pública sigue tan fría, como si esos objetos no la afectasen en nada... Se diría una ciudad sin historia, sobre todo sin abolengo, cuya tradición comienza desde ayer mismo, todavía más: desde hoy...³⁸.

³⁴ Ibídem, pág. 32.

³⁵ RUSIÑOL, Santiago. *De Barcelona al Plata...* Op. cit., pág. 91.

³⁶ SALAVERRÍA, José M.^a *Paisajes...* Op. cit., pág. 138.

³⁷ BURGOS SEGUÍ, Carmen de. *Impresiones de...* Op. cit., pág. 23.

³⁸ SALAVERRÍA, José M.^a *Paisajes...* Op. cit., pág. 43.

Señala asimismo los peligros que puede acarrear esta falta de respeto por el pasado y apunta que:

Los pueblos, ... por muchas importaciones y renovaciones que sufran, guardan siempre la modalidad, enérgica, definitiva, que adquirieron en su formación. Por eso, con todas las aportaciones exóticas y multiformes que caen diariamente en la Argentina, la modalidad auténtica, la que se formó en los primeros tiempos de la colonia, se mantiene viva siempre. Cuando llegue ese momento, los argentinos lamentarán la irrespetuosa manía de destrucción de sus antepasados. Modestas, frágiles y sencillas como eran, sin embargo, aquellas mansiones viejas habían guardado el aliento de sus abuelos, en su ámbito se desarrollaron las vidas antepasadas y, de ellas surgió el molde de la nacionalidad³⁹.

Otro de los temas que no quedan al margen del juicio de los viajeros, y que *Colombine* incluye en su discurso es la situación de la enseñanza. La almeriense comenta la escasez de escuelas, la limitada formación del profesorado y su arrogancia ante los sistemas pedagógicos españoles de los que tanto tendrían que aprender. En cuanto a la enseñanza superior se escandaliza por la prepotencia de la Universidad de La Plata frente a la de Buenos Aires y concluye sentenciando que el sistema educativo argentino es igual al español con la única diferencia de que tienen más dinero⁴⁰.

Entre los elogios que recibe la ciudad está la calidad de los periódicos argentinos a los que considera «colosales» y equiparables a los alemanes e ingleses y la importancia de las revistas ilustradas como *Caras y Caretas* dirigida por Fernando Álvarez y que cuenta con la pluma del español Salaverría⁴¹.

Hace referencia a las leyes argentinas y las compara con las españolas, muy parecidas, pues no existe el divorcio, la situación de la mujer es parecida a la española y es un país muy católico. Alude a la República del Uruguay como país verdaderamente liberal y progresista y del que debería aprender la soberbia Argentina⁴².

³⁹ Ibídem, pág. 47.

⁴⁰ BURGOS SEGUÍ, Carmen de. *Impresiones de... Op. cit.*, pág. 20.

⁴¹ Ibídem.

⁴² Ibídem., pág. 18.

EPÍLOGO

Nos ha parecido interesante rescatar este texto casi desconocido de la almeriense Carmen de Burgos, *Colombine*, que, en sus *Impresiones de Argentina* (1913) viene a ilustrar una percepción negativa y poco habitual de Buenos Aires, considerada a principios del siglo XX como la principal capital de América del Sur y que contrasta con la opinión que otros intelectuales y viajeros españoles tenían de la ciudad.

Si bien aborda las características que son habituales en los textos de estos, es decir la vertiginosidad de la urbe, la anchura de sus calles, la modernidad de sus edificios, el lujo de sus tiendas, la obsesión por los negocios y el dinero, lo hace bajo un signo crítico de marcada acidez, sesgo que será seguido poco después por Manuel Gil de Oto en *La Argentina que yo he visto* (1914).

El análisis de las obras contenidas en este ensayo abre las puertas a un tema apasionante como es el de las visiones americanas producidas por viajeros en la contemporaneidad, espectro plausible de ser acentuado en cuanto a la labor de españoles (y concretamente andaluces) en aquel continente, como a la vez, de manera recíproca, la de americanos en España (y particularmente en Andalucía).

Manuel Piqueras Cotelí. Ancestralidad y modernidad en el arte peruano

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

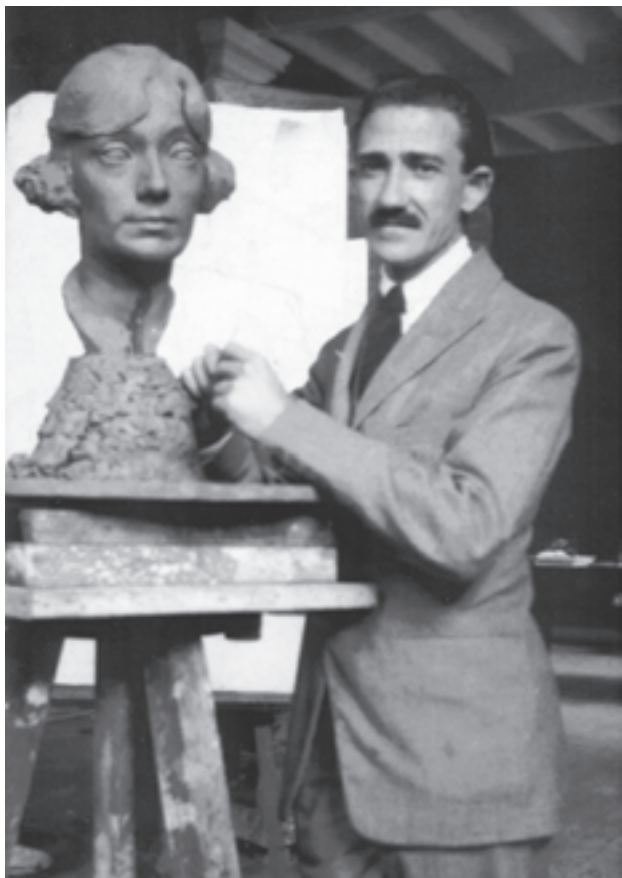
En una joven república con raíces antiguas, cuyas ciudades crecían y se modernizaban, la infatigable labor de Piqueras vino a ser providencial. Contribuyó a configurar algunos espacios urbanos que hicieron más habitable a la capital peruana y le procuró símbolos reconocibles de identidad colectiva, con frecuencia todavía vigentes, aunque su autor sólo haya merecido un lugar discreto en la historiografía artística peruana ¹.

MANUEL PIQUERAS COTOLÍ. DE LUCENA AL PERÚ (1885-1919)

Manuel Celestino Piqueras Cotelí nació en Lucena el 17 de mayo de 1885, estando su domicilio familiar en la céntrica calle Jaime 7. Era hijo de padres valencianos: Manuel Piqueras Pérez, nacido en Enguera y con profesión capitán teniente de infantería, y Josefa Cotelí Peña, natural de Torres-Torres. Ambos fallecerían antes de terminar la centuria, primero el padre, en la guerra de Cuba (1898) y poco después la madre. La situación de orfandad del aun niño Manuel le llevaría a ingresar en 1899 al Colegio de Huérfanos María Cristina, de la ciudad de Toledo, donde arrancaría tímidamente su interés por el dibujo y la escultura, dos de sus futuras pasiones ².

¹ Cfr. AA.VV. *Manuel Piqueras Cotelí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2003.

² La mayor parte de los datos biográficos de Manuel Piqueras Cotelí incluidos en este texto, han sido tomados de la cronología realizada por WUFFARDEN, Luis Eduardo. «Manuel Piqueras Cotelí, Noperuano de ambos mundos». En: AA.VV. *Manuel Piqueras... Op. cit.*, págs. 245-249.



Manuel Piqueras Cotoi

No habiendo aun cumplido los 20 años, en 1904, obtuvo una Mención de Honor en la Exposición Nacional de Madrid, con el busto en yeso titulado *Al pobre ciego*. Este hecho afortunado sería acicate para trasladarse a Madrid con el convencimiento de realizar estudios de escultura, lo que haría a partir de 1906 en el taller del catalán Miguel Blay³, prestigioso escultor que había compartido años de formación en París junto al pintor peruano Carlos Baca Flor⁴;

³ Sobre la obra de Blay recomendamos: FERRÈS Y LAHOZ, Pilar. *Miquel Blay i Fàbrega, 1866-1936*. Segovia: Caja Segovia, 2001.

⁴ Cfr: JOCHAMOWITZ, Alberto. *Baca-Flor hombre singular. Su vida, su carácter, su arte*. Lima: Imp. Torres Aguirre, 1941.

quizá junto a Blay, Piqueras Cotoí pudo haber oído hablar por vez primera de aquel lejano país sudamericano que sería su destino y ámbito de consagración. En los años centrales de esa estancia de Piqueras junto a Blay, éste gozará de importantes encargos, en especial en Sudamérica, como los monumentos a Mariano Moreno para Buenos Aires (1910), con motivo del Centenario argentino, o pocos después destacadas obras en Montevideo (Uruguay) como el Monumento a José Pedro Varela o el mausoleo de Silvestre Ochoa para el Cementerio del Buceo. La conexión sudamericana se afirmaba...

En el taller de Blay, donde permaneció algo más de siete años, entabló amistad con otro de los escultores de renombre en aquellos comienzos de siglo en España, Julio Antonio⁵, cuya vida se sesgaría muy tempranamente, a los treinta años de edad, en pleno ascenso de su obra escultórica. Compartían taller en la calle Villanueva, junto al crítico de arte (también pintor) Francisco Pompey. De aquellos años data también su amistad con Victorio Macho, curiosamente otro de los grandes artistas españoles que se vincularía al Perú⁶, aunque en su caso a mediados del siglo XX, cuando ya se había apagado la vida de Manuel Piqueras Cotoí.

De aquellos tiempos de formación, sobresale su trabajo en la madrileña casa de fundición Codina, responsable del vaciado de numerosas esculturas en bronce en los años iniciales del siglo. Era época en que, y como bien lo definió Carlos Reyero, España asistía a una «edad de oro» de la escultura conmemorativa⁷, lo que permite entender la importancia de las tareas llevadas a cabo y la experiencia adquirida por Piqueras Cotoí en ese ámbito, capacitaciones que le serán de notoria utilidad años más tarde en el Perú. Son los años en los que escultores como su maestro Blay, el valenciano Mariano

⁵ Entre las últimas publicaciones sobre la obra de este artista señalamos: SALCEDO MILIANI, Antonio. *Julio Antonio 1889-1919. Escultor*. Tarragona: Diputación, 1997.

⁶ Para reconstruir el devenir artístico y personal de Victorio Macho en el Perú, es imprescindible su libro de *Memorias*. Madrid: G. del Toro, 1972.

⁷ Cfr. REYERO, Carlos. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1999.

Benlliure⁸ y el catalán Agustín Querol⁹ están en la cima de la consideración, prestigio y encargos, aunque despuntan otros de la talla de Lorenzo Coullaut Valera, Gabriel Borrás, o el propio Julio Antonio (autor, entre otros, del conocido *Monumento a los Héroes de Tarragona*, 1910-1919). En el caso de Piqueras, además de colaborar con algunos de ellos, dará inicio a actividades relacionadas con la arquitectura, vinculándose a algunos estudios madrileños.

Tras intentar sin suerte obtener la pensión oficial para trasladarse a Roma, a perfeccionarse en el que era ámbito de la escultura clásica por excelencia (siendo vencido sucesivamente por dos artistas de renombre, José Capuz y Moisés de Huerta), Piqueras trasladará su estudio al número 8 de la Glorieta de Atocha donde continúa sus labores. Estamos en 1910, y uno de sus vínculos de ese tiempo es el artista barcelonés Filiberto Montagud, diseñador y reconocido en el ámbito del humorismo gráfico. En 1912 Piqueras vuelve a presentarse a las oposiciones para ir a Roma, plaza que le es otorgada en esta ocasión a José Bueno. Nuestro artista no desmaya, y, como venía siendo habitual, participa de las exposiciones nacionales de esos años. La suerte se aliará con él en 1914, el paradigmático año del estallido de la primera guerra mundial, en que finalmente obtiene la pensión para perfeccionarse en la Academia Española de Roma, tras superar en las pruebas prácticas y teóricas a otros diez aspirantes. En el tribunal que juzgó sus trabajos hallábase su maestro Miguel Blay, además de Manuel Castaños, Miguel Ángel Trilles y otro escultor prestigioso de la época, Julio González Pola, quien diez años después sería el autor del *Monumento a la Batalla de Ayacucho*, para la ciudad de Bogotá (Colombia)¹⁰.

Durante su estancia en Roma, entre 1915 y 1919, en la que periódicamente hace envíos de obras a Madrid con destino al Ministe-

⁸ Cfr: QUEVEDO PESSANHA, Carmen de. *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid: Espasa-Calpe, 1947 y MONTOLIU, Violeta. *Mariano Benlliure*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

⁹ Cfr: GIL, Rodolfo. *Agustín Querol*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1910 y MELENDERAS GIMENO, José Luis. *Un gran escultor monumental del eclecticismo y modernismo español del siglo XIX: Agustín Querol y Subirats (1860-1909)*. Murcia: Ed. del autor, 2005.

¹⁰ Cfr. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004. pág. 220.

rio de Estado tal como tenía acordado, tendrá contactos directos con personalidades peruanas, en especial con el pintor Enrique Domingo Barreda, con quien establecerá una sólida amistad, definitiva para decidir su traslado al Perú. Esto sucederá en 1919, tras una serie de trámites que incluyó el envío por parte de Piqueras de fotografías de esculturas suyas a Barreda, en ese momento en Londres; asimismo, contó con el visto bueno del pintor Eduardo Chicharro, a la sazón director de la Academia Española de Roma, quien notificó de los méritos artísticos de Piqueras. Finalmente, el nombramiento de éste como profesor de escultura para la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, realizado el 1.º de junio de ese año, suscribiendo el contrato en la Embajada del Perú en París. El 31 de julio de 1919, en el vapor Ucayali, Manuel Piqueras Cotoí llegaba al Perú, país que le acogería definitivamente, y donde dejaría una huella trascendente en su escultura y arquitectura.

LA RECUPERACIÓN CONTEMPORÁNEA DEL PASADO PREHISPÁNICO Y COLONIAL. ANTECEDENTES AMERICANOS Y MARCO PARA ENTENDER LA OBRA DE PIQUERAS COTOÍ EN EL PERÚ

Indudablemente, cuando se repasa la obra llevada a cabo por Manuel Piqueras Cotoí en el Perú, emergen con marcada solvencia los lazos que unen a esta con la recuperación historicista de los lenguajes del pasado americano (y más específicamente el de dicho país), provenientes de los dos periodos pretéritos por excelencia, el prehispánico y el virreinal. Con ello, Piqueras no hizo otra cosa que establecer parámetros propios dentro de una tendencia que venía de algunas décadas atrás, pero que había cobrado nuevo auge en los albores del XX, potenciada en parte por la mirada introspectiva a «lo americano» que se dio en los años en que el modelo cultural europeo, hasta entonces casi intocable, se había puesto en tela de juicio coincidiendo con la primera guerra mundial.

En este marco, Piqueras asimilaría las corrientes estéticas en boga y realizaría una parte central de su obra arquitectónica y escultórica, dentro de lo que se daría por denominar «arte nacional». La Escuela Nacional de Bellas Artes había surgido con la idea de trasplantar al Perú modelos europeos de enseñanza artística, y para ello contaban con el papel que desempeñaría su primer director, el pintor Daniel

Hernández, perfeccionado en los lenguajes académicos, a caballo entre Roma y París. Piqueras, como profesor de escultura, y José Sabogal, en la rama pictórica, representarían justamente ese sesgo nacionalista, como bien señalaría Wuffarden¹¹.

Para entender pues esta tarea, y en lo que atañe a lo precolombino, debemos remontarnos al siglo XIX¹². En cuestiones de pintura de historia, podemos afirmar que las representaciones contemporáneas centradas en el periodo prehispánico serán muy frecuentes sobre todo en México, siendo un aspecto repetitivo en sus salones de arte de la segunda mitad de la centuria, recreándose leyendas indígenas o reconstruyéndose imaginarios a partir de testimonios conservados a lo largo del tiempo. Los artistas, amparados por una marcada libertad en la «invención» de escenificaciones, se centraron en mostrar la vida cotidiana de las antiguas civilizaciones americanas, sus actividades, rituales, arquitecturas, generalmente a través de una mirada no en exceso conflictiva, alejándose, por caso, de la idea de mostrar las luchas entre tribus previas a la llegada de los españoles. La imaginación y la «invención» jugaron un papel determinante, supliendo la falta de testimonios fidedignos que permitiera recreaciones más certeras de aquellos tiempos pretéritos.

Para entonces, los restos arqueológicos, de los mayas fundamentalmente, habían sido reseñados con frecuencia en la obra de los viajeros europeos, como son los casos, entre muchos otros, del conde austríaco Jean Frédéric Waldeck en 1838 o del inglés Frederick Catherwood, que entre finales de 1839 y mediados del año siguiente, representaría lugares como Copán, Chichén Itzá, Kabah, Labná o el castillo de Tulum.

Pasado el meridiano de la centuria, serán determinantes nuevas y numerosas expediciones hacia regiones arqueológicas mexicanas, compuestas por historiadores y dibujantes especializados, con la fi-

¹¹ WUFFARDEN, Luis Eduardo. «Manuel Piqueras Cotoí, Neoperuano de ambos mundos». En: AA. VV. *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937)... Op. cit.* pág. 30.

¹² Recomendamos al respecto, para ampliar la información, la lectura de nuestro trabajo: «Arquitectura historicista de raíces prehispánicas». *Goya* (Madrid), 289-290 (julio-octubre de 2002), págs. 267-286.

nalidad de estudiar, tomar apuntes y fotografiar los testimonios conservados, el urbanismo, la arquitectura y los repertorios simbólicos. Estos itinerarios se complementaron con la posterior publicación de libros y manuales tendentes a difundir los «descubrimientos». Asimismo, y en cuestiones artísticas, se posibilitaría, a partir de las láminas reproducidas, el acceso a una amplia recopilación de elementos ornamentales plausibles de ser aplicados por arquitectos, escultores y pintores en sus obras.

Esta última característica fue moneda corriente en las exposiciones universales, que tuvieron su comienzo con la de Londres en 1851. En estos certámenes los diferentes países acudían para mostrar ante sus pares los adelantos científicos e industriales, la cultura, las bellas artes, los tipos humanos, sus costumbres, indumentarias y atractivos monumentales, entre otros aspectos. Prevalecía la idea no solamente de exhibir estos elementos, sino de mostrar las distinciones que los convirtiera, a la vista del mundo, en naciones singulares¹³. En este sentido, los pabellones debían convertirse en la primera referencia visual. En el caso de los países latinoamericanos, sus participaciones fueron bastante tardías, destacando la comparecencia de Perú en la exposición de París de 1878, con un pabellón neoprehispanista. En estos primeros ejemplos ya se advertía la utilización de fotografías y grabados de los restos arqueológicos previamente circulados a través de libros y revistas ilustrados.

En 1889, con motivo de la Exposición Universal de París, tanto el pabellón ecuatoriano como el mexicano recurrirían a las referencias prehispánicas para dejar establecida su imagen representativa. El primero reproducía un templo solar incaico. En cuanto al de México, quedó a cargo del historiador Antonio Peñafiel y el arquitecto Antonio Anza, con la colaboración escultórica de Jesús F. Contreras, resumiendo en sus muros elementos diversos de las culturas azteca y maya que los propios autores confesaron haber tomado de los libros de los viajeros como lord Kingsborough,

¹³ Cfr. CALVO TEIXEIRA, Luis. *Exposiciones universales. El mundo en Sevilla*. Barcelona: Labor, 1992.

Waldeck, Dupaix, Charnay y Chavero¹⁴. Siguiendo a Enrique de Anda Alanís, podemos agregar que

Ante la ausencia de un trabajo arqueológico científico y metódico, el mundo prehispánico era más imaginado que real. Esto permitió a los artistas explorar un territorio virgen y colmado de riquezas visuales que podían ser ensambladas para crear fantasías llenas de exotismo¹⁵.

Si bien fue México el país americano donde se concentraron la mayor parte de los ejemplos conocidos antes de que el siglo XIX tocara a su fin, existen hechos singulares como la construcción de un panteón neoazteca en Santiago de Chile, realizado en 1893, para la familia de Nazario Elguin, por el arquitecto italiano Tebaldo Brugnoli. En ese mismo año, en la World's Columbian Exposition en Chicago, el director de la sección arqueológica Frederick Putnam propició que el Anthropology Building presentara decoraciones extraídas de ruinas mayas. Así quedaba sentado otro antecedente para una fascinación que, como bien recogió la norteamericana Marjorie Ingle¹⁶, multiplicaría los ejemplos neoprehispánicos en Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX, en estrecha vinculación con escenografías cinematográficas de Hollywood con las que se influyeron mutuamente, como ocurrió también con las arquitecturas egipcias, islámicas o de raíz española. Para los años 20, la arquitectura neoprehispánica estaba asistiendo a una segunda juventud en los países latinoamericanos.

De cualquier manera, la fortuna alcanzada desde finales del siglo XIX habría evidenciado un declive hasta producirse un corte en torno a 1910, año no solamente del Centenario para México, sino de la Revolución. Con respecto al tema que nos ocupa, se había instaurado un vivo debate acerca de la conveniencia o no de construir edificios contemporáneos siguiendo las pautas de la arquitec-

¹⁴ Cfr. DE LA MAZA, Francisco. «La arquitectura nacional». En: *Del neoclasicismo al art nouveau*. México: Sepsetentas, 1965.

¹⁵ ANDA ALANÍS, Enrique X. de. «El Déco en México: arte de coyuntura». En: *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México: INBA, 1998, pág. 59.

¹⁶ Cfr. INGLE, Marjorie. *The Mayan revival style. Art Deco mayan fantasy*. Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1984.

tura precolombina. La palabra de algunos detractores impondría en parte su ley, pugnando por que se abandonasen estas iniciativas, sosteniendo que las necesidades del momento no podían someterse a una tipología arquitectónica del pasado, aunque se aceptaba la posibilidad de que se destinase la ornamentación prehispánica a ciertos edificios no utilitarios como podían ser los monumentos conmemorativos¹⁷.

Cuando la arquitectura neoprehispánica en México parecía haber llegado a este callejón sin salida en torno a los años de la Revolución, en centros ajenos a Latinoamérica se estaban gestando con fuerza la recuperación de las formas y lenguajes del arte precolombino para conformar un arte nuevo. En este escenario, destacaría la confección de manuales y métodos para enseñar dibujo en las escuelas primarias a partir tanto del arte precolombino como del arte popular¹⁸. Esto ocurrió, coincidentemente, con Adolfo Best Maugard en México, a través de su *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, y Gonzalo Leguizamón Pondal (junto al arquitecto Alberto Gelly Cantilo) en la Argentina, en 1923, estos últimos con sus recordados cuadernos *Viracocha*. En este último caso, sus autores los hicieron tomando motivos de la región diaguita-calchaquí, considerados por ellos «de fácil adaptación en la decoración moderna». Otras iniciativas similares se darán en esos años en otras partes del continente, como es el caso de Elena Izcue en Perú (1926)¹⁹, o Abel Gutiérrez en Chile (1928). Justamente Izcue, como asimismo otro peruano, Alejandro Gonzáles Trujillo (más conocido con su seudónimo «Apu-Rímak»), fueron alumnos de Piqueras Cotoí en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, y, en parte, productos del interés del maestro en los avances arqueológicos que se pro-

¹⁷ TEPOZTECACONETZIN CALQUETZANI. «Bellas Artes. Arquitectura, Arqueología y Arquitectura Mexicanas». *El Arte y la Ciencia*, 1899. Repr. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. 2.^a ed. México: UNAM, 1997, Tomo III, págs. 377-380.

¹⁸ Al respecto, ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «La infancia, entre la educación y el arte. Algunas experiencias pioneras en Latinoamérica (1900-1930)». *Artígrama* (Zaragoza), 17 (2003), págs. 127-147.

¹⁹ Cfr. MAJLUF, Natalia, y WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Elena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte, 1999.

ducían a principios de los años 20 y las posibilidades de aplicación ornamental de los mismos, lo que incidiría en la obra de estos jóvenes; Izcue y Apu-Rímak trabajarían codo a codo y respectivamente, con dos expertos en la arqueología peruana, como Rafael Larco Herrera y Julio C. Tello²⁰.

Publicaciones como las reseñadas en el párrafo anterior venían a situarse en las propias bases de la nueva educación escolar de los países americanos. No se trataba únicamente de una realidad vinculada de forma exclusiva a una élite intelectual, sino de una acción decisiva para instalar los lenguajes prehispánicos en todos los ámbitos de la sociedad, en consonancia con las ideas que habían tomado forma en Europa ya en el siglo XIX con figuras como William Morris, quien había propiciado la recuperación de las tradiciones artesanales y los oficios medievales, iniciativa que influyó en la tarea de los artistas del *art nouveau* y sus diferentes variantes nacionales.

En cuestiones arquitectónicas, proyectos como el *Mausoleo americano* (1920) de Héctor Greslebin y Ángel Pascual, que combinaba elementos provenientes de la cultura azteca, maya y tiawanacota, convirtiéndose quizá en el primer ejemplo de aculturación de extracción prehispánica, y sobre todo los de Pascual acerca de una *mansión neo-azteca* (1921) y un *dormitorio neo-azteca* (1922) —curiosamente diseñado con mayoría de elementos mayas—, reflejan la obsesión por continuar en estas sendas. Para esas fechas, en Perú, arquitectos como el propio Piqueras Cotolí, Ricardo de Jaxa Malachowski, Héctor Velarde, Emilio Harth-Terré o Enrique Seoane Ros se convertían en conspicuos representantes de esa tendencia. En Bolivia tenemos obras notables como el pabellón boliviano en la exposición de Gante (1913) y la Casa Posnansky (1917), en estilo neotiahuanaco, actual sede del Museo Nacional de Arqueología, obra del arquitecto Arturo Posnansky, que incluía en su repertorio decorativo motivos tomados de la «Puerta del Sol» de Tiahuanaco, referente habitual en estos países²¹.

²⁰ WUFFARDEN, Luis Eduardo. «Manuel Piqueras Cotolí, Neoperuano de ambos mundos». En: *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937)*... Op. cit. págs. 39-42.

²¹ Sobre todos estos aspectos, recomendamos la lectura de: KUON ARCE, Elizabeth; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, Ramón; VIÑUALES, Graciela M. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009.

En México, sea por la influencia llegada desde el norte a través de las revistas de arquitectura, sea por estar en el epicentro de la cultura maya, el arquitecto mexicano Manuel Amábilis estaba haciendo renacer la arquitectura neomaya en Yucatán, y específicamente en su capital, Mérida. Después del prolongado paréntesis determinado por la Revolución, el estilo viviría un renacer en edificios como la fachada de una logia masónica (c.1915-1920) o el Sanatorio Rendón Peniche (1919). En aquel ya se introducía como elemento saliente la representación de las serpientes emplumadas tomadas de la arquitectura maya (como las del templo de los guerreros de Chichén Itzá), y que sería emblemática en muchos de los edificios neomayas a partir de entonces, allí, en Estados Unidos y en otras latitudes.

Para entonces, ya había cobrado notorio impulso la otra vertiente que caracterizaría a la arquitectura historicista americana, y, por traslación, a la obra de Manuel Piqueras Cotoí: el llamado «estilo neocolonial», es decir la recreación actual de las formas y lenguajes de las edificaciones virreinales. Inclusive se buscaría la erección de un «estilo americano» producto de la fusión de lo indígena y de lo hispano, es decir una síntesis de ambos periodos históricos como paradigma de un arte nuevo para el continente.

En lo que a la arquitectura respecta, y al igual que habíamos señalado en el caso del neoprehispanismo, un papel importante en la difusión del neocolonial le cabrá a Estados Unidos. Fecha señera será, en este sentido, el año de 1915, en el que se celebrarán allí dos recordadas exposiciones internacionales, la de San Diego y la de San Francisco de California. En ambas, sobre todo en la primera, sobresaldrá el llamado «Spanish Colonial Revival». En 1916 Redford Newcomb publicó su libro sobre la arquitectura de las misiones franciscanas de Alta California, que sería un punto de inflexión en lo que se denominó el «mission style», el «estilo misionero», de gran fortuna en zonas residenciales y de esparcimiento del sur del país (especialmente en Florida).

A ello debemos añadir la proliferación de películas ambientadas que incluían arquitecturas efímeras remedando la colonial, y otras que reforzaron el gusto por lo exótico, de raíz hispana o árabe. Esta situación tendría notoria influencia en el avance del «estilo colonial» en territorio mexicano, durante los años 20, aunque con el aspecto

negativo de que los jóvenes arquitectos de ese país se dedicaron a imitar estas escenificaciones llegadas desde fuera, que poco y nada tenían que ver con la realidad, y que no eran más que un falseamiento que se centraba en resaltar lo externo y lo extravagante. En México, desde varios años antes, venía dándose lo que Carlos Tur Donatti denominaría «nacionalismo colonialista», entendido como última etapa cultural del porfiriato y primera de la Revolución, y cuya utopía estaba prefigurada por la «desconfianza en el progreso, acercamiento a la religión, el pasado colonial como tabla de salvación»²². Campañas fotográficas como las que el gobierno mexicano encomendó a Guillermo Kahlo para documentar los testimonios del pasado colonial en el interior del país (entre 1904 y 1908), son demostrativas del naciente interés por una época que hasta no hacía mucho había sido marginada en la consideración²³.

Tras el estallido de la Revolución y la caída de Porfirio Díaz, en 1913 y 1914 el arquitecto Federico Mariscal dictó una serie de conferencias, publicadas en 1915 bajo el título de «La Patria y la arquitectura nacional», en las cuales manifestaba la necesidad de potenciar el rescate de la arquitectura colonial mexicana. Dos años después, bajo el mandato de Venustiano Carranza, se determinaría la exención de impuestos a quienes construyesen en estilo colonial. Entre 1922 y 1925, se acentuaría aun más este interés, con el secretario de cultura José Vasconcelos convirtiendo al neocolonial en uno de sus referentes en cuestiones arquitectónicas y dándole su apoyo desde el Estado, como pudo apreciarse en los lineamientos del pabellón mexicano construido por Carlos Obregón Santacilia y Tarditi en la Feria Interamericana de Río de Janeiro, con motivo del centenario brasileño en 1922.

Como comentamos en puntos precedentes, se estaba entonces revitalizando la recuperación de lo prehispánico. Éste periodo histórico, y el virreinal, comenzaron a establecerse con firmeza como sus-

²² TUR DONATTI, Carlos M. «La literatura de la Arcadia novohispana, 1916-1927». *Cuadernos Americanos* (México), año XIV (vol. 4), 82 (julio-agosto de 2000), pág. 126.

²³ DR. ATL Y KAHLO, Guillermo. *Iglesias de México*. México: Secretaría de Hacienda, 1924-1927. 6 Vols.

tentos ideológicos de la nacionalidad, y no solamente por separado, sino propiciándose una fusión de ambos, para dar una unidad a esa identidad. La propuesta de un «arte nuevo» a partir de la simbiosis de ambos componentes pretéritos, prehispánico y colonial, habría de tener presencia, de una manera u otra, en el resto del continente, en esa inquebrantable búsqueda de la «identidad nacional», que propendía a tener una firme implicancia en la sociedad.

En el sur del continente, en la Argentina, se producían reflexiones similares sobre el arte y la arquitectura nacional. Dentro de ella cabía el neocolonial, que tendría en Martín Noel²⁴ a una de sus figuras más destacadas, y que con una clara conciencia americanista, incorporaba la posibilidad de construir en estilo neoprehispánico, siendo paradigma fundamental la cultura Tiahuanaco, en Bolivia. La arquitectura neocolonial encontró sus fuentes en el legado virreinal altoperuano, destacándose su carácter mestizo. Ángel Guido afirmaría que Arequipa escondía «el injerto anímico de nuestra fusión». Notable ideólogo al respecto fue el escritor Ricardo Rojas, figura esencial en este devenir, que en su obra *Eurindia* (1924) proponía el establecimiento de un arte nacional surgido de una «conciliación de la técnica europea con la emoción americana». Afirmaba Rojas que

La experiencia histórica nos ha probado que, separadamente, ambas tradiciones se esterilizan. El exotismo pedante sólo nos ha dado efímeros remedos, progresos aparentes, vanidad de nuevos ricos y de trasplantados²⁵.

Los destinos de Guido y Rojas quedarían muy pronto unidos. El primero de ellos había establecido uno de sus primeros testimonios al presentar al Salón Nacional de 1920, su proyecto «Ensayo hacia el Renacimiento Colonial», y apoyaría cuatro años después la teoría «euríndica» de Rojas²⁶ y su propuesta de mestizaje estético.

²⁴ Cfr: AA.VV. *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995.

²⁵ ROJAS, Ricardo. *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*. Buenos Aires: Losada, 1951. pág. 152. (Primera edición: 1924).

²⁶ GUIDO, Ángel. «En defensa de Eurindia». *Revista de "El Círculo"* (Rosario), (otoño-invierno de 1924), pág. 37.

En 1925, Guido publicó *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, libro en el que planteaba como necesidad «buscar nuestra intimidad formal en América por lo que es imprescindible acudir a la fuente indígena para nuestra emancipación arquitectónica»; insistiendo a la vez que la realidad de «nuestra cultura europeizante requiere igualmente su intervención, por lo que lo precolombino no debe llegar hasta nosotros sin torcedura europea»²⁷.

Dos años después Guido comenzaba la construcción de la residencia de Ricardo Rojas, en la que llevaría a la práctica, sobre todo en la ornamentación, la síntesis de *Eurindia*, con alusión a elementos prehispánicos y coloniales. El claustro, inspirado en la Compañía de Jesús de Arequipa fundamentalmente, ponía en evidencia la postura de Guido de la «fusión hispano-indígena»²⁸. También en 1927, vio la luz *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, en la que Guido reafirmaba su ideario. En 1930 Ricardo Rojas publicó *Silabario de la decoración americana*, la cual estaba dedicada «A Ángel Guido, arquitecto de Eurindia».

PIQUERAS COTOLÍ EN EL CENTRO. ESCULTOR EXIMIO Y PARADIGMA DE LA ARQUITECTURA NEOPERUANA (1919-1937)

En los párrafos anteriores dejamos establecido, de manera sintética, algunos de los caminos por los que transcurrió tanto la arquitectura neoprehispánica como la neocolonial, refiriéndonos asimismo a su notoria incidencia social. En el caso del Perú, al decir de Pedro Belaúnde, convivieron dos corrientes radicalmente opuestas, por un lado los conservadores, pertenecientes a la oligarquía y las élites de poder, hispanistas que optaron por la corriente «neocolonial» en su sentido de «renovar conservando», y por otro los progresistas, indigenistas, que sostenían la necesidad de una sociedad basada en el indio y que rechazaban todas las formas del pa-

²⁷ Cft. GUIDO, Ángel. *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Rosario: La Casa del Libro, 1925.

²⁸ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial». *Revista de Museología* (Madrid), 14 (junio de 1998), págs. 74-87.

sado colonial; «Esto conllevó la aparición de una corriente conciliatoria: símbolo de la fusión de la arquitectura colonial e indígena, es una actitud nacionalista orientada a la búsqueda de una «auténtica nacionalidad integral»²⁹.

En este contexto sería figura destacada Manuel Piqueras Cotoí, que se pronunciará a favor de estas ideas: «El prestigio universal, casi único, de nuestro pasado, ora en los días de Tiahuanaco y de Tahuantinsuyo, ora en los días de la Colonia, ora en muchos de los días de la República, ha de llegar a coronar de esplendor a la producción artística nacional»³⁰. Su obra cumbre en esta línea sería el pabellón peruano para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, a diez años de su llegada a Lima, aunque el tiempo transcurrido entre ambos acontecimientos signarían el derrotero del artista lucentino.

En el sentido señalado, debemos ir por partes, armando un entramado cronológico para que se entiendan los por qué y los cómo para que Piqueras quedase vinculado definitivamente al relevante evento de 1929. Su llegada a la capital peruana y los primeros años allí, en los cuales ejerció como profesor de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, tal como se había establecido por contrato en Europa, estarían marcados por la realización de algunos planes urbanísticos y proyectos arquitectónicos, aunque indudablemente sobresalió su labor como estatuero público. Entre sus primeros contactos en Lima destaca Rafael Marquina, pionero de la arquitectura neocolonial en el Perú, y a la sazón encargado de las clases de Elementos de Arquitectura y Perspectiva en la ENBA; Wuffarden³¹ insinúa que su papel pudo haber sido esencial en la asimilación, por parte de Piqueras, de la arquitectura virreinal como plausible de ser tenida en cuenta a la hora de diseñar construcciones de nueva planta.

²⁹ BELAÚNDE, Pedro A. «Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales». En: AMARAL, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 81.

³⁰ *Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*. Lima, 1922, pág. II.

³¹ WUFFARDEN, Luis Eduardo. «Manuel Piqueras Cotoí, Neoperuano de ambos mundos». En: AA.VV. *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937)... Op. cit.*, págs. 38-39.

A la vez, hay que pensar que en 1921 se celebraría en el Perú el Centenario de la Independencia, y como fue habitual en otros países americanos con motivo de las celebraciones de tan señaladas fechas (el centenario de las emancipaciones) acompañarán amplios planes monumentalistas con el fin de dotar a las ciudades (especialmente a la capital) de los monumentos conmemorativos dedicados a hechos y personajes históricos que aun estuvieran ausentes en los espacios públicos. Piqueras, de hecho, trabajará poco antes del evento, en el plano de la nueva plaza San Martín, en la que en 1921 se inauguraría el monumento ecuestre dedicado al prócer, que realizaría su compatriota Mariano Benlliure.

Para entonces, Piqueras ya había realizado un primer proyecto de monumento en el Perú, en su caso consagrado al escritor peruano Ricardo Palma, fallecido en octubre de 1919, poco después de la llegada de nuestro artista al Perú; de ahí en más diseñaría, en especial en los años 30, varios proyectos escultóricos teniendo como temática la de Palma. En 1920, junto al escultor español Gregorio Domingo, discípulo del citado Benlliure, que había arribado con él el año anterior, y con quien habría mantenido cierta distancia³², llevó a cabo, para el Cementerio Presbítero Maestro, el mausoleo de José Payán, que se inaugurará al año siguiente. El mismo muestra entre otros aspectos, un relieve en bronce conformado por dos figuras femeninas, desnudas y arrodilladas, de gran sentido simbolista, sosteniendo un medallón con la efigie del difunto; en estética se acerca a algunas obras de Benlliure (recuérdese en este sentido las figuras que flanquean el busto de Rafael Uribe Uribe en su mausoleo del Cementerio Central de Bogotá, de 1916) y a la de Victorio Macho.

En el campo de la escultura³³, se suman los contratos para realizar los monumentos de Bartolomé Herrera e Hipólito Unanue para el nuevo Parque Universitario. Sus propuestas supieron incorporar

³² En tanto había quedado en segundo lugar al momento de serle otorgada a Piqueras la pensión para radicarse en Roma.

³³ Para un análisis más completo de esta faceta, recomendamos la lectura de: CASTRILLÓN-VIZCARRA, Alfonso. «Notas sobre la escultura de Manuel Piqueras Cotoí». En: *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Ed. Luís Eduardo WUFFARDEN, Lima: Museo de Arte de Lima, 2003, págs. 65-88.

tanto el modernismo del cual se había empapado primeramente en el taller madrileño de Miguel Blay, como de la tradición clasicista asimilada más adelante durante la estancia en Roma, aunque prevalecería el carácter renovador, y, cuando la obra lo requiriera, la recurrencia a argumentos americanistas. En el año del Centenario, en que participa de la elaboración de las bases para un concurso destinado a la construcción de un Panteón de los Héroes, su mayor fortuna será la de contraer matrimonio, en febrero, con la bella limeña Zoila Sánchez-Concha Aramburú; fruto de ese matrimonio nacerán Manuel Eduardo (1921), Augusta (1923), Jorge (1925), Jaime (1927), María Teresa (1930, nació en el pabellón de Perú en Sevilla), Carmen (1932), Juan (1934) y Alejandro (1936).

No es nuestro objetivo reseñar aquí la totalidad de las múltiples actividades desarrolladas por Piqueras Cotoí, de lo que se han encargado detalladamente otras publicaciones de mayor extensión que han precedido este ensayo, en especial el libro-catálogo que fue publicado con motivo de la exposición sobre su trayectoria, llevada a cabo en el Museo de Arte de Lima en 2003, de muchos de cuyos datos somos deudores³⁴. En cambio, nos parece más sustancioso hacer alusión, aunque lógicamente mencionando obras señeras del lucentino, a su papel rector dentro del arte peruano.

Si se debiese señalar el mayor aporte de Piqueras Cotoí, sin duda este fue el hecho de haber abordado la creación de un estilo «neoperuano» con una visión de síntesis racial. Afirmaba:

Estudiando la Raza Nueva, aun en formación, se perciben la influencia española e india y, al cruzarse los estilos español y aborigen deben combinarse como los seres vivos de los cuales biológicamente considerados pueden llegar a formarse una sub-raza³⁵.

³⁴ Además de los capítulos dedicados a su trayectoria artística y a su labor escultórica, realizados respectivamente por Luis Eduardo Wuffarden y Alfonso Castrillón-Vizcarra, referidos en otras partes de este ensayo, queremos destacar otros dos trabajos incluidos en dicho libro: el de José GARCÍA BRYCE dedicado a *La arquitectura de Manuel Piqueras Cotoí*, págs. 119-133 y el de Wiley LUDEÑA URQUIZO titulado *Piqueras urbanista en el Perú o la invención de una tradición*, págs. 195-242.

³⁵ SOLARI SWAYNE, Manuel. «Un documento interesante. Definición del arte neo-peruano, por Manuel Piqueras Cotoí». *El Comercio* (Lima), (14 de julio de 1939).

En 1922, al publicarse la primera monografía histórica sobre la Escuela de Bellas Artes de Lima, se manifestaba de forma abierta la intención de crear un arte nuevo a partir de todo el conjunto de herencias pretéritas:

El prestigio universal, casi único, de nuestro pasado, ora en los días de Tiahuanaco y de Tahuantinsuyo, ora en los días de la Colonia, ora en muchos de los días de la República, ha de llegar a coronar de esplendor a la producción artística nacional ³⁶.

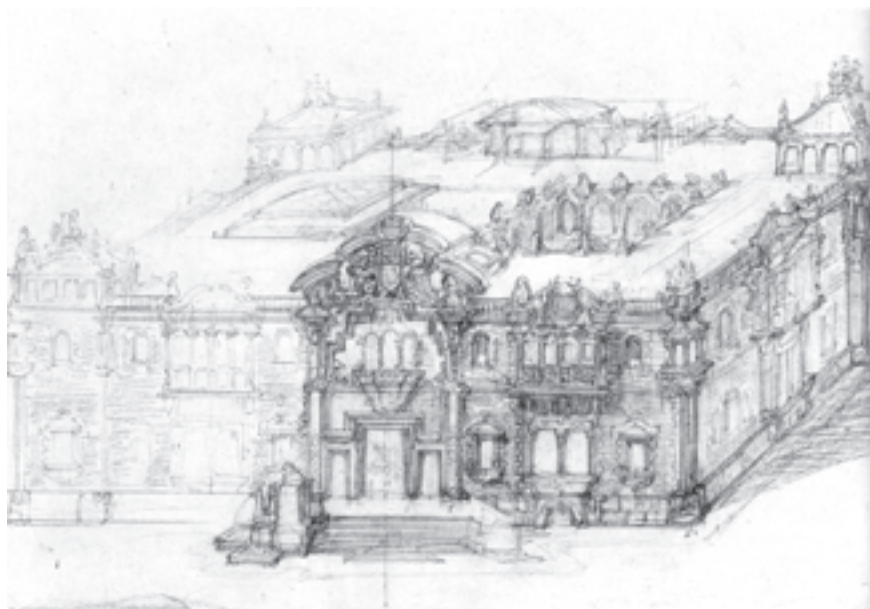
Las obras más sobresalientes de Piqueras Cotoquí dentro de esta propuesta serían la nueva fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes, proyectada en 1920 y concluida en 1924, donde se produjo una simbiosis entre repertorios ornamentales precolombinos y aspectos del barroco peninsular, y el Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), obra que le asignaría el gobierno de Augusto Leguía. En 1924 diseña y controla las obras arquitectónicas y ornamentales para el salón de recepciones del Palacio de Gobierno, en Lima, inaugurado el día 9 de diciembre de ese año, al conmemorarse el centenario de la Batalla de Ayacucho. Al año siguiente, modela en barro las figuras alegóricas destinadas al mausoleo del fundador de Lima, el extremeño Francisco Pizarro, capilla que se inauguraría en la Catedral Metropolitana en enero de 1928, encontrándose ya Piqueras inmerso en el periplo europeo que coronaría con las obras en Sevilla.

En efecto, en 1927, habiendo ya aceptado el encargo del gobierno peruano de realizar el pabellón en la ciudad hispalense, Manuel Piqueras Cotoquí, su familia y sus ayudantes, partieron con destino a España. Sevilla fue base de acción, desde la que oportunamente la comitiva se desplazó hacia otras regiones, ciudades y pueblos, especialmente en Extremadura y Andalucía. En la segunda mitad de 1928, alternando con las tareas en el pabellón, tiempo en el cual conoce al arquitecto argentino Martín Noel, quien a la sazón edificaba el edificio de su país para el mismo evento, en lenguaje neocolonial, Piqueras tuvo tiempo de viajar y contactar en ciudades tan distantes

³⁶ *Monografía histórica... Op. cit.*, pág. II.



Mausoleo de Francisco Pizarro. Catedral de Lima. Fotografía: Carster Drossel. 1925-1928



Estudio de fachada del Pabellón peruano en Sevilla. Lápiz sobre papel. 32.4 x 34.9 cm. Archivo Piqueras Cotoí, Lima. 1927

como París y Granada con personalidades de la talla del periodista peruano Óscar Miró Quesada y el pintor José María Rodríguez Acosta, respectivamente. De esta visita a Granada, y de la admiración de la Puerta de la Justicia de la Alhambra, surgirá poco después, en 1930, un proyecto tentativo para un mausoleo, aunque cambiando fundamentalmente la puerta con arco de herradura por una de forma trapezoidal. Este recurso, que era tanto seña de identidad de la arquitectura incaica, como también de la egipcia —es indudable su ligazón con el tema funerario—, había sido ya utilizado por Piqueras al poco de llegar al Perú.

El 2 de mayo de 1929 se concluyeron las obras del pabellón del Perú en Sevilla, que fue inaugurado nueve días después por los Reyes de España. El resultado final, una fusión de lo indígena y lo colonial, con soluciones espaciales —e inclusive ornamentaciones— modernas, verdadero ejemplo de integración de las artes, iba claramente en consonancia con su pensamiento filosófico-artístico, y defendía su criterio diciendo que no era «pintoresco, sino monumental». Agregaba: «es un palacio melancólico, como el espíritu quieto, sobrio, porfiado y heroico de los incas»³⁷. Para Piqueras era

posible ensayar o resucitar una arquitectura netamente peruana, moderna, en la cual estuvieran reflejados el espíritu, los ritmos, el alma de un pueblo; de los pueblos y las culturas que pasaron por esta tierra. Pensando más, creí que así como la raza que puebla hoy el Perú en su mayor parte es reflejo de esa unión (pese a algunos grupos que intentan y luchan por separarla) así su arte debiera ser; la unión misma, la «fusión», no la superposición de aquellos temas...³⁸.

Afirmaba asimismo que «solo cuando un pueblo se reconcentra en su yo, lo afirma, lo define, se repliega sobre sí mismo: solo en ese momento llega el momento de la expansión, estalla, no cabe dentro de él»³⁹.

³⁷ «Una visita al magnífico y característico pabellón neoperuano». *ABC*, Madrid, 15 de junio de 1929.

³⁸ Cfr. PIQUERAS COTOLÍ, Manuel. «Algo sobre el ensayo de estilo neoperuano». En: *Perú (1930) Antología*. Lima, 1930.

³⁹ Museo de Arte de Lima. Manuscritos de Manuel Piqueras Cotoí. «Plan de reorganización de la Escuela de Artes y Oficios del Perú».



*Proyecto de Mausoleo. Sanguina
sobre papel. 32.7 x 23 cm. Archivo
Piqueras Cotoí, Lima. 1930*



*Detalle del remate de la fachada del Pabellón peruano. Exposición Iberoamericana de Sevilla.
Fotografía: Rodrigo Gutiérrez Viñuales. 1929*

Las tareas de personalidades destacadas como el pintor Manuel Pantigoso en las pinturas de temas indigenistas, el escultor Ismael Pozo (principal discípulo de Piqueras en esta faceta) en los conjuntos esculpidos, o del arqueólogo Julio C. Tello en la organización de las exhibiciones arqueológicas, potenciarían la calidad del pabellón peruano. El mismo tenía uno de sus puntos emblemáticos en el interior, atravesando el patio y subiendo el primer tramo de la escalera principal, donde confluían tres esculturas de Piqueras, la Ñusta, el Conquistador (estas dos enfrentadas) y La Patria, que establecía en su composición el sentido mestizo de la unión cultural entre el pasado prehispánico y el colonial.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929 se convirtió en amplio y perfecto escenario para albergar edificios neoprehispánicos, neocoloniales y otros que fusionaron ambas vertientes, convirtiendo a ese espacio en el mayor muestrario de arquitectura historicista americana existente, compuesto además por ejemplos paradigmáticos. España devolvía así, simbólicamente, la hospitalidad recibida casi dos décadas antes en los Centenarios americanos. Los reconocimientos y agasajos individuales a la enorme pléyade de americanos que participaron y asistieron al evento, que se vincularon a Sevilla en ese momento histórico, fueron moneda corriente; a Piqueras le cupieron designaciones como la de convertirse en socio transeúnte de honor del Ateneo de Sevilla, o ser declarado hijo adoptivo de la ciudad.

El año del regreso, 1930, en que sucesivamente Piqueras pasa por París, Cheburgo, Nueva York y Panamá, antes de anclar en el Callao, es también el de algunos reveses, ya que poco antes de su llegada a Lima el presidente Leguía había sido derrocado, hecho que también determinó su cese como profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Las labores docentes las continuaría poco después en otro ámbito, el de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, aunque en 1932 se presentó la posibilidad de retornar a la ENBA, ahora como director (tras la muerte del pintor Daniel Hernández); este cargo finalmente recaería en José Sabogal, figura principal del indigenismo pictórico en el país y maestro de una amplia generación de artistas vigentes en esos años. Entre sus obras de esos tiempos sobresalen el Monumento a Hipólito Unanue que se emplazó en el Parque Universitario (en 1931) y una placa para el Monumento a Francisco

Pizarro (1935), inaugurado en el atrio de la Catedral de Lima con motivo del IV Centenario de la fundación de la ciudad.

Al año siguiente, en 1936, comenzaría a definir el proyecto para el Santuario de Santa Rosa de Lima, en «estilo neoperuano», y en 1937 el parque y monumento a Emilio del Solar en Chosica. El destino quiso que estas fueran sus últimas obras, ya que el 26 de julio de este último año, pocos meses después de haber cumplido 52 años de edad, y tras un repentino derrame cerebral sufrido en su estudio de la limeña calle Malambito, falleció Manuel Piqueras Cotoí. A partir de allí su obra, calificada de tradicionalista por una parte de la crítica al momento de su deceso, y olvidada por las nuevas generaciones de arquitectos que asumieron tendencias consideradas más innovadoras, fue esperando pacientemente el veredicto de la historia. La gran exposición realizada en Lima en 2003, el rescate llegado desde su propia localidad natal, Lucena, y la decidida acción de recuperación y puesta en valor de su creación insigne, el Pabellón del Perú en Sevilla, hablan a las claras de la estima que su trayectoria y sus obras han sabido alcanzar, superando los avatares del tiempo, y determinando su trascendencia en la historia del arte peruano y americano.

El artista Eduardo Lozano Vistuer en el contexto y desarrollo del grabado mexicano del siglo XX

Yolanda Guasch Marí

El grabado, como actividad plástica durante el siglo XX, experimentó un período de auge y de homogénea actividad creativa entre los pintores hasta la mitad de la centuria, pues por primera vez y, sin obviar ciertas influencias en boga en Europa, existe una fisonomía propia que corresponde a su identidad. Posteriormente, a mediados de la década de los cincuenta, comenzó el conflicto entre la figuración y la abstracción, en el que intervendrán cuestiones que van más allá de lo puramente estético y que, incluso, traspasarán las fronteras mexicanas produciendo una fragmentación artística y heterogénea del equilibrado arte mexicano predominante en las décadas anteriores y que se tradujo en una crisis en cuanto a las formas de hacer imperantes, mirando hacia influencias extranjeras lo que supuso un renovado impulso creativo.

La obra gráfica del granadino Eduardo Lozano Vistuer hay que enmarcarla en este desarrollo pues, aunque en parte se formó bajo la tradición española transterrada al país azteca a causa de la guerra civil, específicamente su producción como grabador fue fruto de su formación exclusivamente mexicana.

La vida de Eduardo Lozano Vistuer¹ estuvo marcada, como la de otros muchos artistas e intelectuales por el exilio. Nació en Gra-

¹ La información sobre los aspectos biográficos de Eduardo Lozano Vistuer han sido facilitados por su mujer Teresa Armendares, sus hijas Mercedes y Teresa Lozano y su nieta Marcia en diferentes entrevistas realizadas en mis estancias en México a lo largo del 2010. A todas ellas quiero agradecerles su amabilidad y cariño con el que me abrieron la puerta de su casa y de su intimidad.



Eduardo Lozano Vistuer, 1977

nada en 1917 donde residió hasta los seis años. Fue el menor de tres hermanos. El trabajo de su padre Joaquín Lozano², recaudador de Hacienda, hizo que se trasladaran en 1925 a Barcelona, donde su madre a consecuencia de una enfermedad vivió y murió separada de ellos lo que permitió que Joaquín Lozano se casara de nuevo. Desde muy niño, nuestro artista, estuvo internado en el colegio San Mi-

² Joaquín Lozano Rabadán (Daroca, 1889 - Cuernavaca, Morelos, 1951). Ingresó en 1911 en Hacienda siendo destinado a Huelva, posteriormente le seguirían Teruel, Granada y, en 1925, Barcelona, donde es tesorero, administrador y delegado de Hacienda; en 1936 fue nombrado por el Gobierno de la Generalitat y el Central coordinador de Hacienda de ambas entidades; más tarde fue encargado del control de la frontera en Francia con la Junquera a efectos del Tesoro. Llegó en 1939 a México, donde fue gerente de la Financiera Industrial y Agrícola FIASA, institución creada por el Gobierno Republicano Español en el exilio para la financiación de las fuentes de trabajo para los exiliados españoles en México. Cfr. FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy. *Los aragoneses en América (siglos XIX y XX)*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2003, p. 46.

guel donde realizó sus estudios primarios. Entre 1930 y 1935 estudió el Bachillerato empezando un año después, en 1936, sus estudios de Derecho en la Universidad de Barcelona.

Durante el conflicto, la pareja y Eduardo Lozano se exiliaron a Francia, donde el padre ejerció de agregado financiero en la oficina correspondiente de la Embajada de España en París, quedando en España sus hermanos Joaquín y Manuel, quienes fueron apresados y condenados a muerte. Gracias al intercambio entre presos franquistas y republicanos serían puestos en libertad, trasladándose a Francia.

A continuación, el matrimonio y los tres hijos emprenden exilio rumbo a México donde llegaron a Veracruz en mayo de 1939, pasando previamente por La Habana y Nueva York. Fueron enviados por el gobierno de la República para organizar las expediciones del Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles (SERE), ya que su padre Joaquín Lozano fue nombrado tesorero del Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles, dependiente del SERE. Un año después, en 1940, Eduardo Lozano se naturaliza como mexicano.

Instalado en México y ante la difícil situación del exilio y la necesidad de adaptarse al nuevo país buscando la subsistencia, Lozano no continuó los estudios de Derecho que había empezado en Barcelona y que compatibilizaba con su vocación artística. Ahora, obligado por su padre, a estudiar algo «de provecho», se formó como ingeniero petrolero en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)³.

Siendo aún estudiante ingresa en Petróleos Mexicanos (PEMEX) como paleontólogo ayudante y dibujante. Es en esos años, además, conoce a su mujer Teresa Arrendares⁴, exiliada también, quien por

³ De hecho sus hermanos siguieron caminos similares, Manuel decidió en México hacer la carrera de Químico convirtiéndose en una persona muy reconocida en su ámbito, incluso en el Instituto Politécnico Nacional existe un aula con su nombre y su hermano Joaquín, que no quiso estudiar, regentó durante algunos años una farmacia con un primo que se había exiliado con ellos.

⁴ Teresa Armendares (Barcelona, 1922). Hija del importante médico catalán Salvador Armendares quien en su exilio en México consiguió un reputado lugar dentro de su profesión. La familia Armendares llegó a México en junio de 1939 en el Sinaia. Teresa Armendares tenía 17 años. Finalizó sus estudios de enseñanza media en el Instituto Luis Vives y, posteriormente, sus estudios

entonces estudiaba en el Instituto Luis Vives⁵, con la que se casó en 1945⁶. Paralelamente, ese mismo año, es nombrado jefe de brigada de sondeos con destino en Baja California, concretamente en la misión de San Ignacio. Es aquí donde de nuevo retoma su vocación artística⁷ con paisajes del entorno que permiten valorar el dominio del dibujo por parte del granadino.

Más tarde, en 1947, siguiendo con su trabajo en Petróleos Mexicanos, la familia Lozano Armendares se instala en Coyame, Estado de Chihuahua, y tras ser nombrado superintendente de operaciones de ingeniería petrolera, se trasladan a Reynosa, Estado de Tamaulipas. Mas adelante, se instalaron definitivamente en la Ciudad de México. Durante esta época realizó su tesis de licenciatura⁸ y ostentó diferentes cargos dentro de PEMEX, llegando a ser nombrado jefe del Departamento de Planeación y Explotación en la Subdirección de Estudios Económicos y Planeación Industrial del Instituto Mexicano de Petróleo⁹.

En la capital compaginó su trabajo en PEMEX, en el que se jubiló en 1974, con la labor de profesor titular en la Escuela de Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional,

superiores de Psicología en la Universidad Autónoma Nacional de México junto a su hermana Mercè Armendares. Mas tarde entrarían a trabajar en la Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana. Cfr. «Teresa y Mercè Armendares». En: GUILLAMON, Julià. *Literaturas del exilio*. México — Madrid: SEACEX, 2007, págs. 26-35.

⁵ También hay que decir que tanto los padres de Eduardo como los de Teresa compartían la amistad del doctor Puche, que posibilitó también el acercamiento entre ambos.

⁶ El matrimonio tuvo 3 hijos, Teresa Lozano Armendares, la mayor, doctora en Historia, actualmente es investigadora del área de historia colonial del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM; la más pequeña, Mercedes es profesora de matemáticas en un Instituto en México ejerciendo actualmente como directora del mismo y, el mediano, Eduardo, ejerce la profesión de arquitecto.

⁷ Solo se conservan tres dibujos de la época. En ellos representa diferentes partes de la iglesia de la Misión.

⁸ Presentada en 1946 con el título «Estudio de procedimientos de sondeos estructurales en la explotación petrolera».

⁹ Cfr. MANTECÓN, Matilde. «Índice biobibliográfico del exilio español en México». En: AA.VV. *El exilio español en México, 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica y Salvat, 1982, pág. 802.



*Misión de San Ignacio, Baja California.
Dibujo. Años 40*



Ni humano ni divino. Grabado. 1975



Nostalgia. Punta seca sobre cobre. 1976

entre 1954 y 1956. Mas tarde fue fundador de la cátedra Mecánica de Fluidos para petroleros en la Facultad de Ingeniería de la UNAM, en la que fue profesor entre 1954 y 1967, momento en el obtuvo la cátedra de medición y transporte de hidrocarburos¹⁰.

Paralelamente a su labor como docente e ingeniero¹¹, retoma su vocación artística, asistiendo a las clases de la Escuela de Pintura y Escultura «La Esmeralda»¹² de la Secretaría de Educación Pública, entre 1963 y 1966. Continuará su formación en el Centro Popular de Artes Plásticas, situado en la Casa del Lago, del Instituto Nacional de Bellas Artes con el maestro grabador Mariano Paredes¹³. También se une en esta etapa el magisterio de Benito Messeguer¹⁴, artista exiliado, del que fue gran amigo.

¹⁰ Ibídem, pág. 802.

¹¹ Es preciso señalar que entre su labor figuran numerosas publicaciones como «Apuntes para la clase de medición y transporte de hidrocarburos» publicado en 1976. Cfr. GIRAL, Francisco. *Ciencia española en el exilio (1939-1989): El exilio de los científicos españoles*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Centro de Investigaciones y Estudios Republicanos, 1994, pág. 356.

¹² Su origen se remonta al año 1927 en los talleres de Escultura y talla Directa fundados por Guillermo Ruiz en el Exconvento de la Merced, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. En la década de los treinta se trasladó al callejón de la Esmeralda de donde tomó su nombre. Posteriormente, en 1942, se transformó en institución dependiente de la Secretaría de Educación Pública, integrándose años después, en 1946, al Instituto Nacional de Bellas Artes como Escuela de Pintura y Escultura. En sus aulas y talleres han tomado clase o impartido cátedra muchos de los prestigiosos artistas del siglo XX de México. En 1994 «La Esmeralda» se trasladó de su sede original en la Colonia Guerrero al Centro Nacional de las Artes.

¹³ Mariano Paredes (Veracruz, 1912, Ciudad de México, 1980). Se formó en la Escuela de San Carlos con los maestros José Clemente Orozco, Fernando Leal y Armando García Núñez. En 1934 ingresó en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) hasta su desintegración en 1938, donde realizó diferentes grabados. Fue miembro fundador del Taller de Gráfica Popular creado en 1937. En 1945 empezó a formar parte de la Secretaría de Educación Pública como maestro de enseñanzas artísticas. Fue miembro de otras instituciones relacionadas con la creación artística, el grabado y la crítica de arte como la Sociedad Mexicana de Grabadores o el Salón de la Plástica Mexicana. Cfr. COVANTES, Hugo. *El grabado mexicano en el siglo XX, 1922-1981*. México: H. Covantes, 1982, pág. 176.

¹⁴ Benito Messeguer (Mora del Ebro, Tarragona, 1930— México, 1982). Durante la Guerra Civil su familia se estableció en Barcelona. Llegó a México en 1944 con sus padres, emigrados políticos republicanos. Estudió en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, de la que llegaría a ser director, así como en el Centro de Estudios Superiores de Investigación Plástica del

Entre 1975 y 1976 estudió grabado en el Taller del Molino de Santo Domingo con Octavio Bajonero, cuyo magisterio marcará, sin duda, la trayectoria del granadino como grabador. Posteriormente, en 1982 cursa estudios de especialización en el Centro de Investigación y Experimentación Plástica con los maestros Carlos García Estrada y Tomás Ortiz Alcántara.

Eduardo Lozano aunque se formó también como pintor fundamentalmente se dedicó al grabado, interés que tenemos que relacionar, además de sus cualidades como dibujante, con el gran desarrollo que durante el siglo XX había tenido esta técnica en el país mexicano, abordada por los grandes pintores del momento y que tiene como punto de partida la década de los veinte, momento en el que asistimos a la renovación de la plástica mexicana y también al surgimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre¹⁵, dependientes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, como alternativa a la obsoleta y tradicionalista Academia¹⁶. Promovidas en gran medida por Alfredo Ramos Martínez¹⁷ nombrado, en 1920, director de la Academia de

INBA. Fue miembro, también, del Salón de la Plástica Mexicana. Entre su producción pictórica destacan la realización de varios murales, elogiados por la crítica mexicana, como el realizado en el hotel Casino de la Selva en Cuernavaca (Morelos) o el de la Escuela de Economía de la UNAM. Cfr. HENARES CUÉLLAR, Ignacio; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; SUÁREZ MOLINA, María Teresa y TOLOSA SÁNCHEZ, Guadalupe. *Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939— 1960)*. Granada: Editorial de la Universidad, 2005, págs. 79-80.

¹⁵ Como antecedente de la Escuela de Pintura al Aire Libre, durante el período bélico en México (1910-1920), tuvo lugar la fundación, en 1913, de la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, la llamada Santa Anita o Barbizón por el pintor Alfredo Ramos Martínez. Cfr. GONZÁLEZ MATUTE, Laura. «Proyectos educativos en la posrevolución: Escuelas de Pintura al Aire Libre». *Revista Discurso Visual* (México, CENIDIAP), 10 (2008), pág.2.

¹⁶ Junto a las Escuelas al Aire Libre se crean también otras iniciativas culturales, como los Centros Populares de Pintura, la Escuela de Escultura y Talla directa o la aparición del grupo de los escritores estridentistas. *Ibíd.*, pág.1.

¹⁷ Alfredo Ramos Martínez (Monterrey, 1871 - Los Ángeles, 1946). Se formó como pintor en la Escuela Nacional de Bellas Artes y, posteriormente, en 1899 en Francia, gracias a una beca, donde obtuvo grandes éxitos y reconocimiento. En 1909 regresó a México donde fue nombrado subdirector, en 1911, y director, en 1913, de la Academia Nacional de Bellas Artes. Ese mismo año fundó la primera Escuela de Pintura al Aire Libre. Durante los años veinte realizó multitud de exposiciones dentro y fuera del país. En la década de los treinta por motivos políticos y familiares se trasladó a Los Ángeles. Regresó por última vez a la Ciudad de México en 1942 y a Monterrey en 1945.

Bellas Artes por José Vasconcelos¹⁸ en su etapa como rector de la Universidad¹⁹, fue en ellas donde, de nuevo y tras el vacío y ausencia que el grabado había sufrido desde la muerte de José Guadalupe Posada²⁰, un gran número de estudiantes se interesaron por la técnica. Éste resurgimiento se sitúa en 1921 y se vincula no solo a dichas escuelas sino, también, a la figura del pintor francés Jean Charlot, llegado ese año a México quien trajo un álbum²¹ de estampas estimulando a los jóvenes artistas, entre los que se encontraban nombres como Francisco Díaz de León o Gabriel Fernández Ledesma²².

Finalmente se llegaron a fundar seis Escuelas de Pintura al Aire Libre²³, en la Ciudad de México y otras, fuera del área metropolitana.

¹⁸ José Vasconcelos (Oaxaca, 1882-Ciudad de México, 1959). Abogado, filósofo, ensayista, político y gran promotor cultural. En el gobierno de Álvaro Obregón ocupó los cargos de Rector de la Universidad Nacional entre 1920 y 1921 y secretario de Educación entre 1921 y 1924. Desde este cargo inició un ambicioso proyecto de difusión cultural en el país, con programas de instrucción popular, edición de libros y promoción del arte y la cultura. Cfr. TORRES, Pilar. *José Vasconcelos*. México: Editorial Planeta, 2006

¹⁹ COVANTES, Hugo. *El grabado mexicano... Op. cit.*, págs. 21-22.

²⁰ José Guadalupe Posada (Aguascalientes, 1852 - Ciudad de México, 1913). Durante toda su vida fue un artesano, realizando multitud de grabados, con una gran calidad e ingenio, revalorizado al final de la lucha armada, se convirtió en el maestro del arte mexicano moderno. Cfr. LÓPEZ CASILLAS, Mercurio. «Apuntes para un diccionario». En: FERRAZ, Eva, GARBUNO, Mara y GARCÉS, Isabel (coords). *México Ilustrado: libros, revistas y carteles, 1920-1950*. Valencia: Editorial RM, 2010 pág. 256 y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín. *José Guadalupe Posada, un artista en blanco y negro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

²¹ Nos estamos refiriendo al álbum «Viacrucis» con xilografías ejecutadas por el mismo en 1918.

²² Ambos comenzaron a trabajar la madera y se convirtieron en maestros de escuelas proletarias de artes plásticas. Cfr. MUSACCHIO, Humberto. *El Taller de Gráfica Popular*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, pág. 22.

²³ La segunda Escuela de Pintura al Aire Libre después de la creada en 1913, fue igualmente fundada por Ramos Martínez a mediados de 1920 en el barrio de Chimalistac, al sur de la capital del país. En diciembre de ese mismo año la escuela se trasladó al barrio de Coyoacán. Después de tres años se trasladaron a Churubusco, también al sur de la capital. A partir de 1925, y con Vasconcelos fuera de la Secretaría de Educación Pública, su sustituto José Manuel Puig Cassauranc fundó tres escuelas más en Xochimilco, Tlalpan y Villa de Guadalupe, siendo los directores algunos de los primeros alumnos de la Escuela de Chimalistac como Francisco Díaz de León o Fermín Revueltas. Cfr. GONZÁLEZ MATUTE, Laura. *Proyectos educativos en la posrevolución... Op. cit.*, págs. 2-5.



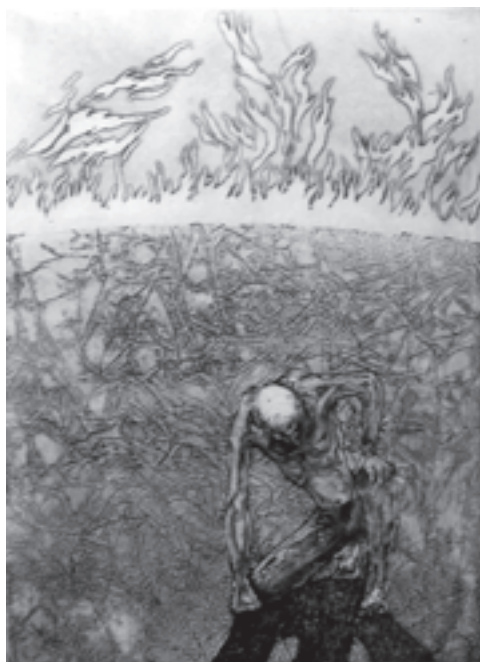
Finestra. Punta seca en lámina de cobre. 1977



Pasado, presente y futuro. Punta seca sobre cobre. 1981



Pasará el tiempo. Grabado. 1975



El hombre caído. Grabado. 1975

na como Cholula, Michoacán, Taxco y Guadalajara²⁴ que fueron desapareciendo ante los numerosos cambios políticos en las instituciones de cultura, siendo la última en extinguirse la instalada en Taxco, Guerrero, en 1937 por el pintor japonés Tamiji Kitagawa²⁵. Fueron muchos los artistas de renombre que participaron en ellas como profesores o como alumnos destacando nombres como Rufino Tamayo, Julio Castellanos o Agustín Lazo entre otros²⁶.

Por otro lado, en paralelo a la proliferación de las escuelas al aire libre, el desarrollo del grabado se vio favorecido con la publicación del manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores de México en 1923, en el que ante todo repudiaban la pintura de caballete a favor del uso de los muros, como vertiente popular por la que había que encauzar el arte²⁷. El citado manifiesto redactado por David Alfaro Siqueiros, era firmado por los que con el tiempo se convertirían en los grandes pintores del siglo XX mexicano como José Clemente Orozco, Diego Rivera o Carlos Mérida, entre otros.

El nuevo papel atribuido al arte, educador de masas, encontró en el grabado en madera y, sobre todo, en el linóleo, las técnicas de estampación que respondían perfectamente a los nuevos propósitos y funciones comunicativas del arte; además de dos cualidades, el costo y su producción casi ilimitada, que sin duda potenciaron aún más si cabe su desarrollo y uso, sin obviar las posibilidades estéticas y plásticas que permitía²⁸. Pese a su poco reconocimiento artístico y social en el siglo anterior, fruto de la falta del conocimiento del lenguaje, ahora resurgía como expresión más directa, clara y descriptiva, de rápida reproducción y fácil adquisición para el pueblo, convirtiéndose en un elemento más de la renovación cultural que se es-

²⁴ Ibídem, pág.6.

²⁵ Cfr. AA. VV. *México en el mundo de las colecciones. México Contemporáneo*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores; UNAM: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pág.18.

²⁶ FRANCO CALVO, Enrique. «Índice temático». En: DEL CONDE, Teresa. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. México: Attame ediciones, 1994, pág.100.

²⁷ Cfr. TIBOL, Raquel (selección, prólogo y notas). *Palabras de Siqueiros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

²⁸ COVANTES, Hugo. *El grabado mexicano... Op. cit.*, pág. 28.



*La Pirámide. Aguafuerte y aguatinata.
1977*



*La locura del poder. Barniz blando,
aguatinata y azúcar. 1980*



*Esperando. Punta seca sobre lámina de
acrílico. 1982*

taba produciendo en esos años, creándose una estrecha relación e interacción entre la estampa y la situación política, alcanzando cotas de reconocimiento inconcebibles hasta el momento²⁹.

El interés que despertó el grabado en las escuelas al aire libre se hizo extensible a artistas ya reconocidos, como Rivera, Tamayo o Pablo O'Higgins, y en la década de los treinta la mayor parte de los pintores en activo lo impulsaron y le dieron solidez³⁰. De ésta práctica generalizada surgieron instituciones como el Taller de la Gráfica Popular (1937) o la Escuela de Artes del Libro (1938), convertidos en los centros de la enseñanza profesional del grabado en México.

La creación del Taller Editorial de Gráfica Popular (TGP) hunde sus raíces en el Taller-Escuela de Artes Plásticas (TEAP), creado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)³¹ en enero de 1935, quienes decidieron en 1937 separar la sección de grabadores. Sus fundadores fueron los artistas Leopoldo Méndez³², considerado por Francisco Díaz de León «el grabador más importante, más completo y más técnico de todos los tiempos en la historia del arte en México»³³, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, a los que se unieron Isidoro Ocampo o Raúl Anguiano, Ignacio Aguirre, Francisco Dosamantes, Jesús Escobedo, José Chávez Morado, Alfredo Zalce, Raúl Gamboa, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz Pérez y Everardo Ramírez³⁴, incorporándose poco después Ángel Bracho y Xavier Guerrero³⁵.

²⁹ *Ibíd.*, págs. 29-32.

³⁰ *Ibíd.*, pág. 30.

³¹ La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios se funda en febrero de 1934, autonombrándose como la sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios fundada en 1930 Charkov (o Jarkov, en la entonces Unión Soviética) y disuelta en 1935. El propósito de la LEAR fue contribuir con el arte a la unidad de la clase obrera para combatir el imperialismo, el fascismo y la guerra. Cfr. FRANCO CALVO, Enrique. *Índice temático... Op. cit.*, pág. 104.

³² Leopoldo Méndez se inició en el grabado en la ciudad de Jalapa animando por Ramón Alva de la Canal, discípulo de Jean Charlot.

³³ MUSACCHIO, Humberto. *El Taller de... Op. cit.*, pág. 11.

³⁴ Tanto Gonzalo de la Paz Pérez como Everardo Ramírez habían colaborado como ayudantes de Fernando Leal y Fernández Ledesma en sus inicios como grabadores. *Ibíd.*, pág. 22.

³⁵ *Ibíd.*, pág. 21.

Dicha institución estuvo marcada desde su creación por la influencia del grabador Guadalupe Posada, presente a través de la sátira y por su intención moralizadora:

... con un afán politizador, capaz de exaltar los valores nacionales, el indigenismo, la educación popular, el agrarismo, la gesta petrolera o la organización sindical; un arte que mostraba sin rodeos las fobias jacobinas de los talleristas y su disposición a combatir la voracidad imperial y los horrores del fascismo...³⁶

publicando también en 1945 su «Declaración de principios»³⁷ en la que definían el Taller: «Como un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diversas ramas del grabado y la pintura»³⁸, convirtiéndose con los años en una agrupación prestigiosa y coherente de artistas mexicanos, adoptando como técnicas más convenientes para su objetivos de divulgación la litografía y el grabado en metal, la madera y, sobre todo, el linóleo³⁹. No obstante se realizaron también aguafuertes y aguatinas, aunque en menor medida. Según Antonio Rodríguez: «el grabado se volvió, por su espíritu, una versión del mural en otro ‘lenguaje’; por su capacidad de movimiento, un mural más activo...»⁴⁰.

Su actividad más intensa tuvo lugar en los diez primeros años de su fundación. Uno de sus primeros trabajos fue el calendario realizado en 1938 para la Universidad Obrera de México, así como varios carteles encargados por la Confederación de Trabajadores de México. Un arte puesto al servicio de la sociedad e incluso de la causa republicana española, llegando a publicar en 1938 una serie de 12 litografías caricaturescas bajo el título «La España de Franco». Posteriormente, se publica el famoso portafolio de 7 litografías «En nombre de Cristo» (1939) realizadas por Leopoldo Méndez en las que se muestran las muertes causadas a muchísimos maestros rurales en la

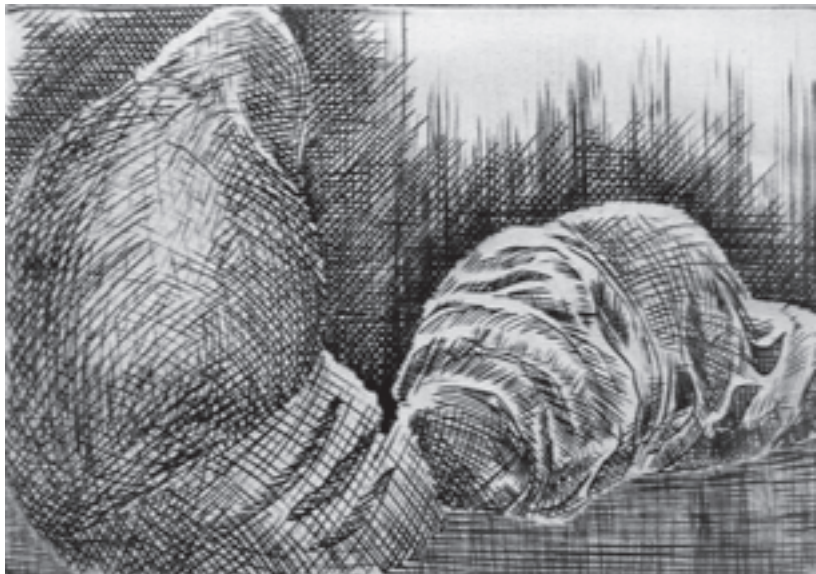
³⁶ Ibid., pág. 22.

³⁷ Los principios del TGP son detallados Ernesto de la Torre Villar en *Ilustradores de libros: guía biobibliográfica*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1999, pág. 42.

³⁸ MUSACCHIO, Humberto. *El Taller de ... Op. cit.*, pág. 29.

³⁹ Ibidem, pág. 25.

⁴⁰ Ibid.



Duermevela. Linóleo. 1982



Con luz de luna. Técnica mixta sobre fibracel. 1984



Alquimia. Aguafuerte, aguatinata y calado. 1977

región del Bajío y, más tarde, aparece «El libro negro del terror nazi» (1942)⁴¹. La pujante actividad le llevaría a crear su propia Editorial «La Estampa Mexicana» (1942) que comenzó publicando un portafolio de treinta grabados de José Guadalupe Posada, impresos con las planchas originales, así como el catálogo *TGP México. El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva*, en 1949. También destaca la publicación y edición de varios libros y carpetas de los artistas Ángel Bracho, Isidoro de Ocampo y Jean Charlot, entre otros, constituyendo su obra más importante la serie de Estampas

sobre la Revolución Mexicana en la que colaboraron 16 miembros del taller en 1947⁴². Por otro lado, también, organizaron exposiciones tanto en los salones del propio Taller como muestras fuera de las fronteras mexicanas, incluso cursos para extranjeros en los que impartían no solo clases de grabado, sino también de paisaje, pintura mural o de caballete.

Durante el desarrollo del TGP sus miembros no siempre fueron los mismos, pues las diferentes disputas condicionaron la salida de unos y entrada de otros, pues hay que incidir que detrás de la voluntad gremial de cada uno de los artistas activos en el Taller existía, también, una voluntad particular en las formas de expresión de las temáticas citadas⁴³. Pese a ello, hacia 1949, el Taller contaba con unos cincuenta grabadores que trabajaban de forma sistemática. También señalar que otros artistas colaboraron de forma puntual en el Taller como el guatemalteco Antonio Francos o el boliviano Roberto

⁴¹ COVANTES, Hugo. *El grabado mexicano... Op. cit.*, págs. 35-36.

⁴² MUSACCHIO, Humberto. *El Taller de... Op. cit.*, pág. 28.

⁴³ COVANTES, Hugo. *El grabado mexicano... Op. cit.*, págs. 45-46.

Berdecio. Por último, otros reconocidos creadores fueron considerados huéspedes, nos referimos a Siqueiros, Montenegro, Jules Heller o Carlos Mérida.

Un año después de la creación del Taller, en 1938, se fundó la Escuela de Artes del Libro dirigida por Francisco Díaz de León, dependiente del Departamento de Educación Obrera de la Secretaría de Educación Pública. Junto a él trabajaron artistas como Carlos Alvarado Lang, Gabriel Fernández Ledesma y José Julio Rodríguez⁴⁴. Ésta institución, instalada en la Ciudadela, vino a cubrir la necesidad de un espacio en el que profesionalmente se aprendieran las técnicas de estampación formando no solo a artesanos, en las labores de edición de libros, encuadernación o restauración, sino, también, a artistas jóvenes en métodos para la utilización de las diferentes posibilidades del grabado en madera, cobre o linóleo⁴⁵. Para llevar a cabo esta tarea la Escuela ofreció, entre otras cosas, cursos nocturnos de manera gratuita. Incluso, desde 1943, se ofrecieron carreras profesionales como las de Director de Ediciones, Grabador, Encuadernador y Tipógrafo⁴⁶. Desdichadamente tuvo una existencia inestable e irregular, pues no contaba con talleres ni maquinaria de impresión moderna para llevar a cabo sus fines a lo que se sumó el escaso apoyo por parte del Estado que propició el abandono en 1956 de Díaz de León. No obstante, gracias a su magisterio y al de otros profesionales se formaron un número considerable de grabadores tanto mexicanos como extranjeros⁴⁷.

Éste panorama, dominado por el Taller de Gráfica Popular, es el que encuentran los exiliados españoles a su llegada al país mexicano. Un auge del grabado popular, que corre paralelo al muralismo, caracterizado por su puesta al servicio del pensamiento ideológico popular y revolucionario, donde se desprecia el arte burgués y el arte por el arte. Una situación que no era del todo ajena a los exiliados quienes durante el conflicto bélico español también habían puesto

⁴⁴ DE LA TORRE VILLAR, Ernesto. *Ilustradores de libros...* Op. cit., pág. 39.

⁴⁵ Ibídem.

⁴⁶ LÓPEZ CASILLAS, Mercurio. «Entre el taller del artista y la oficina del gobierno». En: FERRAZ, Eva; GARBUNO, Mara y GARCÉS, Isabel (coords). *México Ilustrado: libros...* Op cit., pág.27.

⁴⁷ Ibídem, pág. 27.

el arte al servicio de la causa republicana, utilizando para tal fin el grabado, la caricatura y, sobre todo, el cartel⁴⁸. Éste desarrollo se trasladó al país azteca donde, como dice Cabañas Bravo, hubo un

singular desarrollo entre los creadores transterrados de las técnicas del grabado y la ilustración gráfica, del muralismo o del cartelismo, las primeras con amplia tradición en México desde Posada a los grandes muralistas mexicanos; la tercera – el cartelismo— verdadera aportación de los españoles⁴⁹.

El desarrollo que vivió el cartel durante la guerra civil española, alcanzando un alto nivel cualitativo, se continuará en México como queda de manifiesto en los numerosos premios otorgados en dife-

rentes certámenes de carácter nacional e internacional a los diseñadores exiliados⁵⁰.

En general los artistas españoles no se involucraron del todo, sobre todo, en los primeros años de estancia en el país, en la discusión sobre la tendencia social del arte, manteniéndose más cercanos a la pintura de caballete, pero si irrumpieron en la ilustración gráfica lo que significó, para muchos de ellos, la vía para cubrir sus primeras necesidades económicas. De entre los exiliados que se dedicaron a la ilustración y al diseño gráfico podemos citar nombres



Solo un juego. Grabado. 1979

⁴⁸ Ilustrativo del momento sería el álbum titulado «Dieciséis dibujos de guerra» realizado por el pintor de Montoro (Córdoba) Antonio Rodríguez Luna que publica en 1937 gracias a Ediciones Nueva Cultura.

⁴⁹ CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. Madrid: CSIC, 2005, pág. 129.

⁵⁰ Cfr. Ibídem, pág. 131 donde expone los numerosos premios otorgados a diferentes exiliados.

como Josep Renau, Ramón Gaya, José Moreno Villa o Miguel Prieto⁵¹.

Por otro lado, fue en la utilización del grabado, la ilustración de libros y revistas donde más se pudo innovar y, además, se dio cabida a los diferentes estilos que cada artista defendía. A consecuencia de éste interés, y producto también del auge del sector editorial en esos años en México, los exiliados fundaron un gran número de editoriales durante la década de los cuarenta y cincuenta como serían Séneca, La Verónica y Madero⁵².

No hay que olvidar tampoco la influencia que ejerció el grabado mexicano en algunos jóvenes transterrados como María Luisa Martín⁵³, quien pasó por el taller de Diego Rivera y, más tarde, formó parte del TGP; o Francisco Moreno Capdevila⁵⁴, iniciado en el mundo del arte como grabador, y que hoy forma parte del grupo de artistas exiliados que lograron ocupar un lugar señero entre los creadores mexicanos⁵⁵.

Con la pervivencia y en pleno rendimiento del Taller de Gráfica Popular, la década de los cuarenta arranca en 1941 con la celebración del Primer Salón Anual de Grabado celebrado en la Galería de

⁵¹ Cfr. LÓPEZ CASILLAS, Mercurio. «Entre el taller del artista y la oficina del gobierno»... *Op. cit.*, pág. 27.

⁵² CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna...* *Op. cit.*, pág. 133.

⁵³ María Luisa Martín (Salamanca, 1927 - México, 1985). Exiliada de la Guerra Civil española llega a México en 1939. Inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de La Esmeralda del Instituto Nacional de Bellas Artes de México y, posteriormente con Roberto Fernández Balbuena. Cfr. HENARES CUÉLLAR, Ignacio; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; SUÁREZ MOLINA, María Teresa y TOLOSA SÁNCHEZ, Guadalupe. *Exilio y creación...* *Op. cit.*, págs. 76-77.

⁵⁴ Francisco Moreno Capdevila (Barcelona, 1926— México, 1997). Pintor, grabador y muralista, llegó a México en 1939 como exiliado de la Guerra Civil, naturalizándose posteriormente como mexicano. Inicia su formación artística con Santos Balmori. En 1945 cursa estudios de grabado y más tarde trabaja junto a Alvarado Lang. Desde la segunda mitad de los años cuarenta desarrolla una importante labor gráfica, a la par que realiza exposiciones y pinta murales. Cfr. *Ibidem*, págs. 82-83.

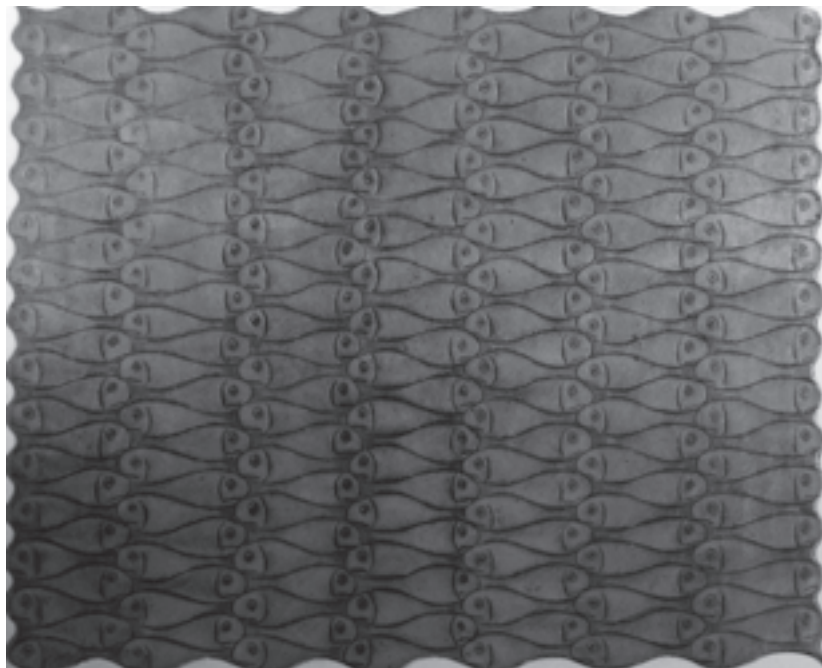
⁵⁵ Para ampliar su trayectoria artística véase también GOLDMAN, Shifra M. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. México: Instituto Politécnico Nacional y Editorial Només, 1989, págs. 220-226.

Arte Decoración. No obstante, el hecho más significativo que marca éste período es la creación de la Sociedad Mexicana de Grabadores (1947), cuyos miembros principales son Carlos Alvarado Lang, Abelardo Ávila, Erasto Cortés Juárez, Feliciano Peña, Vita Castro, Esperanza de Cervantes, Manuel Echauri, Pedro Castelar, Fernando Castro Pacheco, Lola Cueto, Ángel Zamarripa, Amador Lugo e Isidoro Ocampo⁵⁶. Ésta institución representó el deseo de renovación de las técnicas del grabado y, también, la desvinculación del artista del tema político, pues los fundadores estaban menos comprometidos con estas cuestiones a diferencia de los miembros del TGP. De hecho con el tiempo ingresarían en la Sociedad grabadores de conceptos nuevos y en rivalidad manifiesta no sólo con el Taller sino con los propios miembros de la Sociedad, como Leo Acosta Falcón, Carlos García Estrada o Carlos Cuéllar. Representativos fueron los casos de Mariano Paredes y Francisco Capdevila quienes en su obra practicaron las dos tendencias, la tradicional y la moderna, siendo su producción característica del cambio y renovación de la Sociedad, pues al igual que la pintura el grabado también registró cambios estéticos e ideológicos⁵⁷.

En 1948 y 1949 se fundaron dos instituciones, la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas y el Salón de la Plástica Mexicana, que contribuyeron también, en cierta manera, a la consolidación del grabado. La primera nacía con ideas afines a la Sociedad de Grabadores, agrupando a artistas como Carlos Alvarado Lang, Raúl Anguiano, Francisco Dosamantes, Xavier Guerrero, Roberto Montenegro y Fany Rabel, entre otros. Por otro lado, el Salón de la Plástica Mexicana, con patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes, surgía como espacio de promoción, circulación y comercialización de la obra, cuya particularidad recaía en tratarse de un organismo de carácter público sin atender, no obstante, a los in-

⁵⁶ Posteriormente ingresan Ana de León, Ángeles Garduño, Edelmira Losilla, Mariano Paredes, Ignacio Manrique, Paulina Trejo, Francisco Moreno Capdevila, Carlos Sommer, Leo Acosta Falcón, Alberto de Trinidad Solís, Manuel Herrera Cartalla, Carlos García Estrada, León Plancarte Silva, Jorge A. Pérez Vega y Carlos Cuellar.

⁵⁷ COVANTES, Hugo. *El grabado mexicano... Op. cit.*, págs. 36-37.



El sueño del pescador. Punta seca sobre lámina de acrílico. 1982



Laberintos. Punta seca en lámina de acrílico. 1983

tereses particulares de un negocio. Para tal efecto el Salón se constituyó como una cooperativa, siendo los artistas los que tomaban todas las decisiones sin interferencias de carácter institucional o político. Pese a sus intentos de apertura para finales de los cincuenta y principios de los sesenta el Salón era un reducto de la escuela de mexicana tradicional. Actualmente todas las corrientes plásticas vigentes mexicanas están presentes a través de diferentes artistas. Del grupo de 52 fundadores, aún son miembros activos Fernando Castro Pacheco, Arturo García Bustos, Rina Lazo, Nicolás Moreno y Luis Nishizawa quienes ocupan un lugar distinguido en la historia del arte mexicano⁵⁸.

En la década de los cincuenta continuó el desarrollo del grabado que tuvo como hito más importante la creación de Salones a partir de 1954, organizados por el Instituto de Bellas Artes o las Bienales Interamericanas de Pintura y Grabado que suponen una redefinición de la nueva política de intercambio artístico del país y primer acercamiento formal al arte latinoamericano existente en México. Su primera convocatoria tuvo lugar en 1958 convirtiéndose en el inicio de «una internacionalización continental de los grabadores mexicanos, que empiezan poco más tarde a participar en las bienales latinoamericanas de la especialidad», según Covantes⁵⁹.

En cuanto a la renovación formal y de contenido ésta nueva década supone un punto de arranque que tiene como condicionante político el fin de las guerras y una nueva etapa en el mundo que supone cambios filosóficos, económicos y sociales que no serán ajenos a los artistas mexicanos. El nuevo arte, encabezado por Rufino Tamayo, tendió a superar el nacionalismo social y descriptivo que había caracterizado las décadas anteriores ahondando en los planteamientos formales ofrecidos por el arte abstracto. Se abrió paso a nuevas temáticas y nuevas formulaciones donde los artistas más atrevidos y audaces se agruparon en torno al abstraccionismo, rechazando

⁵⁸ MANRIQUE, Jorge Alberto. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México: Lecturas Mexicanas, 2000, págs. 157-159.

⁵⁹ Cfr. MOYSEN, Xavier. «La primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado». *Anales de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), 28, págs. 77-81.

do el arte de contenido social. No obstante, habrá que esperar a la siguiente década para que los nuevos lenguajes se trasladen a las técnicas del grabado, ya que aquellos artistas más rompedores, como Leo Acosta, Moreno Capdevila o Mariano Paredes, estaban aún en proceso de formación o experimentación⁶⁰.

El desarrollo del grabado en ésta década está también condicionado por el papel clave que desempeñan algunos miembros fundadores de la Sociedad de Grabadores en la enseñanza. Artistas como Alvarado Lang, quien ingresa como profesor de grabado en 1950 en La Esmeralda, o Erasto Cortés Juárez, figura dominante de ésta época que ejerce desde distintos frentes, investigación, docencia y divulgación, la actividad del grabado, se convertirán en figuras claves y maestros de muchas generaciones de artistas⁶¹. Destaca también el nombre de Leopoldo Méndez cuya obra en ésta década es bastante prolífica⁶², o Mariano Paredes que aparte de su labor como docente estuvo estrechamente vinculado a todos los movimientos de grabadores.

Entre los españoles exiliados sobresale la figura de Francisco Moreno Capdevila que compagina en los últimos años de los cincuenta su labor creativa con la enseñanza de grabado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas siendo, posteriormente, uno de los iniciadores del grabado moderno. También Pablo O'Higgins es considerado uno de los reiniciadores en México de la obra gráfica o Federico Cantú cuya obra se remonta a las escuelas al aire libre de Ramos Martínez.

Ésta fragmentación del grabado continua en la década de los sesenta donde, no obstante, de nuevo asistimos a una revivificación similar a la que tuvo lugar en los veinte, pese a que antaño surgió después de un gran vacío en la producción y, ahora, se hablaba más de renovación por parte del grupo de nuevos grabadores, basada en una evolución de la técnica pero, también, del contenido, otorgán-

⁶⁰ COVANTES, Hugo. *El grabado mexicano... Op. cit.*, págs. 47-48.

⁶¹ *Ibíd.*, pág. 48.

⁶² *Ibíd.*, págs. 49-50.



*Laberinto de Soledad III. Grafito sobre
papel fabriano. 1984*



*Gravitante. Grafito sobre papel fabriano.
1986*



*Genio y figura. Aguafuerte, aguatinta,
barniz blando y punta seca. 1993.
Museo Iconográfico del Quijote,
Guanajuato.*

dole al grabado su valor plástico sin dependencias a mensajes y propósitos ajenos a la esencia como obra de arte. Cambios que durante estos años producen un enfrentamiento y revisión entre los que defiende la renovación y los que siguen aferrados a la tradición.

Este panorama artístico se traduce en que los grabadores no actúan de forma común sino que cada uno trabaja individualmente y solitariamente, como apuntó en su momento Jorge Alberto Manrique: «El punto de contacto con los demás miembros de la generación era la defensa y el contraataque frente al enemigo común de la escuela nacionalista»⁶³. En cualquier caso, además de la renovación, se produce también un aumento de artistas grabadores, lo que evidencia el grado de importancia que ha adquirido la técnica.

Durante ésta década se constituye el grupo «Nuevos Grabadores» y, un año después, en 1968, se funda el Salón Independiente⁶⁴, unión de artistas de vanguardia que quieren exponer sin el amparo oficial del Instituto de Bellas Artes y establecer contacto con otros artistas sin ningún intermediario, cuestionándose por tanto la labor de Bellas Artes e, incluso, las labores de docencia de la Academia de San Carlos y la Esmeralda, las dos grandes escuelas de arte. También cabe citar al Grupo «Nueva Presencia» que dará gran importancia al grabado⁶⁵.

Al igual que en pintura, figurativos y abstractos se enfrentaban por exponer en las grandes exposiciones y estar presentes en los concursos. Además, en estos años, instituciones como el Taller de la Gráfica Popular menguan en importancia y actividad, en este caso producto de discrepancias que llevan a importantes miembros a abandonar como Méndez, O'Higgins o María Yampolsky, sin obviar que otros ya lo habían hecho con anterioridad como José Chávez Morado y Ocampo.

En paralelo surgen nuevos espacios de enseñanza y creación del grabado, como el taller de Grabado de Mario Reyes fundado por el

⁶³ COVANTES, Hugo. *El grabado mexicano en el siglo XX... Op. cit.*, págs. 59-60.

⁶⁴ Cfr. GARCÍA DE GERMEROS, Pilar. «Salón Independiente: una relectura». En: AA. VV. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México: UNAM, 2007, págs. 40-48.

⁶⁵ GOLDMAN, Shifra M. *Pintura contemporánea en tiempos de cambio*. México: Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, 1989, págs. 181-256.

artista del mismo nombre en 1965⁶⁶, el Taller-Escuela de Grabado «Las Ballester», creado en 1968 por las artistas exiliadas Rosa y Josefina Ballester⁶⁷, o el Taller de Grabado del Molino de Santo Domingo en 1969 del que Eduardo Lozano formó parte entre 1975 y 1976 formándose bajo la dirección de los maestros Octavio Bajonero⁶⁸, fundador y director del taller desde 1969 hasta 1975 y, José Lazcarro⁶⁹.

El taller de Grabado del Molino de Santo Domingo partió de la iniciativa de José Ángel Cenicerros, propietario del inmueble⁷⁰, y Miguel Álvarez Acosta. Tanto Cenicerros como Álvarez Acosta contaban con una amplia experiencia profesional en el campo de la cultura y la educación, desempeñando incluso importantes cargos como ministro de Educación Pública en 1952, Cenicerros, y Álvarez Acosta como director del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1954, quien

⁶⁶ Véase <http://www.mario-reyes.com/>, consultado el 10 de Enero de 2011.

⁶⁷ Más tarde se añadieron también Nela y Guadalupe Gaos. Con todas ellas aprendieron grabado algunos jóvenes artistas refugiados como Paloma Altolaguirre o Vicente Gandía, pero, también, artistas mexicanos de la talla de Guillermo Siva o Mariano Reyes. CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna... Op. cit.*, pág. 125.

⁶⁸ Octavio Bajonero (Charo, Michoacán, 1940). Realizó sus estudios entre 1960 y 1964 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Fue fundador y miembro entre 1962 y 1965 del Taller de Gráfica popular. Fundador del Taller de Grabado de Santo Domingo y director del mismo desde 1963, año de su creación, hasta 1975. En 1972 también fundó el taller de Grabado del Instituto Allende, en San Miguel de Allende, Guanajuato. AA. VV *Antología: arte mexicano del siglo XX*. México: Asociación Internacional de Críticos de Arte, 2002, pág.15.

⁶⁹ José Lazcarro Toquero (Puebla, 1941). Entre 1958 y 1962 se formó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Al finalizarlos obtuvo una beca para continuar sus estudios en los Estados Unidos. Entre 1976 y 1979 formó parte del profesorado del Taller del Molino de Santo Domingo. LAZCARRO TOQUERO, José. *José Lazcarro. 30 años de creación*. Puebla: Complejo Cívico Cultural 5 de Mayo, 2003.

⁷⁰ El Taller se instaló en las dependencias del recién restaurado molino de Santo Domingo, edificio histórico situado en Tacubaya que data del siglo XVII. Ubicado en el número 14 de la Plaza Santo Domingo. Su propietario José Ángel Cisneros, aconsejado por Miguel Álvarez Acosta, decidió fundar un centro de artesanías denominado «Arte, Artesanías y Antigüedades del Molino de Santo Domingo A.C.», inaugurándolo el 27 de junio de 1968. Cfr. GARMENDIA CARBAJAL, María Eugenia. *Taller de Grabado del Molino de Santo Domingo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2005, págs. 3-4

desde su cargo apoyó de manera decisiva el grabado creando, incluso, en 1954, el Salón de Grabado y en 1958 fue el organizador de la primera bienal Interamericana de Pintura y Grabado. Se le encargó también la edición en 1956 del primer y único número de la revista *Canje*, especializada en arte de la estampa⁷¹.

El Molino contaba con veinticuatro locales en los que se instalaron diversas tiendas de arte, artesanías y antigüedades, así como restaurantes, destinando el espacio mayor a un taller de grabado. Por iniciativa de ambos mecenas se contó para la fundación, enseñanza, dirección y organización del mismo con Octavio Bajonero, iniciando su andadura el 1 de marzo de 1969 como Taller de Grabado de los Aprendices del Molino de Santo Domingo⁷². El objetivo principal del taller estribaba en ofrecer un espacio libre de condicionantes académicos e ideológicos, abierto a la experimentación, estudio y difusión de las distintas técnicas del grabado. Su trabajo se difundiría con su presencia en exposiciones nacionales e internacionales⁷³. Por otro lado, las propias características de ingreso no necesitándose ningún requisito académico, tan solo se exigía un verdadero interés por el grabado, el respeto ideológico, artístico y político y la entrega de todo el material necesario para las creaciones de manera gratuita, garantizaban sin duda el éxito y el logro de los objetivos propuestos, convirtiéndose en un centro de trabajo único en México⁷⁴.

Sus comienzos fueron difíciles por lo que únicamente se impartía docencia sobre las técnicas tradicionales de grabado en madera y en metal (aguafuerte, aguatinta, punta seca y xilografía monocroma o a color). Con el aumento de alumnos se adquirió también una prensa litográfica. En cuanto al método de enseñanza, Bajonero optó la libertad creativa, supervisando los trabajos de manera individual, poniendo especial énfasis en la experimentación técnica y valor plástico de las obras⁷⁵. Como complemento de la enseñanza del maes-

⁷¹ *Ibíd.*, págs. 4-5.

⁷² *Ibíd.*, pág. 5.

⁷³ *Ibíd.*

⁷⁴ *Ibíd.*, págs. 5-6.

⁷⁵ Entrevista realiza al maestro Octavio Bajonero, 20 de Enero del 2011.

tro Bajonero, se organizaron cursos especializados siendo el de más relevancia el impartido por el grabador argentino Mauricio Lasansky en 1976. En él, y según palabras de la investigadora María Eugenia Carvajal, participaron diez de los integrantes más avanzados del taller entre los que cita a Flora Goldberg, Felipe Dávalos, Nunik Sauret, Juan José Beltrán, Laura Almeida, el granadino Eduardo Lozano y el mismo Octavio Bajonero⁷⁶. Según palabras de Juan José Beltrán, grabador y alumno, hubo un antes y un después en la historia del taller con la intervención del artista argentino, pues los conocimientos recibidos fueron fundamentales para su desarrollo como futuros grabadores, sorprendiéndoles de manera positiva la profundidad de sus obras y la brillantez con la que dominaba la técnica del color⁷⁷.

En 1975, y sin olvidar uno de sus objetivos principales, el dar cabida a cualquier persona sin formación, se eliminó del nombre del taller el término «Aprendices» convirtiéndose en el Taller de Grabado del Molino de Santo Domingo. Una de las características que prevaleció por encima de todo fue la ausencia de afán de competencia, una de las preocupaciones principales de Bajonero. Bajo esta premisa se organizaron numerosas exposiciones colectivas conmemorando diferentes actos como el Aniversario de la Independencia o el día de los Muertos para que los artistas mostraran sus obras, pero también coordinó muestras de sus miembros en otros espacios o de artistas invitados. Incluso, en 1970, aprovechando las dimensiones de la troje del molino, se creó una galería en la que se organizaron muestras homenaje como las dedicadas en el año de su creación a la grabadora Celia Calderón o a Alberto Águila Galdós⁷⁸.

En el segundo Aniversario de la Galería del Molino tuvo lugar la exposición «Presencia gráfica» en la que participaron los talleres de arte gráfico más importantes de la Ciudad de México⁷⁹, propor-

⁷⁶ GARMENDIA CARBAJAL, María Eugenia. *Taller de Grabado del...* Op. cit., pág.7.

⁷⁷ *Ibídem*, pág.8.

⁷⁸ Entrevista realizada al maestro Octavio Bajonero, 20 de Enero del 2011.

⁷⁹ En la muestra inaugurada en marzo de 1971 participaron los siguientes talleres: Taller de Bustos, perteneciente a Arturo García Bustos; Casa Estampa, fundado por Javier Campo; Centro Experimental de Arte Gráfico, fundado por Teresa Morán y Gustavo Arias Murueta; Taller de Gráfica Popular, fundado en 1937; Taller Libre de Grabado Mario Reyes, fundado por el grabador Mario

cionando un gran prestigio al Molino de Santo Domingo. A partir de 1975, y ante el cierre de diversas tiendas que recordemos formaban parte del espacio, se fueron instalando en ellas integrantes del taller como Nunik Sauret, Flora Goldberg, Laura Almeida, Felipe Dávalos, Ignacio Miranda o Juan José Beltrán, así como estudios de pintores y escultores como Charlot Yazbek y Enrique Altamirano ajenos al taller. Ésta nueva situación modificó estructuralmente la asociación «Arte, Artesanías y Antigüedad del Molino de Santo Domingo A.C.», convirtiéndose el lugar en un importante centro cultural que requería de una gestión por lo que se nombró a Carmen Tagüena, quien ocupaba un local de artesanías, como administradora la cual modificó sustancialmente, según testimonio de Octavio Bajonero, la esencia del taller, implantando inscripciones, listas de asistencias y cuotas, desapareciendo por tanto parte de la originalidad del taller. Ésta nueva gestión supuso la renuncia de Bajonero como director, nombrándose como sustituto a José Lazcarro Toquero⁸⁰. Durante la nueva dirección, entre 1976 y 1978, el taller funcionó a pleno rendimiento, aumentando incluso la calidad de las obras, siendo lo más importante el mantenimiento de la libertad creativa del alumno. En 1979 la Universidad de las Américas de Puebla invitó a Lazcarro a fundar los talleres de grabado, litografía y serigrafía de su Nueva Escuela de Artes Gráficas abandonando la dirección del Taller de Santo Domingo. A él le sucedió Julio Chico, ex alumno suyo, pero su escasa experiencia propició que pronto fuera sustituido por Anheló Hernández ese mismo año.

La muerte en 1980 de José Ángel Cenicerós, propietario del inmueble, supuso el cierre definitivo del espacio cultural⁸¹. Hubo va-

Reyes en 1965; Equipo Siete, fundado por Carlos García Estrada y la Sociedad Mexicana de Grabadores. Cfr. GARMENDIA CARBAJAL, María Eugenia. *Taller de Grabado del...* *Op. cit.*, págs. 9-10.

⁸⁰ Este, junto con Rafael Zepeda, Valdemar Luna y Leo Acosta, había fundado el Taller de Grabado de Fray Servando en la Ciudad de México, el cual se diferencia en su concepción básica del de Santo Domingo en que su objetivo primordial era ofrecer apoyo a artistas profesionales jóvenes.

⁸¹ Actualmente de éste espacio cultural solo queda la fachada, el jardín, la fuente y parte de lo que fueron las oficinas administrativas donde los herederos del inmueble han establecido un estudio en homenaje a José Ángel Cenicerós.

rios intentos por retomar el proyecto por parte de la hija de Ceniceiros que no llegaron a cuajar. La mayoría de artistas abandonaron los locales, aunque hubo varios que acogiéndose a motivos de antigüedad entraron en un litigio que duró dos años. Flora Goldberg fue la última en abandonar su estudio.

En cuanto a las características de las obras realizadas en el Taller producto de los dos períodos coincidentes con las dos direcciones señaladas son difíciles de establecer pues ninguno elaboró un archivo de las creaciones que se realizaron pese a que incluso, recordemos, hubo un programa anual de exposiciones tanto de la obra de los alumnos del taller como de artistas invitados. No obstante, el maestro Bajonero, años después de la clausura del taller, logró recopilar varias obras, en total 36, de alumnos que acudieron al taller y, que hoy forman parte de su archivo personal, entre los que se encuentran Maya Alcaide, Juan José Beltrán, Pilar Somonte, el español exiliado Benito Messeguer y el granadino Eduardo Lozano, entre otros.

A partir de ésta colección se establecen ciertos rasgos comunes a las creaciones realizadas en el taller. Por un lado, destaca la variada utilización de técnicas e, incluso, la experimentación y mezcla de las mismas como la denominada holografía⁸². De hecho, y según palabras del propio maestro Bajonero, una de las peculiaridades y singularidades del taller, a diferencia del TGP donde se imponía el uso de unas determinadas técnicas, bajo su dirección se daba libertad de creación y ensayo⁸³. Otra práctica muy habitual fue la del grabado en color, poco usual en la historia mexicana donde desde el resurgimiento de la técnica en 1922 y hasta 1960 había predominado la impresión en blanco y negro. También señalar que el Taller del Molino de Santo Domingo alcanzó durante su duración un gran éxito que se hizo visible a través de la participación de sus alumnos con la calidad de sus obras, quienes en diferentes certámenes tanto nacionales como internacionales en muchos casos fueron premiados. Muchos artistas a raíz de su paso por el Taller de Santo Domingo, y con su

⁸² Técnica en la que el grabador aplica directamente sobre la placa de metal o madera resinas plásticas con las que se realiza su obra.

⁸³ Entrevista realizada al maestro Bajonero, 20 de Enero del 2011.

cierre, continuaron con la labor de difusión del grabado fundando sus propios talleres de producción como Nunik Sauret, actualmente una reconocidísima grabadora, Eugenia Marcos, Flora Goldberg, Ignacio Miranda o el propio Eduardo Lozano quien lo situó en su casa. Otros crearon talleres de enseñanza, experimentación y producción como el Taller de Gráfica Experimental de Carolina Muciño o el Taller los Tres Patios de Juan José Beltrán.

En la siguiente década, la de los setenta, se fundan en la ciudad de México importantes talleres de grabado como el de Gráfica Mexicana, taller de litografía de Leo Acosta o el de Expresión Artística de Leticia Ocharán y, finalizando la década, se crea el 1977 el Centro de Experimentación Plástica (CEIP) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en el que Eduardo Lozano cursa estudios de especialización en 1982 con los maestros Carlos García Estrada⁸⁴, director durante el período 1980 y 1983 y, Tomás Ortiz Alcántara⁸⁵. Du-

⁸⁴ Carlos García Estrada (Ciudad de México, 1934-2009). Considerado como el maestro de una generación de artistas vigentes que están en la cúspide del grabado actual. Heredero directo de los grandes maestros de la escuela mexicana de grabado, representa una de las figuras claves de la segunda mitad del siglo XX. Formado en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, entre 1955 y 1960, se recibió como maestro grabador en la Escuela Nacional de Grabado en 1963. Entre 1969 y 1977 ejerció de maestro titular de Grabado en La Esmeralda y, después como maestro de Gráfica Experimental en el Centro de Investigación y Experimentación Plástica del INBA entre 1977 y 1984. Simultáneamente a sus labores docentes en programas formativos oficiales ha impartido diferentes cursos, destacando en sus últimos años los realizados sobre la experimentación y técnicas alternativas. Incluso en 1999 llegó a fundar el taller del Grabado Profesional Carlos García Estrada. Cfr. MORALES, Dioniso. «Transfiguraciones de Carlos García Estrada. Obra gráfica». *Revista electrónica Discurso Visual* (México, CENIDIAP), 10 (enero-marzo, 2004).

⁸⁵ En 1985 por impulso del gobierno se dio un proceso de reordenación del sector educativo en el que estaba integrado el Centro de Investigación y Experimentación Plástica y otros centros como el Centro de Información y Documentación de las Artes Plásticas (CIDAP); el Centro de Investigación y Documentación Textil (CENIDTEX) y el de Conservación de Archivos de Arte Mexicano (CCAAM) que pasaron a conformar todos el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP). Cfr. TORTAJADA QUIROZ, Margarita. «La investigación artística mexicana en el siglo XX: La experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes». *Revista Cultura y representacional sociales. Un espacio para el diálogo transdisciplinado*. Año 2, 4 (marzo 2008), págs. 169-191.

rante éstos años el granadino continúa experimentado con las técnicas, predominando el uso de la punta seca sobre cobre o lámina de acrílico, especialidad del maestro García Estrada.

Por otro lado las galerías comerciales, con la integración del grabado en el mercado del arte, contribuyen a la consolidación de la generación joven que ha tomado definitivamente el relevo a sus antecesores, consolidando de nuevo el grabado, sobre todo, a partir de los años ochenta, donde parece haber un mayor consenso entre los artistas quienes apuestan por el fomento de la investigación y la experimentación de las artes gráficas con la posibilidad de recobrar el momento de esplendor acaecido en los años treinta. En este sentido se realizan talleres como el de Experimentación Gráfica de Bellas Artes, en 1982, coordinado por Oliveiro Hinojosa y se fundan nuevas instituciones tan importantes y significativas como el Museo Nacional de la Estampa que en la actualidad cuenta con la Colección Nacional de Estampas, con un acervo en torno a 12.000 obras representativas del patrimonio artístico mexicano, donde no faltan nombres como José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, Julio Ruelas, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo entre los más representativos. La colección integra, también, obras de grandes autores de la escena internacional entre los que se encuentran Jacques Villon, Richard Serra, Bárbara Kruger, Hans Richter, Josef Albers, Antoni Tàpies, Pierre Buraglio, Peter Klassen, Klaus Rinke, Antonio Saura, por mencionar solo algunos⁸⁶.

Centrándonos en Eduardo Lozano, tenemos que señalar que su aprendizaje de manera formal comienza tardíamente, pues no es hasta los años 60 cuando ingresa en La Esmeralda para formarse como pintor. Contemporáneo de una generación que no era la suya, retoma, ahora, su vocación artística que había tenido que abandonar en su juventud. Sus primeras obras corresponden a sus años como alumno de La Esmeralda utilizando la pintura al óleo. Se trata fundamentalmente de trabajos de aprendizaje en los que representa figuras⁸⁷.

⁸⁶ Véase <http://www.museonacionaldelaestampa.bellasartes.gob.mx>, consultado el 15 de Enero de 2011.

⁸⁷ La familia del pintor conserva toda su producción realizada al óleo.

Posteriormente continúa con el grabado con el maestro Paredes, no conservándose ninguna obra de este periodo.

Sería con el maestro Octavio Bajonero cuando Eduardo Lozano empezó a realizar una importante obra en grabado que le acompañará a lo largo de toda su vida, datando sus primeras creaciones de 1975, momento en el que ingresa en el Molino de Santo Domingo. En ellas se aprecian los rasgos distintivos que caracterizaron a los artistas del Molino y que citamos en líneas anteriores visibles también en la obra del granadino. Éstas se traducen técnicamente en Lozano Vistuer en una continua experimentación desde sus inicios, pues no sólo se dedicó y trabajó en una misma dirección sino que con grandes dotes, según su maestro, logró encajar y dominar la mezcla de las diferentes técnicas dando lugar a una obra variada cuantitativa y cualitativamente, perfectamente resuelta.

Desde su obra *Ni humano ni divino* advertimos otra de las singularidades del artista Lozano Vistuer, su gran dominio del dibujo que realiza con una claridad muy especial, consiguiendo sus mejores logros en todos los grabados que dedica a la representación de lugares españoles. Realizados la gran mayoría a punta seca sobre cobre, sus títulos de manera metafórica nos sugieren la marca que dejó en la gran mayoría de los transterrados las vivencias de la Guerra Civil y el exilio. Ejemplos significativos como *Nostalgia* realizado en 1976 cuyo título nos remite a sus raíces, a la tierra que dejó, de lo que pudo ser y no fue; *Finestra* de 1977, título en catalán, que simboliza Barcelona donde pasó los años previos al exilio; *Pasado, Presente y Futuro* de 1981 o *Pasará el tiempo* donde representa a un personaje en prisión recordando a sus hermanos confinados en el transcurso de la guerra.

En cuanto a temáticas, a lo largo de su trayectoria, trabajó fundamentalmente en tres direcciones. Por un lado la política, que recordemos era tratada por los todos los artistas del TGP. No obstante, en el caso de Lozano Vistuer sus críticas y alusiones siempre se representan de manera metafórica, influenciado por su gran amigo Benito Messeguer, a través de la utilización de un expresionismo figurativo unido a la buena utilización de diversas soluciones técnicas, donde en muchos casos el simple «gesto» adquiere un valor simbólico. En este sentido son representativas obras como *El hombre caído*, de 1975; *La pirámide* de 1977 o *La locura del poder* de 1980,

donde logra en su experimentación técnica una síntesis perfecta en la mezcla del barniz blando, con azúcar y aguainta.

Otra línea temática es la que incide en asuntos mexicanos a través de una simplificación formal pero con sugerentes composiciones, donde además el color adquiere especial importancia, siendo este tipo de grabados muy característicos de los realizados en el Taller de Santo Domingo. Sírvannos de ejemplos creaciones como *Esperando* de 1982, *Duermevela* del mismo año o *Con luz de luna* de 1984.

Por otro lado, en algunas obras del granadino se percibe una clara influencia del artista neerlandés Maurits Cornelis Escher, quien durante los años 60 y 70 tuvo una enorme repercusión siendo su obra ampliamente difundida. En el caso de Lozano su influencia viene dada por su maestro quien en muchas de sus clases mostraba trabajos de Escher al que, según palabras del propio Bajonero, admiraba. Principalmente nos estamos refiriendo a obras como *Alquimia* (1977) en la que mezcla aguafuerte, aguainta y calado; *Solo un juego* (1979), *El sueño del pescador* (1982) realizado con la técnica punta seca sobre acrílico y especialmente *Laberintos* (1983). No obstante, tienen especial relevancia, en este sentido, una serie de dibujos que realizó en la década de los ochenta donde denota de forma más clara este influjo, destacando obras como *Laberinto de Soledad III*, *Juego de mentiras* o *Gravitante*. Se trata de composiciones imposibles, que juegan con lo fantástico, lo ilusorio y ficticio donde cobra fuerza su dominio técnico del dibujo.

A mediados de los años ochenta, entre 1984 y 1990, Eduardo Lozano centrará su actividad artística en la elaboración de una serie de dibujos, que mostrará a principios de los noventa en el Palacio de la Minería. Su vida artística fue corta en comparación con la de otros artistas de su generación, pues hasta que sus condiciones se lo permitieron no se entregó de lleno a la pintura y el grabado. No obstante, la vivió con mucha intensidad y con dedicación exclusiva en sus últimos años, lo que se refleja en su presencia en numerosas exposiciones colectivas como las celebradas en los diferentes aniversarios del taller del Molino de Santo Domingo entre 1975 y 1979 o las muestras conmemorativas sobre el exilio español en México celebradas en 1979 y 1989 en el Museo de San Carlos.

Su obra también ha estado presente en diferentes Bienales de Gráfica como las celebradas en 1979 y en 1983, así como numero-

sas exposiciones individuales, sobre todo, en el Orfeó Català del que fue socio desde su llegada a México. Su obra ha sido galardonada en varias ocasiones, destacando los premios obtenidos en el Concurso Anual de Dibujo de «La Esmeralda» en 1963, el primer premio de Grabado en la Feria Anual de Arte de Acapulco en 1983. En 1990 obtiene el primer premio en el III concurso Nacional de Estampa convocado conjuntamente por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Fundación Cervantina y el Museo Nacional de las Artes.

Regresó a España a la muerte de Franco, volviendo a la tierra que le vio nacer, Granada, y la que le vio crecer, Barcelona. Murió en México en el año 2000. Su obra, poco conocida aún, forma parte de numerosas instituciones como el Ateneo Español de México o el Museo del Quijote localizado en Guanajuato y, en España, en el Museo de Dibujo Julio Gavin «Castillo de Larrés»⁸⁸, así como en diferentes colecciones particulares. Fue una persona que se involucró mucho en lo que hacía, constante en sus quehaceres vivió sus últimos años inmerso en su taller y sus grabados.

⁸⁸ El Museo de Dibujo Julio Gavin «Castillo de Larrés» está situado en el pueblo de Larrés, a escasos seis kilómetros de Sabiñánigo, municipio al que pertenece, en la provincia de Huesca.

Andalucía en el imaginario histórico y patrimonial de República Dominicana. Arquitectura, pintura y escultura, siglos XV-XX

Carlos Garrido Castellano¹

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende acercarse a la conquista y colonización de América a partir de la revisión de los elementos resultantes de los intercambios artísticos y culturales entre Andalucía y la isla de La Española que tuvieron lugar desde finales del siglo XV, extendiéndose hasta el siglo XX. Pese a que muchos elementos del patrimonio artístico y arquitectónico dominicano vinculados con la región andaluza han recibido la atención crítica desde una fecha muy temprana —ya en 1947 Diego Angulo, en su libro sobre *El Gótico y el Renacimiento en las Antillas*, hablaba de abundantes vinculaciones entre la arquitectura, la escultura, la pintura y la azulejería de la ciudad de Santo Domingo y la producción sevillana del XV-XVI²—, la pintura y escultura dominicana de la edad moderna apenas ha sido objeto de un estudio detallado hasta la fecha³.

¹ Agradecemos la colaboración de Dña. María Ugarte, D. Danilo de los Santos y D. Eugenio Pérez Montás, responsable del patrimonio de la Catedral de Santo Domingo, en el ámbito de República Dominicana; y del Dr. Antonio Gutiérrez Escudero, científico titular de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos (Sevilla), en el ámbito español.

² Cfr. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *El Gótico y el Renacimiento en las Antillas*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1947.

³ La obra que lleva a cabo un análisis más exhaustivo es: RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *España y los comienzos de la Pintura y la Escultura en América*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1966. So-

La situación de la arquitectura y el urbanismo, por contra, han sido objeto de varios trabajos desde época muy temprana. Especial atención ha recibido el urbanismo en damero de Santo Domingo, inspirado en el modelo de Santa Fe y concebido como primer eslabón en la configuración de un modelo de ciudad americana en la Conquista⁴. En palabras de Pérez Montás:

Entre el episodio urbanístico de Santa Fe en Granada y Santo Domingo en las Antillas de Colón, existe un carácter de unidad cultural irreprochable. De ahí en adelante, se inicia la proyección del urbanismo español en América, que no es ni tan español y que sin embargo es muy americano⁵.

La importación de ejemplos notables de pintura, escultura, azulejo,...de origen o influencia andaluza constituye, sin embargo, uno de los procesos de intercambio estético más singulares que tienen lugar en el periodo que va del siglo XVI al XVIII en la región caribeña, no sólo por la cantidad de piezas que formaron este comercio, sino por la calidad artística de algunas de ellas y, sobre todo, por su incidencia en la creación de presupuestos estéticos locales. La

bre los bienes muebles de la Catedral puede verse el volumen editado por María Ugarte con motivo del Quinto Centenario del Descubrimiento: UGARTE, María. *La Catedral de Santo Domingo-Primada de América*. Santo Domingo: Publicaciones de la Comisión Dominicana del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, 1992. Hasta la fecha no existe ninguna publicación que recoja los bienes que formarán el museo catedralicio, todavía en fase de organización, con excepción hecha de la platería, que ha sido estudiada en detalle. Cfr. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y ESCALERA UREÑA, Andrés. *La Platería de la Catedral de Santo Domingo, primada de América*. Santo Domingo: Patronato de la Ciudad Colonial de Santo Domingo, 1993.

⁴ Una revisión bibliográfica en torno al tema en SZÁSZDI LEÓN-BORJA, István. «Ecosistema y urbanismo en la frontera caribeña (1492-1550)». En: *Poblar la inmensidad: Sociedades, conflictividad y representación en los márgenes del imperio hispánico (Siglos XV-XIX)*. Coord. Salvador BERNABÉU. Sevilla: CSIC, 2010, págs.13-41. Véase asimismo el trabajo de MIRA CABALLOS, Esteban. «Santa Fe y el urbanismo en Indias en los primeros tiempos de la colonización». En: *V Congreso Internacional de Historia de América. El Reino de Granada y el Nuevo Mundo*. Granada, Diputación Provincial, 1994, págs. 435-444; y también en MIRA CABALLOS, Esteban. *Nicolás de Ovando y los orígenes del sistema colonial español: 1502-1509*. Santo Domingo: Patronato de la Ciudad, 2000.

⁵ PÉREZ MONTÁS, Eugenio. *República Dominicana: monumentos históricos y arqueológicos*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1984, pág. 66.

situación estratégica de La Española en el proceso de la Conquista, a lo que hay que sumar, siguiendo a Gutiérrez Escudero, su exclusividad durante uno de los periodos más decisivos de dicho proceso⁶, llevará durante el siglo XVI a la configuración de una realidad áulica, marcada por la efervescencia constructiva, la instalación en la capital de los grandes linajes nobiliarios de la época y el fortalecimiento del poder eclesiástico, realidad que resultará efímera debido al cambio en el panorama geoestratégico de la conquista de las islas al Continente⁷.

Si bien existen indicios claros que testimonian un decaimiento casi absoluto del comercio con la metrópoli a partir de mediados del siglo XVI —declive que no impedirá, sin embargo, que los puertos andaluces conserven su preponderancia una vez aprobada la apertura al resto de puertos españoles⁸—, y sobre todo durante el XVII, la

⁶ «Durante un corto pero intenso espacio de tiempo Santo Domingo fue el único centro de irradiación del descubrimiento, conquista y colonización de América. Ello le confirió cualidad de laboratorio donde se experimentaron buena parte de las medidas que más tarde se aplicarán al resto de las regiones indianas». GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio. «Las primeras obras públicas en el nuevo mundo y su financiación: Santo Domingo, 1494-1572». En: Antonio GUTIÉRREZ ESCUDERO. *Santo Domingo Colonial: estudios históricos. Siglos XVI al XVIII*. Santo Domingo: Academia Dominicana de la Historia, 2007, pág. 157. Véase también BENZO DE FERRER, Vilma. «Santo Domingo, eje y plataforma de la colonización de Hispanoamérica, 1492-1530». En: *V Congreso Internacional de Historia de América, mayo de 1992. El Reino de Granada y el Nuevo Mundo*. Granada, Diputación Provincial, 1994, págs. 179-186.

⁷ Sobre la crisis que puso fin al auge de la primera mitad del siglo XVI ha reflexionado Gutiérrez Escudero con amplitud, señalando lo siguiente: «Escala, puerto y llave de todas las Indias». Aún hoy en día los historiadores dominicanos suelen emplear los anteriores epítetos de Carlos V al referirse a su país, en recuerdo de tiempos pretéritos cuando la Española era el centro del mundo hispanoamericano. Añoranzas, sin duda, de un pasado tan próspero como fugaz». GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio. *Población y economía en Santo Domingo, 1700-1746*. Sevilla: Diputación Provincial, 1985, pág. 11.

⁸ SEVILLA SOLER, Rosario. *El comercio entre Santo Domingo y Andalucía: (1750-1795)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1982, pág. 141. Véase, además, de la misma autora, la obra también referida a la segunda mitad del siglo XVIII: SEVILLA SOLER, Rosario. *Santo Domingo. Tierra de Frontera (1750-1800)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1980. De la primera mitad del siglo XVIII, así como de cuestiones relacionadas con la economía colonial dominicana, se ha ocupado en profundidad Gutiérrez Escudero. Véase, por ejemplo, GUTIÉRREZ ESCUDERO,

importación de obras de arte procedentes de talleres andaluces siguió su curso. Así, entre los bienes patrimoniales de los principales conjuntos eclesiásticos dominicanos será una constante desde el momento de la Conquista, llegando a configurar una corriente estética que se perpetuará a lo largo de toda la edad moderna.

Más tardíamente, en el momento contemporáneo, República Dominicana participa de la fascinación que se observa en todo el continente americano por el exotismo del estilo árabe en Andalucía; así, surgen varios edificios que dan constancia de un gusto que se extiende por la capital y que configura espacios de notable interés. Al mismo tiempo, las adquisiciones de imágenes y pinturas procedentes de Sevilla seguirán produciéndose hasta las últimas décadas del siglo XX. Precisamente, será en 1992, con motivo de las celebraciones del Quinto Centenario del «Descubrimiento», cuando se lleve a cabo el principal movimiento encaminado a fomentar la investigación en torno al patrimonio dominicano hispano y a garantizar su conservación, poniendo especial énfasis en la rehabilitación de la Zona Colonial de Santo Domingo y en la investigación en torno a sus monumentos⁹.

Todo lo anterior justifica, por tanto, la realización de un proceso de indagación, que por fuerza resultará incompleto, encaminado a esbozar una primera relación de las obras artísticas resultantes de dichos intercambios culturales. Dada la heterogeneidad formal y cronológica de los elementos que constituyen el objeto de este trabajo, adoptaremos un enfoque cronológico en su análisis, dividiendo la exposición a partir de los principales monumentos o hitos en

Antonio. «El tabaco en Santo Domingo y su exportación a Sevilla (época colonial)». En: *Relaciones de poder y comercio colonial: nuevas perspectivas*. Ed. Enriqueta VILA VILLAR. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1999, págs. 117-142; «Tabaco y algodón en Santo Domingo: 1731-1795». En: AA.VV. *Entre Puebla de los Angeles y Sevilla: estudios americanistas en homenaje al Dr. José Antonio Calderón Quijano*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanos-Americanos, 1997, págs. 151-169.

⁹ Sobre el Quinto Centenario y su impacto en la Ciudad de Santo Domingo, Cfr. CHEZ CHECO, José (Ed.) *Estudio de la ciudad colonial de Santo Domingo: 1999. Diagnóstico de la situación actual*. Santo Domingo: Patronato de la Ciudad Colonial de Santo Domingo, 2000. A ello hay que sumar lo escrito en las publicaciones periódicas surgidas con motivo del Quinto Centenario, entre las que se cuentan *Casas Reales*, *Presencia Hispánica* o *Quinto Centenario*.

los que aquéllos se concentran. Por haber sido objeto de mayor atención, pondremos mayor énfasis en la pintura, escultura y orfebrería, abreviando, en la medida de lo posible, las referencias arquitectónicas. Futuros estudios deberán completar la información expuesta a partir de un examen estilístico-cultural, que permita fortalecer las conexiones con los talleres y focos creativos de origen en Andalucía, y, sobre todo, a partir de una labor concienzuda de indagación en archivos, encaminada a sacar a la luz un mayor número de pruebas documentales que acrediten más aún los lazos culturales que claramente indican las piezas que mostraremos a continuación.

INICIO DE LA PRESENCIA ESPAÑOLA EN LA ISLA Y DESARROLLO DE LA CIUDAD DE SANTO DOMINGO

Existen ciertas discrepancias respecto a la fundación de la ciudad de Santo Domingo. Gutiérrez Escudero recoge las fechas de 1494 ó 1496, apoyadas por la documentación histórica, y también las principales posiciones al respecto, que son las esbozadas por Fray Cipriano de Utrera (1498), Frank Moya Pons (1497) y Emilio Rodríguez Demorizi (entre 1494 y 1498)¹⁰. El mismo autor nos cuenta los principales acontecimientos que dieron lugar al traslado de la capital a la orilla derecha del río Ozama por decisión de Nicolás de Ovando tomada pocos años después de su llegada, recogiendo como posibles causas el impacto del huracán que destruyera el primer asentamiento, de escasa entidad constructiva¹¹; la necesidad de disponer de un espacio amplio para erigir una Casa de la Contratación o la mejora

¹⁰ GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio. «Las primeras obras públicas... *Op. cit.*, págs. 158-159. Además de los trabajos reseñados por Gutiérrez Escudero, véase RAMOS, Demetrio. «El traslado de la Ciudad de Santo Domingo, en el cambio de su función y del régimen socio-político». *Casas Reales*, 12 (1980), págs. 7-39, donde puede encontrarse una amplia reflexión en torno a los motivos de Ovando, a partir de la propia personalidad de éste y de los textos de Fernández de Oviedo y Bartolomé de las Casas.

¹¹ La utilización de la madera y la paja fueron una constante en los primeros años; solamente tras la llegada de Ovando y, especialmente, del Virrey Don Diego Colón en 1509, la piedra se impondrá. Baste mencionar dos datos significativos al respecto. Marcio Veloz ha señalado cómo incluso la primera vivienda de Colón, anterior al Alcázar, se utiliza la madera y no la piedra, y predomina la función defensiva a la palaciega, tratándose más de un fortín que de una vivienda. Cfr. VELOZ

en la salubridad, elementos que no impidieron que la decisión de Ovando fuera objeto de numerosas críticas por parte de algunos de los principales protagonistas del proceso de conquista y poblamiento del Nuevo Mundo, entre ellos Fernández de Oviedo, Las Casas, Garay o Juan de Esquivel¹². En todo caso, lo cierto es que la llegada del fraile cacereño en 1502 dio comienzo a una etapa de fervor constructivo que desembocará en uno de los episodios de poblamiento y configuración de espacios urbanos más significativos de la experiencia pobladora en el Nuevo Mundo¹³.

En los años que siguieron a la llegada de Ovando se instaurará la costumbre de edificar en piedra, en contradicción con la norma hasta el momento, marcada por las construcciones en madera y paja. Bartolomé de las Casas describe cómo, una vez trasladada la ciudad, la construcción en piedra se convirtió en una constante:

Pasados acá todos los vecinos, hicieron sus casas de madera y paja, pero desde algunos meses comenzaron cada uno según podía, a edificarlas de piedra y cal. Tiene la comarca desta ciudad los mejores materiales para edificios que se pueden hallar en alguna parte, así de cantería como de piedra para cal, y la tierra para tapias, y para ladrillo y teja, barriales¹⁴.

MAGGIOLO, Marcio. *La fundación de la Villa de Santo Domingo: Un estudio arqueo-histórico*. Santo Domingo: Comisión Dominicana Permanente para la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento y Evangelización de América, 1992, pág. 151. Igualmente, Enrique Mira recoge un documento perteneciente al Archivo General de Indias (10, n.º 32. Santo Domingo, 24 de marzo de 1544), en el que se habla de cómo los franciscanos construyen su iglesia de un tamaño reducido por no encontrarse en la isla canteros bien formados. Véase MIRA CABALLOS, Enrique. *Las Antillas Mayores, 1492-1550. Ensayos y documentos*. Madrid: Iberoamericana, 2000, pág. 312. Si bien hemos de poner en duda la información del documento, por considerarla exagerada, lo cierto es que tanto la fuente arqueológica como la documental analizadas coinciden en una misma realidad.

¹² GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio. «Las primeras obras públicas... *Op. cit.*, págs. 158-163.

¹³ La bibliografía sobre Ovando y la configuración de la ciudad de Santo Domingo es extremadamente amplia. Fundamental, por el análisis que hace de los monumentos históricos, resulta la obra de RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *El pleito Ovando-Tapia: comienzos de la vida urbana en América*. Santo Domingo: Editora del Caribe, 1978. Igualmente, Mira Caballos aporta algunos datos de interés en una obra que se centra en analizar la primera década de actividad de Ovando: MIRA CABALLOS, Esteban. *Nicolás de Ovando y los orígenes...* *Op. cit.*

¹⁴ LAS CASAS, Bartolomé de. *Historia de las Indias*. Tomo II. pág. 27. Recogido en GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio. «Las primeras obras públicas... *Op. cit.*, pág. 166.

Como señala Las Casas, la coyuntura económica de los primeros años tras el Descubrimiento generó un ambiente marcado por la suntuosidad en las viviendas erigidas, actividad que debió de atraer a un gran número de artesanos y arquitectos procedentes de la Península. En palabras de Pérez Montás:

Entre variantes del gótico tardío, manifestaciones renacentistas, características ibéricas regionales con mayor o menor influencia musulmana, estas casas impactan por sus patios, donde los constructores de obras, albañiles, herreros, carpinteros y canteros ya en 1949 [1499, errata] estaban labrando capiteles y basas según las normas del estilo toscano

La efervescencia constructiva llevará aparejado el reparto de los lotes de tierra y la configuración del primer urbanismo de la ciudad en base a unas ordenanzas¹⁵, movimiento que Rodríguez Morel conecta con el desarrollo de la economía azucarera y la labor impositiva llevada a cabo por la metrópoli¹⁶. Pérez Montás ha descrito cómo se ordena la ciudad en este momento:

Las calles trazadas forman un «tablero de ajedrez» o «damero». En medio de este tablero aparece siempre la plaza. Esta plaza es casi siempre un recuadro que no ha sido ocupado por las viviendas. Los vecinos más hábiles o los más inteligentes o los más ricos, tratan de construir sus casas frente a la plaza. Con esto logran una ubicación conspicua y notoria. Logran además, en países tropicales, ventilación permanente y una perspectiva holgada¹⁷.

¹⁵ Cfr. PÉREZ MONTÁS, Eugenio. *La ciudad del Ozama. 500 años de historia urbana*. Barcelona: Lunwerk, 2001. PALM, Erwin Walter. *Los monumentos arquitectónicos de La Española*. Ciudad Trujillo: Universidad de Santo Domingo, 1955. Para una valoración de las primeras décadas de desarrollo urbano de Santo Domingo véase: MENA, Miguel D. *Iglesia, espacio y poder: Santo Domingo (1498-1521), experiencia fundacional del Nuevo Mundo*. Santo Domingo: Archivo General de la Nación, 2007.

¹⁶ «Durante este periodo [primera mitad s.XVI] se construyeron gran parte de los edificios, tanto públicos como privados. Iglesias, conventos, fortalezas, muralla, casas particulares, etc. Todas estas construcciones fueron supervisadas por ingenieros, orfebres, aparejadores, encofradores, etc. Debemos resaltar que muchas de estas obras se edificaron gracias a las riquezas que proporcionaba la economía del dulce, además de los impuestos y las ayudas oficiales». RODRÍGUEZ MOREL, Genaro. *Cartas del cabildo de la ciudad de Santo Domingo en el siglo XVI*. Santo Domingo: Patronato de la Ciudad Colonial de Santo Domingo, 1999, pág. 32.

¹⁷ PÉREZ MONTÁS, Eugenio. *Monumentos históricos... Op. cit.*, pág. 69.

Ahora surgen, pues, las primeras casas de piedra, y en ellas estará presente el gusto de sus pobladores. Sea Ovando o Garay el introductor de la edificación en piedra, lo importante es constatar la pluralidad de influencias y la coexistencia de modelos arquitectónicos presentes ya en este primer momento. En efecto, si bien habitualmente se ha tendido a aceptar que el poblamiento de este periodo respondía a la transpolación de modelos andaluces, adaptados al ambiente insular, lo cierto es que los principales autores que se han ocupado del tema reconocen varios modelos de casa señorial. Así, Palm hablaba en 1955 de un tipo ecléctico, que entrará en combinación con un modelo de casa a la andaluza, centrada en torno a un patio, con galerías colgaduras y crujía lateral indivisa. Señala, sin embargo, la ausencia de alfarges y cuartos miradores, reduciéndose los elementos mudéjares al sardinel y el alfiz rehundido¹⁸. Los matices mudéjares quedarían reducidos, según el autor, a la técnica de bisel en la iglesia de Santiago de los Caballeros, en los machones de esa iglesia; en el palacio de Colón; en la fachada de San Nicolás; en la ventana ultrasemicircular del ábside de la Catedral; en las puertas de la sacristía de los dominicos; en las yeserías y azulejos del brazo norte del crucero de los dominicos, y en los azulejos de la capilla de Bastidas de la Catedral¹⁹.

Años después, Palm efectuaba una clasificación más detallada, en la que distingue un tipo de casa de influencia andaluza, discernible por tres motivos:

Al lado de las casas con plano de tipo romano, que en su pureza constituyen un caso especial de la arquitectura civil andaluza, [...], existe en Ciudad Trujillo una forma de casa que reproduce más fielmente el tipo pintoresco de la vivienda andaluza. Claro está que subsisten los elementos romanos, los cuales han contribuido a la formación de la casa mediterránea en general y de la andaluza en particular, pero aunque columnas y patios reflejen el peristilo de la casa de atrio, el eco de la Romanidad ya está quebrado a través de las alteraciones y deformacio-

¹⁸ PALM, Erwin Walter. *Los monumentos arquitectónicos...* *Op. cit.*, pág. 152.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 199.



Calle de las Damas. Santo Domingo



*Catedral Primada de América.
Fachada principal. Santo Domingo*



Alcázar de Colón. Santo Domingo



Casas Reales. Santo Domingo

nes que la casa romana ha padecido en el curso de los siglos. [...] Casi en todas las casas de esta clase se repiten con regularidad los elementos siguientes: en primer lugar dos patios, separados por una especie de paso cubierto abovedado, al lado del cual frecuentemente se hallan una o dos habitaciones. El segundo patio generalmente es o una huerta o un terreno no labrado, donde suele estar la cocina. El sistema de los dos patios es en fin también romano, y corresponde al peristilo y oecus de la casa normal pompeyana, que se han conservado en Andalucía bajo los nombres de patio y corral. [...] Como segundo [tipo], repetido invariablemente, se encuentra en el flanco del primer patio el “martillo” típico de las casas dominicanas, que en Andalucía, de donde ha sido traído a la Española, se tomó de las habitaciones de al lado del peristilo romano. [...] Finalmente está constituida la parte anterior de la casa por dos o tres habitaciones, la una detrás de la otra ²⁰.

La ordenación de la ciudad y las campañas de construcción de viviendas vendrán acompañadas de la disposición de un estatuto eclesiástico que organizara el culto y distribuya el espacio urbano atendiendo a las principales órdenes religiosas que ya en la primera década del siglo XVI se asentarán en la isla. Así, mediante la Bula *Romanus Pontifex*, emitida el 8 de agosto de 1511, el Papa Julio II erigía las diócesis de Santo Domingo, La Concepción y San Juan, estableciéndolas como sufragáneas del arzobispado de Sevilla. En esa misma disposición se establecía, además, la orden de que los nuevos templos tuvieran un impacto constructivo en el panorama de la ciudad:

[...]Y así mismo procuren que [en] dichas nuevas islas se hagan y fabriquen con buena forma y con convenientes edificios. Y en dichas iglesias, ciudades y obispados se erijan parroquiales con sus propios párrocos, dignidades, administradores y oficiales, y que los tales sean personas idóneas. Y así mismo se provea de cura de almas, canonguías, prebendas y demás beneficios eclesiásticos, y puedan erigir e instituir iglesias regulares de cualquiera órdenes, según juzgaren que conviene para el mayor aumento del culto divino y de los fieles ²¹.

²⁰ PALM, Erwin Walter. *Arquitectura y arte colonial en Santo Domingo*. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1974, págs. 51-52.

²¹ *Bula Romanus Pontifex*. Recogido en LLUBERES, Antonio. *Breve historia de la Iglesia dominicana. 1493-1997*. Santo Domingo, 1998, pág. 226.

Las décadas que siguieron, marcadas por la actividad comercial y constructiva, convertirían a Santo Domingo en un bullicioso enclave donde coexistirían individuos y grupos sociales harto heterogéneos, atraídos por las posibilidades de promoción y de fortuna que se concentraban en el Nuevo Mundo. A este universo abigarrado y turbulento, en el que, según Palm, «la psicología particular del buscador de tesoros define el ambiente»²², llegará—si bien es cierto que en una fecha bastante tardía—Tirso de Molina, quien para algunos recibió la inspiración en el entorno dominicano para el personaje principal de *El Burlador de Sevilla*, antecedente del Tenorio²³.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVI quedarán configurados los principales edificios civiles y religiosos que dan forma a la actual ciudad. La descripción minuciosa de las principales construcciones de este periodo sobrepasaría los objetivos de este trabajo; nos limitaremos, por tanto, a apuntar aquellos elementos arquitectónicos que presentan conexión con modelos andaluces, remitiendo a las obras citadas para un análisis en detalle. La presencia andaluza será una constante en las primeras edificaciones monumentales de Santo Domingo; así, Palm establece numerosas conexiones entre edificios civiles y religiosos dominicanos y construcciones sevillanas o granadinas. Uno de los primeros ejemplos que el citado investigador proporciona es el de Casas Reales, conjunto de dos edificios cuya finalidad era de servir de Casa de Contratación y que seguiría el modelo de la de Sevilla²⁴. En 1510, un año después de la llegada de Don Diego Colón, se enviaban desde la capital hispalense un conjunto de once oficiales y dos maestros canteros, el bilbaíno Ortuño de Bretendón y el sevillano Juan de Herrera²⁵. Por la misma fecha estaría en construcción el palacio del Virrey, que Palm vincula con el Alcázar de Sevilla, el Hospital de San Nicolás, asociado en su distribución al Hospital Real de Granada, y el Convento de los Fran-

²² PALM, Erwin Walter. *Los monumentos arquitectónicos...* Op. cit., pág. 79.

²³ Cfr. UGARTE, María. *Estampas coloniales*. Santo Domingo: Comisión Permanente de la feria Nacional del Libro, 1998, págs. 40-51; GIL BERMEJO-GARCÍA, Juana. «El Burlador de Sevilla (posible origen histórico en las Antillas)». *Casas Reales*, 9, págs. 31-43.

²⁴ PÉREZ MONTÁS, Eugenio. *Monumentos históricos...* Op. cit., pág. 226.

²⁵ PALM, Erwin Walter. *Los monumentos arquitectónicos...* Op. cit., pág. 87.

ciscanos, que se encontraría cercano a San Jerónimo de Granada²⁶. Sin embargo, donde más conexiones encuentra Palm es en la catedral, en la que ve conexiones entre el friso de la fachada y el estilo de Riaño en Sevilla y Siloe en Granada, entre las capillas que construye Rodrigo de Liendo y la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, y entre la cabecera y la obra de Vandelvira²⁷. Así, señala que:

Si bien no existe una relación específica entre la Catedral de Santo Domingo y la de Sevilla, Angulo acertadamente ha llamado la atención ante el hecho de que un proyecto de principios del siglo XVI termina la nave mayor de la catedral hispalense igualmente en una cabecera poligonal²⁸.

Precisamente, en la catedral trabajarán el sevillano Luis de Moya y el montañés Rodrigo de Liendo, a quien Palm sitúa en el tránsito entre el mundo gótico y el renacentista, y a quien vincula con el Siloe de la Puerta del Perdón de la Catedral de Granada²⁹. Yendo más allá, Rodríguez Demorizi planteará una posición en la que la Catedral Primada de América replica de manera harto precisa la catedral de Sevilla:

Las capillas de la Iglesia hispalense, empezando por la de La Antigua, se repiten en la de La Española, y asimismo las imágenes y las yeserías, como en un material desdoblamiento de Sevilla en su primogénita de América³⁰.

Disponemos de algunas referencias que atestiguan la presencia de artistas, artesanos y arquitectos en Santo Domingo ya en la primera década del siglo XVI. Así, Emilio Rodríguez Demorizi aporta algunos nombres, y menciona a Diego López, pintor de imágenes sevillano, que llega a la isla en 1501, del que ya Antonio Muro Ore-

²⁶ *Ibíd.*, págs. 189 y 192.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 184,

²⁸ *Ibíd.* págs. 184, 43 y 51.

²⁹ PALM, Erwin Walter. *Rodrigo de Liendo, arquitecto en la Española*. Ciudad Trujillo: Publicaciones de la Universidad de Santo Domingo, 1944, pág. 8.

³⁰ RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1966, pág. 84.

jón aportara algunos datos en 1935, que el autor dominicano sitúa como posible autor de la primera imagen pictórica de la Virgen de la Altagracia en Higüey y que Palm refiere como «el primer pintor europeo de oficio que llegara a América»³¹. Demorizi menciona, además, a un J. Sánchez, que morirá en la colonia hacia 1510, y a un Alonso Rodríguez, que estará en la capital ejerciendo como maestro pintor en 1553, el primero natural de Sevilla, y el segundo que el autor asocia al pintor del mismo nombre que años atrás residía en la capital hispalense³². A estos nombres Demorizi suma los de aquellos artistas que recalán en Santo Domingo para a continuación dispersarse por el continente: «así, menciona a los sevillanos Cristóbal de Quesada, Cristóbal de Ojeda y Juan de Navajeda, que luego viajarán a México, el primero, y a Perú los dos últimos»³³.

La relación de artistas que encontramos en los documentos referidos a este periodo se completa con las noticias de obras procedentes de España—anónimas o con autor atribuible—. De entre todas las piezas traídas de España sobresale, por su significación, por su impacto en el imaginario local, y por su singularidad histórica, la imagen de la *Virgen de la Antigua*, verdadero símbolo de la Catedral de Santo Domingo y del proceso de evangelización español en el Caribe, de la que Pérez Montás, recogiendo la opinión de Rodríguez Demorizi, ha afirmado:

Entre las joyas de arte que los bárbaros de Sir Francis Drake no llegaron a profanar en la memorable invasión de 1586, se contó dichosamente el hermoso cuadro de La Antigua—La Purísima Virgen María, que se apareciera a San Fernando durante el sitio de Sevilla—, la Virgen venerada de mareantes y capitanes de armadas en los tiempos coloniales, en que figuran, junto a la sagrada imagen, las efigies de los Reyes Católicos, y que antes de ser colocado en la Santa Catedral de Santo Domingo estaría en una de las primitivas Iglesias de la Villa ó en la Casa de Colón, anteriores a la actual Basílica, ya que el óleo es de los días del Almirante y la catedral fue construida unos tres lustros después de su fallecimiento, en 1506.

³¹ RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *Los inicios...* Op. cit., pág. 41; PALM, Erwin Walter. *Arquitectura y arte colonial...* Op. cit., pág. 211.

³² RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *Los inicios...* Op. cit., págs. 42-44.

³³ *Ibíd.*, pág. 46.



Virgen de la Antigua. Catedral Primada de América. Santo Domingo. Siglo XVI



Virgen de la Antigua. Catedral Primada de América. Santo Domingo. Siglo XVIII

Por ser donativo de los Reyes Católicos al Descubridor y a su vez de Colón a la Isla, por su antigüedad, por su valor intrínseco y hasta por sus vicisitudes, el óleo de la Antigua es la obra de arte de mayor valor histórico del Continente³⁴.

Una segunda pieza, no menor en importancia, que testimonia la magnitud del comercio artístico entre Andalucía y La Española es la escultura de la *Virgen con el Niño* obra de Jerónimo Hernández. Se trata de una talla en madera, estofada y policromada, de gran monumentalidad y solemnidad, fechada hacia finales del siglo XVI³⁵.

Al patrimonio catedralicio hay que sumar la provisión de los principales templos y conventos de la ciudad; ejemplo de ello será la realización de tres imágenes a cargo del hispalense Jorge Fernández, decoradas por su hermano Alejo Fernández, para el convento de los dominicos, imágenes que representan a Nuestra Señora del Rosario, San Pedro González y San Pedro Mártir³⁶.

También en los primeros viajes a las islas debieron llegar las primeras producciones cerámicas importadas, habida cuenta de la necesidad de disponer con normalidad de bienes de consumo básicos. La incidencia de la cerámica sevillana y andaluza resultaría, aquí, fundamental, habida cuenta del protagonismo de Andalucía en los primeros momentos de la Conquista. Así, María Ugarte atestigua cómo era frecuente la traída de cerámica y material de construcción a la vuelta de las naves que partían de Indias para España³⁷; Marcio Velloz documenta, en campañas arqueológicas llevadas a cabo durante los años ochenta, varios fragmentos de azulejo de cuerda seca procedente de Andalucía, así como «un cierre de misal de bronce, con el símbolo que remata en puntas imitando el escudo de Granada»³⁸;

³⁴ PÉREZ MONTÁS, Eugenio. *Monumentos históricos...* *Op. cit.*, pág. 266.

³⁵ Un análisis completo de la pieza en: UGARTE, María. *El libro de la Catedral...* *Op. cit.*, o en ANGULO, Diego. *El gótico y el renacimiento...* *Op. cit.*

³⁶ RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *España y los comienzos...* *Op. cit.*, pág. 136.

³⁷ UGARTE, María. *Monumentos coloniales*. Santo Domingo: Museo de las Casas Reales, 1977, pág. 35. La autora señala en este punto cómo, en los monumentos más antiguos de la ciudad, es posible encontrar una piedra muy maleable, de buena calidad, ausente en la isla.



*Virgen con el Niño. Jerónimo Hernández.
Catedral Primada de América. Santo Domingo*

finalmente, Elpidio Ortega encontrará, en 1979, durante las excavaciones que tuvieron lugar en la Casa de Gorjón, un amplio repertorio de formas y tipos cerámicos procedentes de Sevilla³⁹. Sin embargo, no sólo se importaron piezas, sino que mediante evidencias arqueológicas es posible situar a ceramistas peninsulares en la isla desde la primera década del siglo XVI⁴⁰.

La utilización de azulejería de procedencia sevillana a lo largo del siglo XVI se encuentra plenamente atestiguada, pudiendo observarse en la actualidad varios conjuntos que todavía ostentan la decoración original de esa época. Ya en 1947 Diego Angulo se refería a la importancia del azulejo sevillano en la decoración arquitectónica caribeña del siglo XVI, explicando dicha preponderancia en los siguientes términos:

Los azulejos sevillanos acompañan a los colonizadores por el Caribe desde el primer momento. Y era natural que así fuese. El puerto americano de la Península era Sevilla, y el siglo XVI el de máximo florecimiento de la cerámica trianera. Por razones de orden económico que ahora nos sorprenden, resultaba más económico enviar los ladrillos desde la capital andaluza que fabricarlos en las tierras recién descubiertas, a pesar

³⁸ VELOZ MAGGIOLO, Marcio. *La fundación de la villa... Op. cit.*, págs. 189-191.

³⁹ ORTEGA, Elpidio. *Arqueología colonial de Santo Domingo*. Santo Domingo: Taller, 1982, pág. 446. El autor menciona elementos de loza vidriada, con vidriado en anverso y reverso, color de amarillo cremoso a rojizo, con óxido de plomo, verde de óxido de cobre y marrón de óxido de plomo y manganeso. Las formas comprenden platos, escudillas, bacines, lebrillos, jarros, a lo que hay que sumar las *Olive Jar*. Tras la descripción, señala: «Vienen de Sevilla».

⁴⁰ ORTEGA, Elpidio y FONDEUR, Carmen. *Arqueología de los monumentos históricos de Santo Domingo*. San Pedro de Macorís: Universidad Central del Este, 1978, pág. 126.

de ser «mala cargazón», como se dice en una real cédula de 1511, y de los vivos deseos del monarca de que se fabricasen en las islas. Si esto sucedía con materiales de tan fácil fabricación y gran volumen como el ladrillo, y que requiere su empleo en tan considerables cantidades para el más modesto edificio, se comprenderá la rápida y amplia difusión del azulejo⁴¹.

El más imponente de los conjuntos decorados con azulejo sevillano es, sin duda, la Capilla de Bastidas de la Catedral, donde podemos encontrar patrones similares a los del Pabellón de Carlos V del Alcázar de Sevilla y la Cartuja de Jerez, según Angulo⁴². Los diseños, formados a partir de ruedas y óvalos, se combinan de varios modos, componiendo zócalos que se extienden por las cuatro paredes de la capilla⁴³. El propio Angulo documenta varios conjuntos que ofrecen similitudes con modelos sevillanos; así, entre las decoraciones en azulejo presentes en el crucero y la portada del Convento de los Dominicos y los que existen en la Casa de Pilatos en Sevilla; o en el Hospital de San Nicolás⁴⁴—que ya Palm asociara en su planta al Hospital Real de Granada⁴⁵. A ello hay que sumar el material procedente de excavaciones arqueológicas que se encuentra en la Catedral, cuyo inventario muestra abundantes ejemplos de azulejos del siglo XVI estilística y cronológicamente relacionados con los expuestos en el templo, o en las colecciones de los principales museos de la ciudad: hay, por ejemplo, fragmentos de azulejo sevillano en el Museo de las Casas Reales, en el Museo del Hombre Dominicano y en el Museo de la Porcelana⁴⁶.

Además de la cerámica, la importación y producción local de piezas de platería constituirá un elemento fundamental en la dotación de los templos construidos. De la importancia de los plateros

⁴¹ ANGULO, Diego. *El gótico y el renacimiento...* *Op. cit.*, pág. 44.

⁴² *Ibíd.*, pág. 45.

⁴³ *Ibíd.*, pág. 45.

⁴⁴ *Ibíd.*, págs. 44-46.

⁴⁵ PALM, Erwin Walter. *Los monumentos...* *Op. cit.*, pág. 192.

⁴⁶ Archivo arzobispal de Santo Domingo. Catedral Primada de América. Santo Domingo (República Dominicana).

en la sociedad de Santo Domingo durante el siglo XVI deja constancia Palm:

Para dar una idea de la importancia de los plateros en la vida de Santo Domingo, baste citar el hecho de que, a los veinte años del saqueo de la ciudad, el censo de 1605-06 arroja un número de 14 plateros, sobre un total de 620 familias (mientras el mismo censo índice, p.e., no más que 18 sastres)⁴⁷.

Igualmente, en una carta del Cabildo Eclesiástico de Santo Domingo recogida por Genaro Rodríguez Morel, fechada el 18 de marzo de 1586, actualmente en el Archivo de Indias, obtenemos un testimonio indirecto que corrobora la suntuosidad y la abundancia del conjunto de orfebrería que poseía la catedral. El documento está redactado en el mismo año en que Sir Francis Drake atacó y saqueó la ciudad, lo cual dota a su contenido de un gran valor, al ser el episodio excusa para realizar una valoración de los bienes que existían hasta ese momento:

A la primera pregunta dijo que tiene noticia por acordarse de ello más de cuarenta años a esta parte que la santa iglesia catedral de esta ciudad se ha servido con mucho ornamento y suntuosidad con ornamentos ricos y librería, plata de todo servicio del altar mayor, custodias, cruces, cetros, cálices, de todo muy abundante y ahora queda muy destrozada no solamente de los retablos y coro y rejas sin plata ni ornamentos sino unos pocos que se pudieron salvar y la iglesia queda muy pobre sin ornato ni compostura ninguna que hace gran lástima verla y paréceme una cosa extraña y despoblada y esto responde. y pudiera decir muchas cosas de lo que antes había y de lo poco que hay⁴⁸.

Entre las piezas catalogadas por Cruz Valdovinos y Escalera Ureña encontramos varias obras cuya atribución a orfebres andaluces está confirmada o se plantea como una hipótesis bastante plausible. La pieza más importante del conjunto, y una de las más destacadas del arte moderno en el Caribe, es la custodia de asiento obra de Juan

⁴⁷ PALM, Erwin Walter. *Arquitectura y arte colonial...* Op. cit., pág. 208.

⁴⁸ Santo Domingo, 18 de marzo de 1586. Archivo General de Indias. Recogido en: RODRÍGUEZ MOREL, Genaro. *Cartas de los cabildos eclesiásticos de Santo Domingo y Concepción de la Vega en el Siglo XVI*. Santo Domingo: Patronato de la Ciudad Colonial de Santo Domingo, 2000, pág. 174.

Ruiz el Vandalino. Fechada por Cruz y Escalera entre 1540 y 1541, la pieza, ricamente decorada, constituye la pieza clave de la platería de la catedral de Santo Domingo. Consta de tres cuerpos y remate superior, en los que se despliega una rica iconografía, que incluye escenas del Antiguo Testamento, un apostolado, imágenes de la Pasión, varios Profetas y un Resucitado como culminación del conjunto⁴⁹.

Hacia mediados del siglo XVI y posiblemente de escuela andaluza sitúan Cruz y Escalera un cáliz cilíndrico con templete en el cuerpo, en el que se presentan estatuillas de los Apóstoles y figuras del Antiguo Testamento. La parte superior se decora con frutos y ornamentación vegetal. La disposición de la pieza consta de un vástago interior, una rosa calada, un primer piso, un segundo, un gollote hexagonal y finalmente un pie. Las figuras siguen estética renacentista⁵⁰. Por otro lado, ambos autores asocian a orfebres sevillanos una pieza fechable en la década de los ochenta del siglo XVI. Se trata de unas crismas en forma de árbol situadas en torno a un vástago que acaba en una pequeña cruz con Crucificado. Sin embargo, Cruz y Escalera dudan acerca del lugar de su producción, que pudo ser Sevilla o Santo Domingo, si bien estilísticamente la asocian con modelos de la escuela sevillana⁵¹. A un artista sevillano, pero ya afincado en Santo Domingo, asocian Cruz y Escalera un arca relicario fechado en torno a la segunda mitad del siglo XVII, vinculado por ambos autores con piezas y modelos de la platería sevillana peninsular⁵².

Junto a las piezas reseñadas, un elemento de enorme interés en la obra de ambos autores sobre la platería de la Catedral corresponde a la aportación de un amplio registro de artistas de procedencia andaluza que se encuentran trabajando en la capital de La Española desde

⁴⁹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y ESCALERA UREÑA, Andrés. *La platería de la Catedral...* *Op. cit.*, págs. 67-76. Ambos autores llevan a cabo en la obra citada una descripción completa de la pieza, así como una evaluación en torno a su autoría. Remitimos al libro de Cruz y Escalera para un análisis en detalle.

⁵⁰ *Ibíd.*, págs. 77-78.

⁵¹ *Ibíd.*, págs. 82-84

⁵² *Ibíd.*, págs. 100-101

comienzos del siglo XVI. Entre éstos se encuentran los sevillanos Juan de Andino, que llegara a la isla en 1514; Manuel Arfe, a quien fue atribuido en un primer momento la custodia de la Catedral; Toribio Bravo, de padres sevillanos, presente en la isla a partir de 1540; un platero de nombre Castillo, que acompañara a Colón; Fermín Lledó, que también viniera con el Almirante; Diego Márquez, igualmente llegado en la última década del siglo XV; Diego de Nava; Pedro de Oñate, hermano de Juan de Oñate; el cordobés Juan de Córdoba, que arribara en 1502; y el giennense Pedro de Gómez —o Gámez⁵³.

EL COMERCIO ARTÍSTICO ENTRE ANDALUCÍA Y REPÚBLICA DOMINICANA DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

El panorama artístico posterior al siglo XVI estará marcado por dos constantes: la intensificación del comercio artístico con otros focos americanos en detrimento de los metropolitanos, y el descenso en la calidad y la cantidad de obras importadas desde España. Una vez satisfechas las necesidades surgidas en el momento de la fundación y ordenación urbana de Santo Domingo, la importación de obras artísticas decrece hasta convertirse en algo meramente testimonial. A ello ha de sumarse la información que se ha perdido como consecuencia del ataque de Drake, en el que las fuentes reflejan la destrucción y el extravío de una gran cantidad de obras.

Ese panorama ha de ser conectado con el marco general que presidirá la economía del Nuevo Mundo, así como con el paso de las islas al continente como elemento preponderante en el sistema implantado por la Monarquía Hispánica en América. Ante esta situación, el comercio dominicano se orientará durante el siglo XVII a los territorios americanos más próximos, ya fueran éstos colonias españolas o pertenecieran a otras potencias⁵⁴. Solamente con la coyuntura del cambio de dinastía en la monarquía hispánica a partir del siglo XVIII la Corona intentará atraer el comercio de la isla, proponiendo varios incentivos:

⁵³ *Ibíd.*, págs. 309-316.

⁵⁴ SEVILLA SOLER, Rosario. *El comercio entre Santo Domingo... Op. cit.*, pág. 139.

La búsqueda de soluciones a la falta de comercio con España llevó, incluso, a eximir del pago de alcabalas a las mercancías de los vecinos hispanodominicanos, tratando de animarles a embarcar sus productos. Se trató de estimularles a enviar sus naves a la Península prometiéndoles la concesión de registro de vuelta cargados con mercancía hispana⁵⁵.

Pocos elementos, pues, pueden reseñarse respecto a este periodo. A esa escasez ha de sumarse el hecho de que las obras incorporadas no tendrán un peso social y cultural equivalente al que tuvieron las piezas importadas en el siglo XVI, respondiendo en mayor medida a adquisiciones motivadas por intereses personales. Podría hablarse, entonces, de un nuevo momento en el que la conexión artística entre Andalucía y la isla ha perdido gran parte de su intensidad.

Algunas obras de interés, no obstante, se documentan en torno al tránsito del siglo XVI al XVII. Entre ellas destaca el encargo de cuatro retablos a Martínez Montañés en 1601, obras que conocemos por el contrato y el pago de las mismas, recogidos por Rodríguez Demorizi en su *España y los comienzos de la Pintura y la Escultura en América*, y que nunca llegaron a ser recibidas en Santo Domingo⁵⁶.

En la catedral se encuentra un lienzo con una Inmaculada que en su día fuera atribuida a Murillo, pero que hoy se asocia con el taller del artista sevillano. La Inmaculada lleva el cabello suelto, siguiendo el ritmo de la posición del manto. Unos pequeños rayos rodean su cabeza a modo de corona. Sus manos se cruzan sobre el pecho en actitud de recogimiento y de humildad. Viste túnica blanca y manto azul. La amplitud del ropaje da lugar, en la parte que cubre el pecho, a numerosos pliegues de la tela. Bajo las anchas mangas asoman otras más estrechas. En la parte inferior de la tabla se observan la serpiente y la manzana, además de la media luna sobre la cual se apoyan los pies de la Inmaculada. El corte que sufrió la pieza hizo desaparecer el globo terráqueo, mutilación que tuvo lugar cuando se trasladó el cuadro al retablo de las Doce Columnas. La pintura llegó al país en 1852, como un regalo del Papa Pío IX al Arzobispo Portes, traído de Roma por el Arcediano Elías Rodríguez, quien se

⁵⁵ GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio. *Población y economía...* Op. cit., pág. 199.

⁵⁶ RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *España y los inicios...* Op. cit., págs. 155-173.

la solicitó al Papa⁵⁷. A su llegada, fue colocada en la parte alta del altar de la capilla del Santísimo Sacramento. Se la llevó luego al retablo de las Doce Columnas, colocando en el presbiterio, donde permaneció hasta que el retablo que había sido trasladado a la cabecera de la nave norte fue desmantelado en el 1965. El cuadro pasó entonces a la capilla del Bautismo donde permanece.

María Ugarte, por otro lado, señala un par de obras ubicadas en la catedral pertenecientes al XVII de autoría andaluza: un San José con el Niño atribuido a la Escuela de Murillo, situado en la Capilla de San Vicente Ferrer, y una Santa Rosa de Lima, de escuela sevillana, expuesta en la Capilla de Santo Tomás⁵⁸.

A un artista sevillano del Dieciocho, probablemente perteneciente al Taller de Domingo Martínez o de Juan de Espinal, se atribuye el cuadro de la Soledad de la Virgen que actualmente se encuentra en los fondos del Museo de la Catedral⁵⁹. Al mismo siglo pertenece la versión del cuadro de la Virgen de la Antigua que hoy se encuentra en el centro del retablo situado en la cabecera de la nave de la Epístola del templo catedralicio⁶⁰. La obra representa a la Virgen de la Antigua, siguiendo un mural de la Catedral de Sevilla y al original dominicano, habiendo sido sustituido el fondo original por uno en negro.

Por su parte, en el Museo de las Casas Reales se conserva una talla en madera policromada de San Antonio de Padua, perteneciente al siglo XVIII y vinculada con la escuela Granadina⁶¹. La pieza fue rescatada de un derrumbe a mediados del siglo XX en el convento

⁵⁷ Archivo arzobispal de Santo Domingo. Catedral Primada de América. Santo Domingo (República Dominicana).

⁵⁸ UGARTE, María. *Monumentos coloniales...* *Op. cit.*, pág. 54.

⁵⁹ Archivo arzobispal de Santo Domingo. Catedral Primada de América. Santo Domingo (República Dominicana).

⁶⁰ Archivo arzobispal de Santo Domingo. Catedral Primada de América. Santo Domingo (República Dominicana). Si bien la documentación recogida en el archivo señala la mano de un artista sevillano del XVIII, Palm atribuye la obra a un pintor mexicano. Cfr. PALM, Erwin Walter. *Arquitectura y arte colonial...* *Op. cit.*, pág. 216.

⁶¹ NIETO DE LANZA, María de los Ángeles. «Imagen de San Antonio de Padua». *Casas Reales*, 17, págs. 200-204.

de los dominicos por el P. Vicente Rubio, quien posteriormente donó la escultura al Museo.

MEMORIA DE UNA HERENCIA ESTÉTICA. ADQUISICIONES Y REPRESENTACIONES DE LO ANDALUZ EN EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DOMINICANO CONTEMPORÁNEO

Durante los siglos XIX y XX la importación de obras artísticas de origen andaluz se reduce significativamente, al tiempo que se potencia la creación local. Hemos de señalar, asimismo, la necesidad de contextualizar los elementos que reseñaremos a continuación a partir de una lógica completamente distinta a la que presidiera los capítulos anteriores. Así, asistiremos en este momento a la formación de un fenómeno creativo que hunde sus raíces en el periodo de conquista de las islas, y que se basa más en una fascinación histórica y estética que en una conexión económica o social como la existente en siglos anteriores. Las conclusiones que puedan desprenderse del análisis de estos elementos serán, por tanto, infinitamente de menor importancia, tratándose, en todo caso, de fenómenos puntuales que en ningún caso constituyen un fenómeno cultural homogéneo, pero que pese a ello atestiguan la permanencia de ciertas constantes estilísticas.

Hecha esta salvedad, hemos de señalar que las adquisiciones por parte de la Iglesia continuarán, si bien reducidas a obras de valor estético y económico notablemente inferiores a las de siglos anteriores. Durante el siglo XIX se producen dos encargos, por parte de la Catedral y de la Iglesia de las Mercedes, que traerán a la capital dominicana una iconografía de origen andaluz: la del Beato Diego de Cádiz, capuchino canonizado por su lucha contra los revolucionarios franceses. Se trata de dos retratos al óleo, el de las Mercedes algo mayor de tamaño, que representan al Beato vestido con hábito marrón de capuchino, ceñida la cintura por un cordón y calzado con sandalias. Alza con sus dos manos un crucifijo. Su rostro, de expresión concentrada, dirige al suelo su mirada. La barba larga y blanca le imprime aspecto de anciano. En el suelo de la habitación, a la izquierda de la pintura, se ve una mitra; y a la derecha, una silla jamuga de elegante estilo. Bajo ella, una inscripción dentro de un escudo. En una mesa hay un libro abierto. En el piso, alfombra y cojín. En la parte inferior derecha de la obra se declara:

Palabras del Beato Diego de Cádiz quien hará misiones en la isla de Santo Domingo cedida a los franceses quien predicará en aquella Catedral Primada de las Américas. Santo Dios, Vuestra Casa y Pueblo dado a vuestros enemigos.



Beato Diego de Cádiz. Catedral Primada de América. Santo Domingo

Ya en el siglo XX, la Catedral adquirirá cuatro lienzos y cuatro esculturas procedentes de Sevilla. Entre los primeros encontramos tres pequeños cuadros pintados al óleo, sin duda del mismo autor, que muestran a San Francisco Javier, San Ignacio de Loyola y San Juan de Sahagún. Los tres fueron comprados por Eugenio Pérez Montás en Sevilla, en el año 1984, y forman parte del Museo Catedralicio⁶². La otra obra pictórica, también en los fondos del Museo, representa a la Divina Pastora. Se trata de un regalo hecho al Cardenal Beras en 1960, y responde a la mano de Juan Antonio⁶³. La pieza representa a la Divina Pastora acompañada de tres ovejas, una de ellas recogida en el regazo de la Virgen. María sostiene con la mano izquierda una

rosa de pétalos entreabiertos. Apoyado en el antebrazo izquierdo se observa un báculo. El cabello lacio cae sobre los hombros de la Virgen; un halo de estrellas diminutas rodea la cabeza.

En lo que respecta a la escultura, un grupo de figuras de cuatro ángeles de idénticas características, de un taller sevillano, fue adquirido a finales del siglo XX. Las piezas ofrecen la particularidad de que dos de las imágenes dirigen su brazo derecho hacia el izquierdo formando ángulo recto, mientras que las otras dos realizan igual mo-

⁶² Archivo arzobispal de Santo Domingo. Catedral Primada de América. Santo Domingo (República Dominicana). Agradecemos a D.Eugenio Pérez Montás el habernos permitido consultar la documentación que está siendo generada en los estudios dirigidos a la formación del Museo.

⁶³ Archivo arzobispal de Santo Domingo. Catedral Primada de América. Santo Domingo (República Dominicana).



*San Juan de Sahagún. Catedral
Primada de América.
Santo Domingo*



*Divina Pastora. Catedral Primada
de América. Santo Domingo*

vimiento pero siendo el brazo izquierdo el que se dirige, también en ángulo recto, hacia el derecho. Los rostros de los ángeles también realizan, aunque en forma mucho menos notoria, un movimiento de inclinación de sus cabezas: dos de las figuras a la derecha y dos a la izquierda. Los ángeles visten iguales túnicas doradas que forman profundos pliegues recogidos dos de ellos a la derecha y los otros a la izquierda⁶⁴.

En los templos de la catedral se encuentran asimismo varias iconografías andaluzas representadas en la forma de paneles cerámicos o lienzos, siendo su calidad artística meramente testimonial. Así, en el Faro Colón encontramos una versión contemporánea de la Virgen de la Antigua, siguiendo modelos de Panamá. La obra se incluye en la colección de imágenes que ilustran las diferentes iconografías marianas del Continente Americano, elemento que forma parte de la exposición conmemorativa del Quinto Centenario reunida en el Faro. Igualmente, a la entrada de la Iglesia de las Mercedes se halla un conjunto de azulejos que representa a la Virgen de las Angustias, situada en la entrada a la Iglesia de las Mercedes. La incorporación de cerámica andaluza como recurso decorativo siguió estando presente en la contemporaneidad, como demuestran algunas piezas exhibidas en el Museo de la Porcelana. Entre ellas destaca un tintero de cerámica forma triangular, con decoración figurativa en amarillo, verde y azul, con tres depósitos para la tinta situados en los ángulos de la pieza, o un plato de cerámica granadina situado a la entrada del Museo. Las iconografías de procedencia andaluza pueden rastrearse igualmente en la dedicación de templos. Así ocurre con ejemplos pertenecientes al siglo XX, como la Catedral de Nuestra Señora de Regla de Baní o el Templo de la Esperanza de Triana en Mao.

En lo que respecta a la arquitectura, el fenómeno de mayor interés corresponde al empleo de un estilo neoárabe en diferentes construcciones tanto de la capital como de las principales ciudades del país⁶⁵. To-

⁶⁴ Archivo arzobispal de Santo Domingo. Catedral Primada de América. Santo Domingo (República Dominicana).

⁶⁵ Una revisión de la arquitectura dominicana contemporánea en: MORE, Gustavo Luis *et al.* *Historias para la construcción de la arquitectura dominicana. 1492-2008*. Santiago de los Caballeros: Grupo León Jimenes, 2008.



*Panel de Azulejos en el que se representa a la Virgen
de las Angustias. Iglesia de las Mercedes.
Santo Domingo*



*Panel de Azulejos. Museo de las Casas Reales.
Santo Domingo*

dos los edificios en este estilo comparten la característica de que, si bien parten de la tradición mudéjar visible en la arquitectura moderna, optan por la articulación de una estética dominada por la imaginación y la invención decorativa y arquitectónica, en la que la fidelidad a modelos originales ha desaparecido. En Santiago de los Caballeros encontramos varios edificios que entroncan con los motivos decorativos mudéjares que mencionara Palm⁶⁶. Entre ellos sobresale la Casa de Recreo, obra del arquitecto Pedro Adolfo de Castro Besosa. Se trata de un edificio con dos plantas en altura, la inferior con dos grandes arcos rebajados en los laterales y una entrada con arco conopial, estando configurada la superior por una distribución en arcadas. Un mayor eclecticismo se encuentra en el Hotel Sevilla, edificio con tres plantas en altura, situado en el centro de la ciudad histórica de Santiago de los Caballeros, formando esquina, en el que la planta inferior está ocupada actualmente por varios comercios, y la superior se ha dividido, formando viviendas independientes.

Ya en Santo Domingo, varios edificios atestiguan el gusto por lo neoárabe desde comienzos del siglo XX, pudiéndose encontrar los dos ejemplos arquitectónicos en este estilo más profusamente decorados de todo el país. El primero de ellos no es otro que el edificio que alberga el Museo de la Porcelana, único en esta especialidad en el área del Caribe. Se trata de una casa con balcón volado, con una arcada de tres pequeños arcos angrelados unidos por paños decorado con azulejos andaluces. En ella destacan también los cuatro capiteles que repiten los modelos nazaríes. En el interior presenta patio porticado siguiendo modelos de La Alhambra. Por su parte, la Residencia Joviné, situada en la esquina de la calle Manuel María Castillo con la calle Uruguay, n.º 32, frente al Palacio Presidencial, fue diseñada para Julia Molina, madre de Trujillo. En la actualidad ha sido pintada, adquiriendo su apariencia definitiva. De planta rectangular, presenta dos fachadas. La del lado más corto se compone de un arco de herradura y de una arcada que da paso a un espacio re-

⁶⁶ PALM, Erwin Walter. *Los monumentos arquitectónicos...* *Op. cit.*, pág. 199. El mismo autor señala cómo es posible establecer una línea de continuidad estética entre las construcciones del XVI y algunos edificios como el Palacio Borgellá.



Casa de Recreo. Santiago de los Caballeros



Casa de Recreo. Detalle. Santiago de los Caballeros



Catedral de Nuestra Señora de Regla. Bani

hundido en el primer piso; en el segundo se dispone una galería de arcos de herradura en la parte superior derecha, y una ventana bajo alfiz sobre la puerta. La fachada de la parte más larga continúa la disposición de la anterior, manteniendo la galería de arcos en el segundo nivel, y abriendo varios vanos a un espacio que queda entre el edificio y la verja en el primero.

VALORACIÓN FINAL Y CONCLUSIONES

El análisis del conjunto de bienes patrimoniales analizado testimonia la intensidad de las relaciones entre Andalucía y República Dominicana. El vínculo entre ambos territorios supone una constante desde el momento de la llegada de los españoles al área caribeña, siendo su consideración imprescindible para comprender las tensiones que presidieron a la sociedad dominicana. La presencia de obras de procedencia o de inspiración andaluza en el siglo XX atestigua cómo las relaciones fraguadas desde el siglo XV han supuesto un elemento clave en la definición de la cultura e identidad dominicanas.



Museo de la Porcelana. Santo Domingo



*Museo de la Porcelana (Interior).
Santo Domingo*



Residencia Joviné. Santo Domingo



Residencia Joviné. Detalle. Santo Domingo

Por otro lado, el conjunto artístico que ha sido objeto de estudio presenta una importancia añadida, dado que permite documentar de manera directa los procesos sociales y culturales que dieron lugar a la conquista y colonización del Nuevo Mundo, dando muestra de la evolución de un interés estético que se extenderá por espacio de varios cientos de años. Así, desde el siglo XVI la intensidad de la importación de obras de arte y material decorativo procedente de Andalucía deja constancia de cómo dichos procesos irían aparejados a una búsqueda de identidad y representación por parte de las elites religiosas y civiles a cargo de uno de los núcleos urbanos de mayor interés estratégico de la región caribeña.

Hemos de tener en cuenta, por otro lado, que no todo lo que llega es andaluz, como señalan Pérez Montás y Palm; más bien puede hablarse de un panorama dominado por lo andaluz, pero en el que conviven artistas y constructores procedentes de varias regiones peninsulares. La imagen que presentara Rodríguez Demorizi, que hacía de Santo Domingo el reflejo en el espejo de Sevilla, ha de ser revisada y confrontada con las obras de que disponemos. Así, lo que afirmara Palm podría aplicarse a un contexto temporal más amplio, y servir como advertencia general:

Ni los pobladores ni los albañiles del Santo Domingo de 1502 procederían de una determinada región de España. Por consiguiente, está claro que tampoco la vivienda refleja desde su principio un tipo único de casa. Lo mismo que aparecen en la expedición de 1510 un maestro de Bilbao y otro de Sevilla, repitiéndose este contraste en la procedencia andaluza de Moya y montañesa de Liendo, habrá que suponer que la ciudad de Ovando ya albergó a su vez una variedad de formas regionales de vivienda ⁶⁷.

Futuras indagaciones sacarán a la luz un mayor número de obras y profundizarán en las ya inventariadas, contribuyendo a generar un entendimiento mayor de los procesos sociales y culturales que llevaron a la configuración de la sociedad dominicana moderna y contemporánea.

⁶⁷ PALM, Erwin Walter. *Los monumentos arquitectónicos...* *Op. cit.*, pág. 150.