Andalucía-América Estudios Artísticos y Culturales

Andalucía-América Estudios Artísticos y Culturales

Rafael López Guzmán (Coordinación científica)

M.ª Luisa Bellido Gant, Carlos Garrido Castellano, Yolanda Guasch Marí, Ángel Justo Estebaranz, Rafael López Guzmán, Pedro Luengo Gutiérrez, Francisco Montes González, José Miguel Morales Folguera, José Manuel Rodríguez Domingo, Guadalupe Romero Sánchez, Ana Ruiz Gutiérrez, Mónica Patricia Zambrano Caicedo

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







Coordinación técnica: Ana Ruiz Gutiérrez

© Los Autores

© Editorial Atrio, S.L. C./ Dr.Martín Lagos, 2 - 1.° 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: 978-84-96101-92-0 ISBN: 978-84-338-5149-0

Depósito Legal: Gr.-3.667/2010

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

Sumario

Presentación	9
El Códice Durán. Crónica del ingenio artesanal novohispano Ana Ruiz Gutiérrez	13
El asentamiento colombino de Nueva Sevilla (Jamaica). Aspectos estéticos, urbanísticos y patrimoniales CARLOS GARRIDO CASTELLANO	41
La proyección del Barroco Andaluz en México Rafael López Guzmán	67
Al Sol de Montilla. La iconografía americana de San Francisco Solano Francisco Montes González	91
Los Gálvez de Macharaviaya y la ilustración americana José Miguel Morales Folguera	111
Gobernadores andaluces en la reforma urbanística de Manila (1776-1806) PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ	137
Relación histórica del viaje a la América meridional de Antonio de Ulloa Ángel Justo Estebaranz	161

8 Sumario

Alhambrismo y arquitectura neomusulmana en Cartagena de Indias (Colombia)	
José Manuel Rodríguez Domingo	181
Julio Romero de Torres. El suceso de su obra en Argentina en el marco de las políticas culturales de España en América	
M.ª Luisa Bellido Gant	215
El arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz en Colombia	
Mónica Patricia Zambrano Caicedo	241
Conversaciones con el pintor sevillano Juan Chamizo: Andalucía desde el exilio mexicano	
Yolanda Guasch Marí	257
Andalucía en la colección del Museo Nacional de Colombia	
Guadalupe Romero Sánchez	287

Es este el segundo volumen de la serie que venimos publicando en relación con los avances de la investigación producida dentro del proyecto de excelencia «Andalucía en América: Arte, Cultura y Sincretismo Estético» (P07-HUM-03052) 1. El estudio de artistas, obras, iconografías y formas culturales procedentes de Andalucía con presencia en los países iberoamericanos que conforman el ámbito territorial de nuestro trabajo está dando resultados mayores de los esperados inicialmente por el grupo de investigación que se enfrentó con está temática. Aquí se integran un número importante de investigadores y técnicos procedentes básicamente de las universidades de Almería (Gloria Espinosa Spínola), Sevilla (Alfredo J. Morales, Ángel Justo Estebaranz, Pedro Luengo Gutiérrez, Francisco Montes González y Luis Méndez Rodríguez) y Granada (Ana Ruiz Gutiérrez, 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); los cuales están elaborando el proyecto con estancias en centros de investigación americanos y un pormenorizado estudio de campo complementario.

¹ El primer volumen apareció el año pasado con la siguiente referencia bibliográfica, Cfr. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coord.). Andalucía y América. Cultura artística. Granada: Editorial Universidad-Editorial Atrio, 2009.

El presente libro reúne trabajos que suponen acercamientos a la cultura artística americana desde los momentos del primer contacto e interacción con las culturas prehispánicas hasta las problemáticas conservacionistas y patrimoniales más actuales. Es decir, desde los aspectos de reconocimiento cultural presentes en el Códice Durán, trabajo realizado por Ana Ruiz Gutiérrez, a la puesta en valor del asentamiento conocido como «Nueva Sevilla» en Jamaica, valorado por Carlos Garrido Castellano. Pero este arco cronológico mantiene pilares intermedios que cimentan problemáticas artísticas relacionadas con el coleccionismo de la época virreinal y contemporánea visibles en los trabajos de Guadalupe Romero, en lo referente al Museo Nacional de Colombia, y el de Rafael López Guzmán, con respecto a México y sus repositorios.

No faltan los estudios iconográficos precisos, como el que analiza al santo de Montilla (Córdoba), San Francisco Solano, precisado a través de la investigación de Francisco Montes González. O la aportación de gobernadores andaluces comprometidos con el diseño urbano, idea desarrollada en el trabajo sobre Manila de Pedro Luengo Gutiérrez. Este estudio tiene su paralelo, en este libro, en el texto de José Miguel Morales Folguera sobre los Gálvez de Macharaviaya (Málaga) analizando la contribución de varios miembros de la familia que ocuparon distintos cargos en América, incluso como virreyes de la Nueva España. Aportaciones y visiones del territorio americano que tienen su correlato, como pincelada genérica, en los viajeros y científicos andaluces que también trazaron con su pluma los enclaves y paisajes del Nuevo Mundo como el trabajo sobre la visión de Quito de Antonio de Ulloa, realizado por Ángel Justo Estebaranz.

Son significativas y variadas las aportaciones referidas al siglo XX. Si María Luisa Bellido se centra en la presencia del pintor cordobés Julio Romero de Torres en Argentina, José Manuel Rodríguez Domingo trata sobre la influencia de la Alhambra en la arquitectura de Cartagena de Indias. A ellas se añaden dos artículos más relacionados con el exilio. El primero, de Mónica Zambrano, sobre el arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz que trabajó en el ayuntamiento de Granada, exiliándose a Colombia donde se convirtió en uno de los referentes de la arquitectura contemporánea. Por último, el de Yolanda Guasch sobre el pintor sevillano Juan Chamizo, memoria

viva del exilio en México, al que nuestra investigadora ha tenido la suerte y el lujo de entrevistar, transcribiéndonos información de primera mano.

Este libro cuenta con trabajos generados en el grupo de investigación primigenio y otros que aportan investigadores de otros contextos cercanos, tanto de España (Universidades de Málaga y Granada) como de América (Colombia). Esta miscelánea responde, básicamente, a nuestra valoración plural de los acercamientos metodológicos a la historia de la cultura, apoyándonos y concluyendo a favor del valor científico de los procesos sociales; ajenos, totalmente, a los recurrentes reinos de taifas y propiedades intelectuales de dudosa cualidad. América es rica en valores culturales, artísticos, paisajísticos y patrimoniales, la exclusión es una tara propia de prismas localistas; la confrontación intelectual, la crítica constructiva y los valores culturales afloran y se cotejan en los resultados de las investigaciones, bien sea en foros de debate, congresos o publicaciones. Con estos paradigmas nuestro grupo se abre a las aportaciones de instituciones e investigadores que nos apoyan y colaboran con nuestro proyecto a ambos lados del Atlántico.

Actualmente seguimos construyendo la base de datos del proyecto en colaboración con el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, donde contamos con las aportaciones de Juan Antonio Arenillas Torrejón e Isabel Dugo Cobacho, del Centro de Documentación y Estudios, y del informático Luis Reina Román. También profundizamos en la cuestiones derivadas del mecenazgo de andaluces en relación con el patrimonio artístico americano creando una relación biográfica de los mismos. Avanzamos en la redacción del diccionario biobibliográfico de los investigadores andaluces que han centrado sus trabajos en Iberoamérica y estamos concluyendo el volumen referente a iconografía religiosa andaluza en América. Por último, trabajamos en distintos proyectos de difusión, como exposiciones, ciclos de conferencias², publicaciones³ y monografías⁴ que

² De hecho en el Instituto de América de Santa Fe llevamos diez años realizando un ciclo de conferencias, el próximo previsto a celebrar en octubre tendrá como título: «XI Lecciones de Arte Iberoramericano: El Patrimonio cultural en las misiones de Baja California (México)», octubre. 26-28.

permitan transferir al gran público y a la comunidad científica lo realizado e interesar a la ciudadanía en un aspecto tan relevante para nuestra cultura como es la presencia andaluza en América.

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

³ RUIZ GUTIÉRREZ, Ana. «Obras americanas en la colección del Archivo-Museo San Juan de Dios «Casa de los Pisa" de Granada». *Artigrama*, (Zaragoza), 24, (2009). Págs. 187-204.

⁴ Ejemplos serían: ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. *Los pueblos de indios en Nueva Granada*. Granada: Universidad Nacional de Colombia-Editorial Atrio, 2010; y, CIUDAD RUIZ, Andrés; IGLESIAS PONCE DE LEÓN, M.ª Josefa; SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel (Eds.). *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas-Grupo de Investigación Andalucía-América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas (PAI: HUM-806)-Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, 2010.

El Códice Durán. Crónica del ingenio artesanal novohispano

Ana Ruiz Gutiérrez

La obra Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme más conocida como Códice Durán, es una de las más relevantes del siglo XVI, no sólo por la información que nos ofrece del mundo mexica antes de la llegada de los españoles y el proceso evangelizador que provocó la presencia de las órdenes religiosas en el virreinato novohispano, sino que para nosotros, que pretendemos rescatar personajes ilustres andaluces que desarrollaron su labor en América, incidiendo en algunos casos en la configuración y las aportaciones artísticas que se generaron en los nuevos territorios, fray Diego Durán es un ejemplo excepcional.

Conocemos escasos datos biográficos de Diego Durán, pero sí uno fundamental, que nació en Sevilla en 1537 ¹, aunque viajó a México con su familia a edad muy temprana, pasando su infancia en Texcoco, estado de México para posteriormente asentarse en la capital mexicana. En 1556 profesa en la orden de los dominicos, para más tarde trasladarse a Oaxaca, pasando posteriormente por varios conventos de la región de Morelos. Muere en 1588.

La contextualización de la figura y obra de fray Diego Durán requiere de un breve bosquejo del panorama de fuentes con las que contamos para conocer la producción de objetos en Nueva España a lo largo del siglo XVI, en un momento en el que se entrecruzan los

¹ Garay, K., Ángel M.^a «Diego Durán y su obra». En: Durán, fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. Tomo I. México: Editorial Porrúa, 1967, pág. 2.

elementos prehispánicos y las nuevas aportaciones llevadas desde Europa. Esa síntesis, no obstante, no impidió que a través de la producción de las crónicas de personajes civiles, religiosos y militares, se obviaran las referencias a las expresiones prehispánicas, de las cuales nos han llegado ejemplos destacados, recuperados y conservados hoy en día en multitud de museos de América y España. Para el caso que nos ocupa, antes de abordar la obra de este fraile dominico, quisiéramos repasar muy brevemente el conjunto de fuentes que desde el siglo XVI se generan en los territorios novohispanos e incluso españoles, de tal manera que nos permita alcanzar una visión inicial para entender el conocimiento del mundo americano, permitiéndonos indagar en el estudio de una de las especies vegetales más curiosas utilizadas en la artesanía mexicana, la jícara o xical.

Este ejercicio analítico no sólo nos llevará por un repaso de la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, sino de sus análogas en el tiempo, rescatando las referencias que en ellas se hace de sus usos, formas, así como la técnica del maque, empleada en su decoración y que ya desde época prehispánica, perduró a lo largo de los siglos en la producción de las artes decorativas novohispanas principalmente en baúles, bateas, biombos, escritorios, etc.

FUENTES PARA EL CONOCIMIENTO DE NUEVA ESPAÑA EN EL SIGLO XVI

Hoy en día no podemos negar que la información con la que contamos sobre los territorios que conformaron la Nueva España, tanto del período prehispánico como del virreinal es abundante². Indudablemente la producción fue desigual, o digámoslo de esta manera, los acontecimientos históricos han impedido que hayan llegado a nosotros un número equitativo de cada una de ellas, siendo en

² Cfr. ALCINA FRANCH, José. *Bibliografía básica de Arqueología americana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoaméricano. 1985; ESCALANTE GONZALBO, Pablo. *El méxico antiguo. De Tehuantepec a Baja California*. México: Centro de Investigación y Docencia Económicas. Fondo de Cultura Económica, 2009.

este caso la información que los indígenas tuvieron de los recién llegados la más perjudicada³.

En todos los casos la necesidad de una crítica objetiva se hace necesaria para una justa valoración de la información aportada por cada una de ellas. Inclusive la misma aportación de la Arqueología que ha dado lugar a la publicación de textos de diversa índole a partir de la interpretación de los datos de los informes de excavación, no pudiéndonos conformar con la simple valoración de la realidad material ⁴. En ese sentido no podemos perder de vista las circunstancias que envolvieron la elaboración de cada una de ellas. Quién la hace, con qué objetivos, el grado de intervención sobre todo en los códices de los españoles, de autoridades o personajes reales o eclesiásticos, etc.

Desde esta perspectiva, no es nuevo plantear el inicio de una reflexión sobre América intentando plasmar la importancia del conocimiento de lo existente para poder entender todos los mecanismos que se pusieron en marcha de un modo efectivo a partir de 1521, cuando Cortés entra definitivamente en México-Tenochtitlan⁵. Esta idea nos obliga a sopesar la diversidad de fuentes a través de las cuales se puede acceder al conocimiento de los dos momentos que aquí nos interesan. Por un lado el anterior a la llegada española; y el inmediato proceso de contacto que produjo tanto asombro a militares y religiosos que transcribieron sus impresiones, recogiendo una realidad histórica que se conformaría a lo largo de todo el siglo XVI, como una de las más ricas en cuanto a descripciones y aportación de información relativa a la nueva realidad que se abría ante los ojos europeos.

Con ellas se puede alcanzar una aproximación al conocimiento de lo que fue ese inmenso territorio y fundamentalmente la dinámica en la que se encontraban algunas de esas sociedades como la mexica

³ Cfr. León Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

⁴ Cfr. NOGUERA, Eduardo. Arqueología de Mesoamérica. México: Porrúa, 1966.

⁵ Cfr. O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

o maya, tanto en sus pulsaciones internas como en sus relaciones con otros territorios. A estas fuentes hay que unir las ya mencionadas aportaciones realizadas por la arqueología, añadiendo las necesarias referencias a través de la cultura material y la antropología que con metodologías de estudio comparado en regiones de fuerte impronta indígena, buscan estudiar la pervivencia de costumbres prehispánicas en las sociedades actuales.

Por lo que se refiere a los códices prehispánicos, libros de pinturas y jeroglíficos, su escasez en número no ha impedido que se minimice su importancia como medio de aproximación al conocimiento del mundo prehispánico. Se trata en conjunto de una serie de obras que consiguieron ser enviadas a Europa con lo que se salvaron de las campañas de destrucción que se desarrollaron desde el siglo XVI, como la emprendida por el obispo de México Juan de Zumárraga. No obstante no podemos perder de vista que algunos de ellos han aparecido como material con el que se realizaban los Cristos de pasta de caña de maíz, alusión tremendamente simbólica que nos es transmitida a través de las crónicas y que abre la posibilidad de una interpretación respecto al vínculo que se establecía entre los dos mundos y sus religiones ⁶.

A partir del siglo XVI, el contacto con el continente marcó una clara separación en cuanto a las informaciones que se generaron entre el ámbito antillano y el continental. No cabe la menor duda que la complejidad social del mundo mesoamericano, determinó un grado de asombró entre quienes lo observaron por primera vez, que sin duda aumentaría con la percepción que de la capital, México-Tenochtitlan, tuvieron los recién llegados. La generación de información se produjo incluso con anterioridad a la propia caída de la capital mexica, con obras como la de Pedro Mártir de Anglería, destacándose la preocu-

⁶ Cfr. Amador Marrero, Pablo. *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*. Telde: Ayuntamiento de Telde, 2002. El último descubrimiento de un códice mexicano en un cristo de caña ha tenido lugar en la intervención llevada a cabo por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico del Crucificado de Santo Domingo de Bornos, Cádiz en el que ha intervenido el investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de México, Pablo Amador Marrero, y hasta la publicación de los resultados podemos ver una entrevista en la siguiente dirección http://www.youtube.com/watch?v=Uz62bv5nrRY [Consulta: 19.06.2010].

pación por una correcta gestión de los nuevos territorios en la solicitud por parte de la corona de encuestas y descripciones que permitieran un mejor conocimiento de los nuevos territorios⁷.

FUENTES PARA SU ESTUDIO

En líneas generales, podemos señalar que el importante conjunto de fuentes a través de las cuales se puede realizar la aproximación al contexto novohispano, es representativa de la complejidad de la realidad misma mesoamericana y del dinamismo del proceso que se inició en el siglo XVI.

Su diversidad permite una clasificación bastante clara. De entre ellas las primeras que se deben consultar son las fuentes indígenas ⁸. Todo un conjunto de obras, que han sido estudiadas generando importantes aportaciones específicas sobre el tema. Se puede entresacar una relación de las mismas, donde sobresalen por sus características los manuscritos pictográficos o códices. Mencionaremos, como representativos de ellos, entre los de procedencia mexica el Azcatitlan, Mexicanus, Vaticano A, Aubin y Osuna ⁹. Entre los tezcocanos tenemos el Códice en Cruz, el Mapa de Tepechpan y el Códice de San Juan Teotihuacan ¹⁰.De la región de Puebla-Tlaxcala tenemos el Códice de Cuetlaxcohuapan ¹¹.

- ⁷ Cfr. Mártir De Anglería, Pedro. *Décadas del Nuevo Mundo*. Madrid: Polifemo, 1989.
- ⁸ Cfr. LEÓN PORTILLA, Miguel. *Toltecáyotl, aspectos de la cultura náhuatl*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- ⁹ Cfr. ESCALANTE GONZALBO, Pablo. Los códices. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999; Códice Azcatitlan. Ed. Facs. París: Biblioteca Nacional de Francia. Sociedad de los Americanistas, 1949; MAARTEN, Jansen. Huisi Tacu. Estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo. Codex Vindobonensis Mexicanus I, 2 vols., Amsterdam, Holanda: Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos, 1982; Códice Vaticano A. 3738. Ed. Facs. México: Fondo de Cultura Económica. Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1996; Códice Aubin. Ed. Facs. Berlín: Gebr. Mann Verlag, 1981; CORTÉS ALONSO, Vicenta y HIDALGO BRINQUIS, M.ª del Carmen. Códice Osuna. Pintura del gobernador, alcaldes y regidores de México. Ed. Facs, 2 vols., Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1993.
- ¹⁰ Cfr. Códice en cruz. Ed. Facs. Utah: University of Utah Press,1981; NOGUEZ, Xavier. Tira de Tepechpan. Códice colonial procedente del Valle de México. 2 vols, México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1978.

Otro grupo interesante es el de textos en náhuatl escritos en alfabeto latino. Se trata de una serie de documentos de muy variada procedencia, en los que se llegan a encontrar junto a los textos, pinturas y glifos. La región que ofrece un mayor número es la poblanatlaxcalteca. Entre ellos destacan los Anales de Tlaxcala, los Anales de Puebla Tlaxcala y los Anales de Quecholac, formando parte de un conjunto de documentos que se encuentran dentro de la Colección de Anales antiguos de México y sus contornos ¹².

De esta misma región son los Anales de Cuauhtinchan o Historia Tolteca-Chichimeca ¹³. También debemos incluir la Historia de Tlaxcala de Diego Muñoz Camargo ¹⁴ y la Crónica de Juan Ventura Zapata. En el ámbito mexicano debemos citar los Anales mexicanos dentro de los Anales Antiguos de México y sus contornos citados anteriormente. A Domingo Chimalpahin debemos las Relaciones, el Memorial Breve de Culhuacan y un Diario ¹⁵.

Finalmente, dentro de este grupo debemos incluir los reglamentos y ordenanzas de algunas cofradías indígenas, cartas en náhuatl y testamentos ¹⁶.

En cuanto a las conjunto de crónicas escritas en castellano, debemos reseñar que junto a los códices, las crónicas de soldados y religiosos obligan a una interpretación que debe pasar por la depura-

¹¹ Cfr. HERNÁNDEZ DE LEÓN-PORTILLA, Ascensión. «El Códice de Cuetlaxcohuapan y los primeros escribanos nahuas». En: *Actas del Segundo Simposio sobre Códices y Documentos sobre México, siglo XII-XVII*. México: INAH, 1997.

¹² Cfr. RAMIREZ, J. Fernando (COMP.) *Anales Antiguos de México y sus contornos*. México: Vargas Rea, 1949.

¹³ Cfr. FERNANDO RAMÍREZ, José. *Anales de Cuauhtitlan, noticias históricas de México y sus contornos*. México: Publicación de los Anales del Museo Nacional, 1885.

¹⁴ Cfr. Muñoz Camargo, Diego. Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas. México: UNAM, 1981.

¹⁵ Cfr. CHIMALPAHIN, Domingo. *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*. 2 vol. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998 y *Diario*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

¹⁶ LEÓN PORTILLA, Miguel. Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl. Testimonos indígenas del siglo XVI. México: UNAM, 1985, págs. 12-17.

ción que la objetividad de quién observa desde la lejanía, debe imponer a sus contenidos. El propio Cortés ¹⁷, Bernal Díaz del Castillo ¹⁸, Sahagún ¹⁹, Landa ²⁰, Durán ²¹, Motolinía ²², Mendieta ²³, Valadés ²⁴, Torquemada ²⁵, Acosta ²⁶, Clavijero ²⁷, etc., son algunos de los referentes que se tendrán presentes, en tanto aportan la información necesaria para el período que se abarca y entre las que sin duda las fuentes aportadas por los religiosos, serán de un modo claramente destacado el referente que nos interese principalmente para el conocimiento de las prácticas sociales de los grupos indígenas, la producción de una cultura material, etc ²⁸.

Escritas entre los siglos XVI y XVIII, reflejan la preocupación que se tuvo por el conocimiento de lo mexicano, y sobre todo siendo en muchos casos un análisis incisivo de las costumbres de los grupos indígenas, aspecto que será de especial relevancia para el tema que nos ocupa, ya que en muchas de ellas se lleva a cabo una des-

- ¹⁷ Cfr. CORTÉS, Hernán. Cartas de Relación. Madrid: Castalia, 1993.
- ¹⁸ Cfr. DíAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.
- ¹⁹ Cfr. Sahagún, Bernardino de (O. F. M.) *Historia general de las cosas de Nueva España*. Tomo B. Madrid: Historia 16, 1990.
 - ²⁰ Cfr. Landa, Diego de. Relación de las cosas de Yucatán. México: Editorial Porrúa, 1982.
- ²¹ Cfr. DURÁN, fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, edición de Ángel María Garibay K., 2 tomos, México: Porrúa, 1984.
- ²² Cfr. Benavente, Fray Toribio. *Historia de los Indios de la Nueva España*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
 - ²³ Cfr. MENDIETA, Gerónimo de. *Historia Eclesiástica Indiana*. México: Editorial Porrúa, 1993.
 - ²⁴ Cfr. PALOMERA, Esteban J. (S.J.). Fray Diego Valadés (O.F.M.). México: Editorial Jus, 1962.
- ²⁵ Cfr. TORQUEMADA, fray Juan de. *Monarquía indiana, de los veinte y un libros rituales y monarquá indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblazones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma tierra firme.* LEÓN-PORTILLA, Miguel (ed.), 7 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975-1983.
- ²⁶ Cfr. ACOSTA, Joseph de. *Historia Natural y moral de las Indias: en que se trata de las cosas notables del cielo elementos metales plantas y animales dellas y los ritos y ceremoniales leyes y gobierno de los indios.* O'GORMAN, Edmundo (ed.), México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
 - ²⁷ CLAVIJERO, Francisco Xavier. *Historia Antigua de México*. México: Porrúa, 1958.
- ²⁸ Cfr. D'OLWER, Luis Nicolau. *Cronistas de las culturas precolombinas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

cripción minuciosa de los rituales, ceremonias, vestimentas, objetos, instrumentos, etc., que conformaban un conjunto íntegro de propagación ideológica.

CÓDICE DURÁN

La Historia de las Indias de Nueva España e Islas y Tierra Firme de fray Diego Durán, ha sido vinculada junto con otra notable obra, la Historia General de las Cosas de Nueva España de fray Bernardino de Sahagún, por su carácter analítico y descriptivo de la realidad novohispana en el siglo XVI, recogiendo de un modo coherente las tradiciones prehispánicas existentes antes de la llegada europea; las dos pertenecen al segundo periodo del virreinato novohispano, y su propósito fundamental fue la explicación y rehabilitación del pasado precolombino. Ambas se realizaron entre 1558 y 1581, aunque sus objetivos, temas y métodos están relacionados todavía con los trabajos inmediatamente anteriores, especialmente con el realizado por el franciscano fray Andrés de Olmos ²⁹.

El original de este códice, de 344 hojas encuadernadas en tres volúmenes se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, además de varias ediciones, siendo la primera de ellas prologada por José Fernando Ramírez ³⁰ quién tuvo conocimiento de la existencia de este documento manuscrito que fray Diego Durán envió a España y, del que hasta el siglo XIX no se volvió a saber, mandando inmediatamente hacer una copia que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México. A partir de entonces se han realizado varias ediciones de él, inclinándonos para el análisis de la obra por la que preparó el padre Ángel María Garibay en 1967 ³¹.

²⁹ Cfr. MAYNEZ, Pilar. *Fray Diego Durán. Una interpretación de la cosmovisión mexica*, México: UNAM-Ediciones Acatlán, 1997; «Fray Diego Durán: Testigo e intérprete de la cosmovisión indígena», *Destiempos.com*, (Revista electrónica), México, marzo-abril 2008, págs. 7-14. http://www.destiempos.com/n14/maynez_14.htm.

³⁰ Cfr. DURÁN, fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España y, Islas de Tierra Firme*, introducción y notas de José Fernando Ramírez, 2 tomos y un Atlas, el segundo, con numeración propia que contiene un apéndice de Alfredo Chavero, México, Editora Nacional, 1967.



Portada Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme. Fray Diego Durán. Biblioteca Nacional de España. Madrid



Contraportada. Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme. Fray Diego Durán. Biblioteca Nacional de España. Madrid

La crónica de Durán está conformada por tres libros. El primero, terminado en 1570, fue titulado por Fernando Ramírez, *Libro de los ritos y ceremonias en las fiestas de los dioses y celebración de ellas*. Es una relación descriptiva de las principales deidades mexicas, donde se exponen sus características formales, sus atribuciones, sus rituales y fiestas correspondientes. Comienza este tratado intentando incorporar a los naturales del Nuevo Mundo en el contexto del pensamiento cristiano, manifestado en el Evangelio de San Marcos. Posteriormente presenta la relación de los diversos dioses mexicas comenzando con los más temidos y reverenciados, Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, de quienes ofrece una detallada referencia respecto a su imagen, templos, culto y sacrificios que se efectuaban en su honor.

El segundo libro, el más breve, que concluyó en 1579 y tituló el propio autor *Calendario Antiguo*, es complemento del primero, puesto que aborda con mayor detenimiento las festividades que celebraban en honor a los dioses tratados anteriormente y el cómputo calendárico organizador de dicho cosmos.

El tercero y más extenso, es el libro que da nombre a la crónica *Historia de las Indias de Nueva España e Islas y Tierra Firme*, y que terminó en 1581. Para la elaboración de esta interesantísima revisión histórica, que abarca desde la salida de las siete tribus de Aztlán en el año 820, hasta la conquista de México por Hernán Cortés y la implantación del cristianismo, Durán se fundamentó básicamente en la Crónica X ³², hasta hoy desconocida y a la que alude insistentemente como la «historia» en las pinturas antiguas a las que pudo acceder, y en los testimonios orales de indígenas y españoles que sobrevivieron a la conquista.

³¹ Cfr. DURÁN, fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España...* edición de Ángel María Garibay K., *Op. cit.*; DURÁN, fray Diego. Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme, prologo de José Rubén Romero Galván y Rosa Camelo, t. I. y t.II. Madrid: Banco Santander. Ediciones El Equilibrista, 1990.

³² BARLOW, Robert H., «La 'Crónica X': versiones coloniales de la historia de los mexicatenochcas». En: MONJARÁS-RUIZ, Jesús; LIMÓN, Elena; PAILLÉS, M.ª de la Cruz (editores). *Los mexicas y la Triple Alianza*, vol. 3, Puebla: INAH. UDLA, 1990, págs. 13-32.

Durán narra en su obra el proceso de expansión militar y económica de los mexicas; destaca el poderío de este pueblo que llegó a formar aquel vasto imperio que asombró a los españoles; nos da cuenta de los distintos tributos que estaban obligadas a entregar las provincias sujetas, tales como piedras, plumas, cacao, algodón, mantas, pájaros y otros animales, y de la resistencia impuesta inicialmente por los moradores de Ahuilizapan, Michoacán, Huexotzingo y Cholula, entre otros, ante los embates mexicas. Es en el detalle de sus descripciones y en las relaciones que de objetos y acciones hace, donde encontramos el interés de esta obra, ya que en algunos de sus apartados describe las jícaras y su papel destacado en la vida cotidiana y ritualización de los grupos mexicas y que a la postre podemos considerar como representativo de la globalidad del conjunto de culturas prehispánicas.

XICALES EN LA OBRA DE DURÁN Y EN OTRAS CRÓNICAS

La jícara es el fruto de un gran árbol de grueso regular, con corteza áspera y rematado por hojas de picos o puntas, llamado güira, jícaro, toumo, taparo o hugüero ³³. Los frutos también reciben multiples nombres, y etimológicamente procede de la palabra náhuatl *xicalli*, pero se conoce por toda América con distintos apelativos como guacal, morro, morrito, jícara montés, cuchara, jícaro de cuchara, jícara cimarrona, cutuco, tecomate, zapallo, ayote, tol, cirián, güiro, chinchín, shoma, acocote y pumpo ³⁴.

Antonio de Ciudad Real, en su viaje como secretario del padre Ponce al virreinato de Nueva España, por la Capitanía General de Guatemala, en el pueblo de Tiquizaya ³⁵ ya nos contaba en el siglo XVI como eran estos árboles y sus frutos ³⁶:

³³ GALEOTE, Manuel. «Terminología botánica indígena en el vocabulario castellanomexicano (1555) de Fray A. De Molina». *Forma y Función* (Bogotá), 15, Colombia, págs. 102-118.

³⁴ GUERRERO GUERRERO, Raúl. *La jícara mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992, pág. 11.

³⁵ Actual Atiquizaya, en Ahuachapán, El Salvador.



Árbol Jícaro



Detalle del fruto del jícaro

Había en aquél pueblo muchos árboles de xícaras, los cuales son medianos, de hojas pequeñitas que cubren mal las ramas, la fruta que llevan es a manera de calabazas medianas, muy redondas y pegadas por el pezón al mesmo tronco y grueso de las ramas, como las mazorcas del cacao; a éstas las curan, y aserradas por medio, como de ordinario se corta una naranja, hacen de cada una dos que sirven de escudillas, cazuelas y tazas y de otros vasos en que beben el chocolate y otras bebidas de cacao; éste es el servicio común de los indios y de los negros y aún de españoles pobres; llámanse en la lengua mexicana xicalli, y corrupto el vocablo se dice xícara; hácense algunas déstas muy curiosas, raídas y pintadas, las cuales tienen en mucho en lo de México, también las aderezan sin partirlas, a manera de frascos, con su boca y respiradero para echar agua, vino, vinagre y otros licores; sin éstas se hacen en la Nueva España, especial en lo de Michoacán, otras xícaras muy grandes como fuentes y platos grandes, que cogidas de sus matas y cortadas por medio y curadas les dan barniz y las pintan y venden muy caras, y llévanlas a México y a otras partes de Nueva España.

El principal uso de la jícara es como recipiente, principalmente para contener líquidos, siendo muy común su utilización para degustar el chocolate, así como también para beber el pulque ³⁷; también se usa para guardar otros alimentos como el maíz, a veces, es frecuente ver jícaras agujereadas, utilizadas para lavar el maíz y las verduras y en otras ocasiones para realizar velas artesanales. Incluso dependiendo del nivel ornamental de cada pieza nos la podemos encontrar solamente como objeto decorativo.

Como podemos comprobar las jícaras tienen una infinidad de usos, los anteriormente mencionados, de carácter doméstico y otros recogidos en las crónicas y ya extintos, como su presencia en los rituales religiosos y como tributos de las poblaciones sometidas al imperio mexica, serían otros de ellos.

De todo lo que acontece en este Códice Durán, lo que más nos interesa para el estudio de las jícaras es el tercer libro que da nom-

³⁶ CIUDAD REAL, Antonio de. *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España: Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre Fray Alonso Ponce de las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes.* Tomo I. México: Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1976, pág. 199.

³⁷ Bebida alcohólica derivada del maguey.



Jícaras. Taller de Martina. Uruapan. Michoacan. México



Jícaras preparadas para decorar. Taller de Martina. Uruapan. Michoacan. México

bre a la obra completa, y en cuyo capítulo XXV habla y relaciona los tributos que eran entregados a la ciudad de México por parte de los territorios y poblaciones sometidos al control mexica:

De los grandes tributos y riquezas que entraban en México de las provincias y ciudades que, por via de guerra, habían sujetado.

Tributaban de otras provincias jícaras hondas, grandes y chicas, unas llanas, otras labradas, otras doradas y pintadas de ricas y curiosas pinturas, que hasta el día de hoy duran, y las muy curiosamente labradas. Tributaban otras jícaras grandes y llanas, que las tenían como acá tenemos las fuentes de plata, o platos grandes para sacar la comida a la mesa y para dar aguamananos. Daban también unas jícaras con sus asas, muy curiosas, como calderetas. En fin, tributaban de todo género de estas jícaras, grandes y medianas, y chicas y más chicas, de diferentes hechuras y maneras y modos y colores 38.

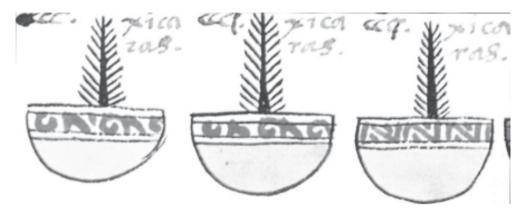
Como vemos, se trata de un magnífico ejemplo de las distintas formas y usos que se le dieron a las jícaras en época prehispánica, pero no el único, de hecho existen multitud de referentes en las crónicas relacionados con la vinculación del fruto del jícaro no ya sólo con la vida cotidiana, sino con las ceremonias religiosas como ofrenda, tal y como hemos visto en el caso anterior, y que es representado en una de las ilustraciones del Códice Mendocino ³⁹.

Este códice fue elaborado en 1540 sobre papel europeo y está formado por tres partes. La primera se refiere a los diferentes gobernantes mexicas y su expansión conquistadora sobre los pueblos mesoamericanos. La segunda parte es una matrícula de tributos, que anota los bienes entregados por 35 poblaciones sometidas y la tercera parte registra la educación de los niños mexicas desde su nacimiento, y asimismo se muestra la complejidad de la organización militar prehispánica ⁴⁰.

³⁸ Durán, fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España* ... Tomo II. *Op. cit.*, pág. 207.

³⁹ Códice de 1541, depositado en la Biblioteca Bodleian, Oxford, Inglaterra. Cfr. PASO Y TRONCOSO, Francisco del. *Codice Mendocino: documento mexicano del siglo XVI que se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, Inglaterra*; facsimil. México: Editorial Innovacion, 1980 y *El Códice Mendoza*: un inestimable manuscrito azteca. Barcelona: Círculo de Lectores, 1985.

⁴⁰ MOHAR BETANCOURT, Luz María. *Manos artesanas del México Antiguo*. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1997, pág. 29.



Jícaras decoradas. Códice Mendocino. Biblioteca Bodleiana de Oxford. Inglaterra

Por tanto el segundo libro es para nosotros un referente, en cuanto que registra pictográficamente poblaciones tributarias, como es el caso de la lámina de Soconusco (Chiapas), donde aparecen tecomates o jícaras y señala, puntualizándolo, que eran los recipientes en los que se bebía el cacao. De esta forma podemos identificar los pictogramas vinculados a estos recipientes e identificarlos más fácilmente con unas formas concretas, siendo recurrente su representación en otros documentos de la época ⁴¹.

Volvamos al Códice Durán. En relación a los rituales religiosos prehispánicos, hay una clara referencia en él, concretamente en el capítulo XVIII, titulado «De cómo los de Tepeaca movieron guerra contra los mexicanos y de cómo fueron vencidos y muy mal tratados y traídos presos a México para sacrificar y de las exequias que se hicieron a honra de los muertos que en la guerra de chalco murieron» ⁴²:

4. Puestos todos en orden, empezaron a bailar y llorar juntamente, con un aullido extraño. Los viejos todos, alrededor del atambor, con sus jícaras redondas, colgadas a las espaldas, a manera de cordones...

⁴¹ ROSKAMP, Hans. Los códices de Cutzio y Huetamo. Encomienda y Tributo en la Tierra Caliente de Michoacán, siglo XVI. Michoacán: El Colegio de Michoacán. El Colegio mexiquense, 2003, pág. 56.

⁴² Durán, fray Diego. *Historia de las Indias* ... Tomo II, *Op. cit.*, pág. 153-154.

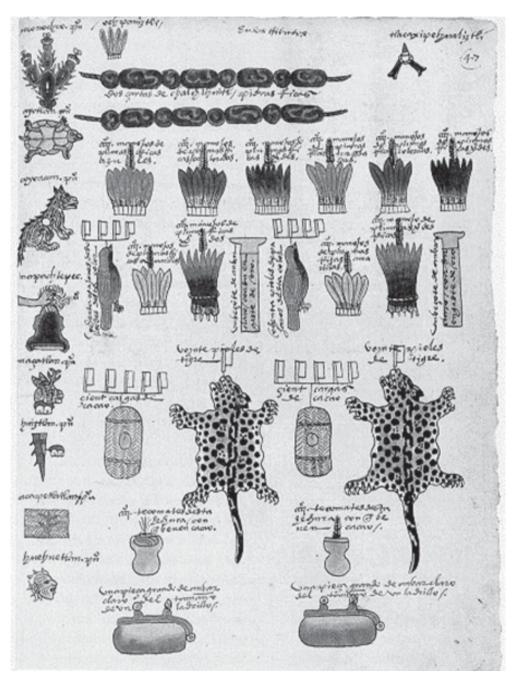


Lámina de Sosonusco (Chiapas), que registra pictográficamente poblaciones tributarias, con tecomates en la parte inferior para beber chocolate. Códice Mendocino. Biblioteca Bodleiana de Oxford. Inglaterra

Una breve descripción de la importancia que la escenografía tenía en estos actos y donde el baile, la música y el atuendo conformaban un contexto que a la postre sería reutilizado y aprovechado por los religiosos españoles en la evangelización debido al importante papel que estas acciones tenían en el aprendizaje de los indígenas ⁴³.

Un protagonismo destacado dentro de la ritualización, que encontramos en otras referencias como las que aparecen en el capítulo XXXIX: «De la elección del séptimo rey, llamado tizocicatzin, y de los presentes que trajeron los señores al rey muerto y pláticas que le hicieron» ⁴⁴:

22. En el entretanto venían los sacerdotes con jícaras de vino que ellos bebían y derramábanselo delante y a los lados y a las espaldas y en los rincones de aquél lugar...Acabada de quemar la estatua y el cuerpo hecho ceniza, traían los sacerdotes unas jícaras verdes, llenas de agua...

O en esta otra del capítulo XL: «De cómo los mexicanos ordenaron dar guerra a los de Metztintlan para traer gente para hacer fiesta en la coronación de su rey y ungimientos» ⁴⁵:

También añade en este entierro que el que andaba con la jícara verde en la mano y con el hisopo de hojas de laurel.

No obstante no perdamos de vista la obra análoga al códice Durán, la de Bernardino de Sahagún. En ella, las referencias a rituales, como en el capitulo XIV: «De cómo matavan los esclavos del banquete», reinciden en la importancia de este objeto ⁴⁶:

Haviendo comido estos bocados, luego los sacavan los cabellos de la corona de la cabeça...luego se iba aquel que havía recebido los cabellos en la xícara.

Este conjunto de referencias no son exclusivas de los grupos del altiplano mexicano. A otra de las culturas prehispánicas más desta-

⁴³ Cfr. GONZALBO AIZPURU, Pilar. *Historia de la educación en la época colonial. El mundo in-dígena*. México: El Colegio de México, 2000.

⁴⁴ DURÁN, fray Diego. Historia de las Indias ... Tomo II, Op. cit., pág. 299.

⁴⁵ Ibídem, pág. 303.

⁴⁶ Sahagún, Bernardino de (O. F. M.) Historia general ... Tomo B. Op. cit., págs. 651-652.



Mujer espumando chocolate

cadas, la maya, debemos referirnos al hablar sobre los referentes mitológicos que nos han dejado a través de sus crónicas más destacadas, como la de los quichés de Guatemala. Nos referimos al *Popol Vuh*, que en el capítulo III nos cuenta la historia de la hija de Cuchumaquic, quién mando recoger el jugo rojo del Árbol de grana ⁴⁷:

cayó en la jícara y enseguida se hizo una bola resplandeciente que tomó la forma de un corazón...Todo está concluido, Señores. Aquí está el corazón en el fondo de la jícara.

Como hemos señalado anteriormente, si contemplamos la jícara como objeto utilitario en la vida cotidiana, encontramos múltiples referencias como recipiente contenedor de agua para lavar las manos, para el maíz,

para servir bebida, haciendo especial incidencia en el uso de la misma para servir el tan preciado chocolate.

A modo de aguamanil, refiere Bernal Díaz del Castillo que se utilizaban las jícaras, en el capítulo XCI de su crónica y que lleva por título «De la manera e persona del gran Montezuma, y de cuán grande señor era» ⁴⁸:

Volvamos a la manera que tenía en su servicio al tiempo de comer. Y esta manera: ...y cuatro mujeres muy hermosas e limpias le daban agua a manos en unos como aguamaniles hondos, que llaman xicales.

En la crónica de Durán ya aparecen referencias a estas utilidades, como la de contenedor del maíz. En el capítulo XIX: «De la discordia grande que se recreció entre los mexicanos y los huastecos de Tamapucho y Xochpan y Tzincoac, en que después de haber pe-

⁴⁷ Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pág. 61.

⁴⁸ Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera ... Op. cit.*, pág. 191.

leado unos con otros, los huastecos fueron vencidos y muertos» señala 49:

Luego molían un poco de maíz tostado y echábanlo en una jícara honda y entrábanse en un aposento donde ellos tenían sus ídolos...

También al maíz como alimento principal hace alusión fray Diego de Landa en relación a las comidas y bebidas de los indios de Yucatán y donde se refiere a un fruto que bien pudo ser una jícara ⁵⁰:

Que el mantenimiento principal es el maíz, del cual hacen diversos manjares y bebidas, y aun bebido como lo beben, les sirven de comida y bebida, y que las indias echan el maíz a remojar en cal y agua una noche antes...; y de aquello toman una pella y deslíenda en un vaso de la cáscara de una fruta que cría un árbol con el cuál les proveyó Dios de vasos.

Aludiendo al chocolate, en este caso como postre principal, Sahagún en el capítulo VII: «Del modo que tenían los mercaderes en hazer banquetes», comenta ⁵¹:

Luego, tras esto, sirven el cacao, que es lo postrero. En la mano derecha lleva la xícara, que se llama ayotectli, no la toca en la orilla sino en la palma. Y el palo para rebolver el cacao, y también el rodeo para sentar la xícara, llévalo en la mano izquierda. Esto davan a los principales y señores, pero a los demás sirvíanlos con xícaras de barro.

Retomando la importancia de la jícara para servir el chocolate en el capitulo XI: «De lo que pasava cuando el que hazia el banquete iva a combidar a los otros mercaderes a Tochtépec», comenta ⁵²:

Estando ya todos juntos, dávanlos aguamanos, y luego los servían la comida y comían todos. Acabada la comida, otra vez lavavan las manos y la boca, y luego les ponían la bebida de cacao en sus xícaras delante.

Ésta bebida de dioses que Quetzalcóaltl regaló a los hombres creo adicciones desmedidas en la alta sociedad del virreinato novohispano

⁴⁹ Durán, Diego. Historia de las Indias ... Tomo II, Op. cit., pág. 164.

⁵⁰ LANDA, Diego de. Relación de las ... Op. cit., p. 36.

⁵¹ SAHAGÚN, Bernardino de (O. F. M.) Historia general de las cosas ... Op., cit., pág. 636.

⁵² Ibídem, pág. 646.

hasta el punto que a quién osó prohibir su uso desmedido entre las damas de San Cristóbal de las Casas, don Bernardino de Salazar y Frías, obispo de Chiapas, se dice que lo envenenaron las sirvientas precisamente con una taza de chocolate. A raíz de éste episodio en Chiapas se usa la frase «le dieron chocolate» o «le dieron el jicarazo», haciendo alusión al recipiente que nos ocupa ⁵³.

Otros usos excepcionales aparecen en la crónica de Andrés Pérez de Ribas para el estudio de Sinaloa y Sonora donde comenta que la mitad de una calabaza se utilizaba para la captura del patos, haciendo clara alusión a una jícara ⁵⁴:

Esta es, que cogiendo el indio cazador un casco de media calabaza redonda, son su agujeritos para mirar por ellos, se le pone la cabeza y arrojándose al agua, zambulle en ella todo el cuerpo de manera que no parece más de la media calabaza...

Las jícaras que se utilizaban para la vida cotidiana vistas con anterioridad solían ser muy sencillas, pero los mexicas elaboraron también una gran cantidad de jícaras y guajes decorados con esgrafiados e incrustaciones mediante la técnica del maque. Normalmente reservados para los banquetes reales o ceremonias religiosas, y muy valorados en el virreinato novohispano, se convirtieron en verdaderas obras de arte, que llegaron a influenciar en el proceso de consolidación de la utilización de la laca en estados como Michoacán, donde destaca la producción artesanal de Páztcuaro y Uruapan; de Guerrero, cuyo núcleo principal de artesanos se encuentra en Olinalá; y de Chiapas, donde se concentra la producción en Chiapa de Corzo y San Cristóbal de las Casas, todos ellos ejemplos de preservación por parte de artesanos de las técnicas prehispánicas a las que se añadieron innovaciones propias del devenir del tiempo.

En ese sentido, la técnica del maque prehispánico consta de una pasta semilíquida para maquear, que se forma con una mezcla de aceites vegetales sumados a tierras naturales. El elemento básico es

⁵³ Benítez, Ana M. Del cacao al chocolate. México: Clío, 1998. pág. 21

⁵⁴ PÉREZ DE RIBAS, Andrés. *Páginas para la Historia de Sinaloa y Sonora. Triunfos de nuestra santa fe entre gentes las más bárbaras, y fieras de nuestro orbe*. Tomo III. México: Editorial Layac, 1944, pág. 246.

la grasa animal extraída del cuerpo de la hembra del insecto conocido como *coccus-axin*, axe o aje. Este hemíptero vive en tierra caliente, y gracias a él se consigue un acabado similar al de la laca vegetal de oriente ⁵⁵. En estas jícaras y guajes prehispánicos sólo resaltaban algunos ejemplares con incrustaciones de piedras preciosas, como es el caso del guaje que aparece en la Relación de Michoacán portado por el sacerdote mayor o *petamuti* ⁵⁶.



Petamuti con guaje ceremonial en la espalda. Relación de Michoacán. Jerónimo de Alcalá

Durante el virreinato, la profusa decoración va a realizarse mediante aplicaciones de pan de oro en el caso de las bateas michoacanas, pintado con elementos florales sobre la base de laca como en Uruapan y en las lacas chiapanecas, y esgrafiado como en el caso de Olinalá ⁵⁷.

⁵⁵ THIELE, E. *El maque. Estudio histórico sobre un bello arte*. México: Instituto Michoacano de Cultura, 1989, pág. 35.

⁵⁶ ALCALÁ, Jerónimo de. *Relación de Michoacán*, Moisés Franco Mendoza (coord), México: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 2000, pág. 525.

⁵⁷ Cfr. MASTACHE FLORES, Alba. *Entre dos mundos: artesanos y artesanías en Guerrero*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 1997; GRILLASCA MURILLO, M.ª de los Ángeles. *Laca chiapaneca. Ensayo de una aventura singular*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas, 2007.



Batea michoacana. Museo de Artes e Industrias Populares. Pátzcuaro. Michoacan. México



Jícara floral. Taller de Martina. Uruapan. Michoacan. México



Jícara floral. Museo de la Laca. Chiapa del Corzo. Chiapas. México

El oficio de pintor de jícaras les permitió a los artesanos sobrevivir sin abandonar sus raíces prehispánicas características, asimilando nuevos criterios artísticos durante el virreinato. De los europeos en la zona de Michoacán, los artífices adoptaron nuevos soportes decorativos, tales como baúles y cajas, a la vez que recibieron la influencia de nuevos patrones estéticos occidentales ⁵⁸. En este sentido hay que reseñar que este oficio ya aparece en la mencionada Relación de Michoacán ⁵⁹:

Había otro diputado sobre todo los que pintaban jicales, llamado Urani Atari, el cual hay todavía...

También en la crónica de Durán señala las riquezas de los mercados y los productos que se vendían en ellos, haciendo alusión a las

⁵⁸ PÉREZ CARRILLO, S y RODRÍGUEZ DE TEMPLEQUE, C. «Influencias orientales y europeas». En: *Lacas Mexicanas*. México, Museo Franz Mayer/Artes de México, 1997, (Colección Uso y Estilo, n.º 5), pág. 32.

⁵⁹ ALCALÁ, Jerónimo de. Relación de Michoacán...Op. cit., pág. 563.

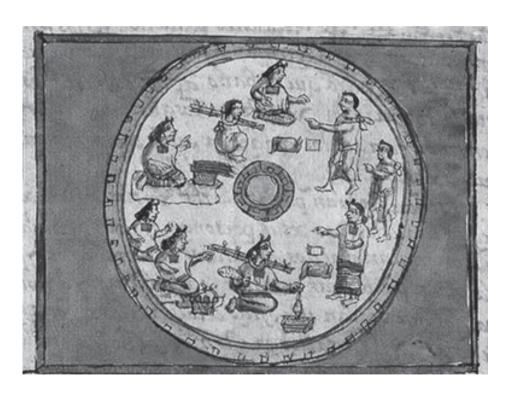
jícaras, en el capítulo XXII, titulado «De cómo el rey Motecuhzoma mandó dar guerra a los de Coixtlahuac, porque le mataron algunos mercaderes mexicanos y cómo los destruyó» ⁶⁰:

Coixtlahuac en la provincia de Mixteca... Este pueblo antiguamente era de los más principales de aquella provincia y donde se hacía un mercado de mucha riqueza, y así acudían a él muchos mercaderes forasteros de toda tierra: de México, de Tezcuco, de Chalco, de Xuchimilco, de Cuyuacan, Tacuba, Azcaputzalco, finalmente de todas las provincias de la tierra, a sus granjerías, resgates de oro, plumas, cacao, jícaras muy galanas...



Olinalá, Guerrero.

México



Tianguis. Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme. Fray Diego Durán. Biblioteca Nacional de España. Madrid

⁶⁰ DURÁN, Diego, fray. Historia de las Indias ... Tomo II, Op. cit., pág. 185.

38 Ana Ruiz Gutiérrez

Una de las aportaciones más clarificadoras de la decoración de las jícaras la realiza Bernardino de Sahagún en el capítulo XXI, titulado: «De los que venden colores, tochómil y xícara», cuando señala ⁶¹:

El que vende las xícaras cómpralas de otro para tornillas a vender, y para venderlas bien, primero las unta con cosas que las hazen pulidas, y algunas las bruñe con algún betún con que las haze relucientes, y algunas las pinta rayendo o raspando bien lo que no está llano ni liso. Y para que parezcan galanas, úntalas o con el axin o con los cuescos de çapotes amarilos, molidos, y endurécelas o cúralas al humo, colgándolas en la chimenea. Y todas las xícaras véndelas, poniendo aparte o por si las que traen de Cuauhtemala y las de México y las de otros pueblos, unas de las cuales son blancas, otras prietas, unas amarillas, otras pardas, unas bruñidas encima, otras untadas con cosas que le dan lustre, unas son pintadas, otras llanas sin labor y color, unas son redondas, otras larguillas o puntiagudas, unas tienen pie, otras asillas o picos, unas asas grandes y otras como calderuelas, unas son para bever el agua y otras para beber atol. Fuera de esto, venden también las xícaras muy pintadas de Içúcar, y las xícaras como bacines, anchas, y xícaras para lavar las manos y xícaras grandes y redondas, y los vasos trasparentes, y las xícaras agujereadas para colar...

CONCLUSIONES

Los objetos contenedores fueron muy importantes en el México prehispánico. La trascendencia de los mismos como parte destacada del ajuar doméstico pero a su vez de las ceremonias y rituales que se practicaban en el período prehispánico no pasó desapercibido por los observadores europeos. En algunos casos su trascendencia fue tal, que la misma palabra náhuatl, xicalli, tiene ejemplos destacados en los recipientes águila o cuauhxicalli de piedra, que servían para recepcionar los sacrificios realizados en los templos y que fueron en algunos casos transformados en pilas bautismales para las iglesias, aprovechando su poder sagrado y de atracción sobre los indígenas.

⁶¹ SAHAGÚN, Bernardino de (O. F. M.) Historia general de las cosas ... Op. cit., págs. 706-707.

En el caso de la obra de Durán, se pone de manifiesto el papel destacado de una variante de los *xicalli*, en este caso de origen vegetal, en las acciones políticas, religiosas y de la vida diaria de las sociedades prehispánicas, siendo esta circunstancia recogida por otros autores, lo que habla de la atención que despertó en ellos.

En cualquier caso, el mantenimiento de su producción más allá del siglo XVI, no sólo habla de la trascendencia de este objeto, sino de su conversión en un referente de la conservación de las técnicas prehispánicas en la elaboración de estas piezas, además de un receptor de influencias de diversa índole que enriquecieron y diversificaron sus formas y decoraciones.

El asentamiento colombino de Nueva Sevilla (Jamaica). Aspectos estéticos, urbanísticos y patrimoniales

Carlos Garrido Castellano

Introducción

El presente trabajo surge como resultado de un periodo de investigación de dos meses en diversos centros académicos y localidades de Jamaica. Uno de los objetivos principales que se pretendía poner en práctica tenía que ver con la necesidad de determinar el peso que tuvo la presencia española en la isla, así como la manera en que las actuales políticas patrimoniales y de la identidad representan dicho periodo de la historia nacional.

Desgraciadamente, la campaña de olvido llevada a cabo por los ingleses a su llegada a la isla ha hecho que la presencia española aparezca como un momento oscuro, mal conocido y lleno de contradicciones. Un registro minucioso de museos, colecciones privadas y galerías de arte de las principales localidades de la isla fue llevado a cabo entre los meses de febrero y marzo de 2010; sin embargo, las evidencias materiales del periodo español resultaron ser realmente escasas; a la falta de objetos se une la carencia de documentación fidedigna. Desde hace unas décadas, sin embargo, varias iniciativas están arrojando algo de luz sobre un elemento de la historia de Jamaica que ya destacó en su época por su riqueza cultural y el impacto que tuvo sobre el territorio.

El periodo de más de cien años que comprende la presencia española en Jamaica ha dejado una herencia desigual. Si bien gran parte de la nomenclatura utilizada durante el descubrimiento y la conquista de la isla ha pervivido, caracterizando lugares tan significativos como Ocho Ríos, Port María, Port Antonio o Morant Bay, los restos ma-

teriales de dicha época se muestran escasos, parte de lo cual es debido a la concienzuda campaña de restitución simbólica que llevaron a cabo los ingleses tras su llegada ¹.

Dicha ausencia contrasta con la opulencia que las fuentes contemporáneas e inmediatamente posteriores al final del dominio español en la isla mencionan. A su llegada a Jamaica los ingleses describen Xayamaca, nombre con el que se conocía la isla en el momento de dominación española, como un escenario vibrante, donde las artes y los logros arquitectónicos convivían con la instauración de pujantes puertos comerciales.

Situado en el norte de Jamaica, a escaso espacio de la costa, el asentamiento de Nueva Sevilla constituye sin duda uno de los elementos más interesantes de ese escenario. Se trata de la primera capital europea en el país, la tercera ciudad que los españoles fundaron en el Nuevo Mundo, siendo además el lugar donde vendrán a confluir aspectos decisivos para la historia de Jamaica y para la del Caribe: el inicio de la economía de plantación y de la introducción de esclavos procedentes de África.

La historia de Nueva Sevilla constituye un caso atípico en las relaciones entre españoles y americanos. Por un lado, esa extrañeza viene determinada por el abandono de la capital a los pocos años de su fundación; numerosos motivos, que serán detallados en los subsiguientes apartados, condujeron a dicha decisión, que supuso la formación de una nueva capital, Sant Iago de la Vega, hoy Spanish Town, cuya concepción resulta completamente distinta de la del primer núcleo². El declive de Nueva Sevilla implicó, pues, no sólo un cambio de capital, sino también el fracaso de un modelo socioeconómico de gestión de la isla que no será recuperado.

¹ Cfr. CUNDALL, Frank y PIETERSZ, Joseph. Jamaica Under the Spaniards. Kingston: Institute of Jamaica, 1919; o también CASSIDY, Frederic G. «The Earliest Place Names in Jamaica», *Names*, 26, (1988), págs. 151-161. Una revisión válida del periodo español en Jamaica en BRYAN, Patrick, «Spanish Jamaica», *Caribbean Quarterly*, 38, (1992), págs. 21-31; BUISSERET, David, «Fresh Light on Spanish Jamaica», *Jamaica Journal*, 16 (1), (1983), págs. 72-73.

² Cfr. ROBERTSON, James, *Gone is the Ancient Glory. Spanish Town, Jamaica, 1534-2000.* Kingston: Ian Randle Publishers, 2005.

La brevedad de la vida del asentamiento contrasta con su magnificencia. Ello se debe al empeño de los gobernadores de la isla y de la familia Colón en la creación de un centro áulico de entidad en el Caribe insular. En ese contexto se enmarca la construcción de numerosos edificios en piedra, entre los que sobresale un castillo y una iglesia de piedra, cuyas trazas responden a la mano de Pedro Mártir de Anglería, quien sería nombrado abad de la isla. Las personalidades más notables del Renacimiento temprano español, pues, aparecen vinculadas a la historia de la capital.

El interés de las instituciones jamaicanas encargadas de la salvaguarda y la difusión patrimonial—tareas que suelen estar divididas entre el Institute of Jamaica y el Jamaica National Heritage Trust—, ha llevado a la formación de un parque patrimonial en el espacio que ocupara la ciudad de Nueva Sevilla. Al visitante se ofrece una visión general de la historia del asentamiento, que primero comprendió la ciudad de Maima, el enclave de mayor tamaño de los taínos o arawak en la isla, examinando los principales aspectos resultantes del encuentro de europeos, africanos y taínos ³.

Se hace necesario, pues, llevar a cabo un análisis pormenorizado de la historia del asentamiento colombino de Nueva Sevilla, examinando el desarrollo del mismo desde una perspectiva plural, que confronte los aspectos más significativos en lo que respecta al urbanismo y a la estética del enclave con la situación de éste en el marco de la isla, así como con la integración de Jamaica en los ritmos de la conquista y de las relaciones entre España y el continente americano.

Por otro lado, y dado que ninguna mirada al pasado permanece ausente a los problemas y los condicionantes del presente, resulta igualmente oportuno trazar la historia de Nueva Sevilla en paralelo con las políticas patrimoniales que han llevado a su recuperación en

³ La convivencia de culturas procedentes de tres continentes ha sido utilizada como principal elemento del discurso del parque patrimonial. Así se desprende de toda la documentación generada en el proceso de puesta en valor del enclave y de la producción relacionada con la prensa. Cfr. JA-MAICA NATIONAL HERITAGE TRUST, Seville Great House and Heritage Park. Colección National Library of Jamaica, H/N Estate and Great Houses, Seville; —«Heritage Park to Promote Local Culture.» *Jampress News*, 9 de abril de 1998; *Seville Great House and Heritage Park*. Fact Sheet. Colección National Library of Jamaica, H/N Estates and Great Houses, Seville.

los últimos años, determinando el modo en que los discursos de la memoria y la identidad promovidos por las instituciones patrimoniales jamaicanas han influido en la presentación y conceptualización del asentamiento.

El presente trabajo trata, entonces, de llenar un vacío en la historiografía hispanófona acerca de un asentamiento capital en la historia del Caribe y de la Conquista. Se afrontarán a continuación las cuestiones anteriormente descritas desde un enfoque crítico, capaz de confrontar el pasado y el presente de Nueva Sevilla en un marco común.

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL ASENTAMIENTO

El periodo de algo más de treinta años que transcurre entre la fundación del asentamiento de Nueva Sevilla y su posterior abandono a favor de Sant Iago de la Vega constituiría, pese a su brevedad, un momento de enorme actividad que resultará trascendental para la evolución del dominio español en Jamaica; será entonces cuando, en el contexto de las grandes transformaciones que experimenta el Caribe insular, se produzca la consolidación de la presencia española en Jamaica, acompañada de la instauración de un complejo sistema de valores encaminado a asegurar la permanencia del nuevo modelo de sociedad instaurado en el territorio caribeño.

Dicho proceso arranca, en lo que a Jamaica respecta, en 1510 con la fundación de Nueva Sevilla por parte de Juan de Esquivel. Éste, que había acompañado a Colón durante su viaje a la isla ⁴, decide ubicar el primer asentamiento español en un punto cercano al lugar donde la expedición colombina desembarcó y donde el Almirante vivió su estadía más prolongada en el Caribe y en el Nuevo Mundo, residiendo por periodo de un año ⁵.

⁴ Un análisis pormenorizado de la relación entre Cristóbal Colón y Jamaica en MORALES PADRÓN, Francisco. *Spanish Jamaica*. Kingston: Ian Randle Publishers, 2003.

⁵ PIETERSZ, Joseph. «Spanish Documents Relating to Jamaica», *Jamaican Historical Review*, 1, 1945, págs. 100-115; PIETERSZ, J. y Jacobs, H.P. «Two Spanish Documents of 1656», *Jamaican Historical Review*, 2, (1948), págs. 11-35.

La ciudad se sitúa en el norte de la isla de Jamaica, en el distrito de St. Ann Bay, ocupando un lugar próximo al escenario donde se ubica la primera llegada de Colón a la isla en el transcurso de su segundo viaje. Se trata de una zona de bahías naturales, que contrasta con la forma escarpada que adquiere la costa en el sur de la isla.

La historia de Nueva Sevilla está marcada por la falta de referencias bibliográficas. El núcleo principal de información disponible para la reconstrucción de su evolución surge a partir de las aportaciones que Sylvia Wynter publicó basándose en los documentos encontrados en diversos archivos españoles. Los dos trabajos monográficos resultantes de dicha investigación constituyen el referente más completo en lo que respecta a la relación de acontecimientos concretos, así como a la documentación de las relaciones entre España y Jamaica para un momento tan temprano ⁶.

Dos momentos se distinguen en la historia de Nueva Sevilla. Una primera etapa, que puede quedar delimitada entre 1510 y 1523, corresponde al momento de consolidación y auge del asentamiento, cuando en torno a éste se construye un sistema económico y administrativo que pretende desempeñar un papel referencial en el Caribe insular. Posteriormente a 1523, fecha de la derrota de Francisco de Garay, gobernador de la isla, a manos de Cortés, el asentamiento entra en una fase de decadencia que culminará en su abandono definitivo en 1536.

Los dos años que duraría el gobierno de Esquivel, desde la fundación de la ciudad en 1510 hasta la muerte de éste en 1512, estarán dominados por las quejas vertidas a la corona contra la crudeza empleada por el gobernador para someter a las poblaciones arawak de los alrededores. La instauración de un núcleo poblacional en las cercanías del asentamiento de Maima y la inauguración de centros productivos en el norte de la isla modificaron notablemente el sistema de aprovechamiento territorial indígena, situación para la que

⁶ WYNTER, Sylvia, New Seville: Major Dates: 1509-1536, with an aftermath 1537-1655. Kingston: Jamaica National Trust Commission, 1984; WYNTER, Sylvia, New Seville: Major Facts, Major Questions. Kingston: Jamaica National Trust Commission, 1984.

Esquivel se valdrá del establecimiento de pactos con los caciques locales.

Muerto Esquivel y establecido el asentamiento, en los tres años siguientes tomará forma la estructura social y productiva de la población. En 1514 llegará a Nueva Sevilla el que será el tesorero y responsable de la colonia, Pedro de Mazuelo; con él comenzará la introducción de esclavos procedentes de África en Jamaica. Un año después, en 1515, desembarcará el nuevo gobernador de la isla en el puerto de Nueva Sevilla. Francisco de Garay, que había viajado con Colón, establecerá un acuerdo con la Corona por el cual se encargaría de promover la agricultura en el interior de la isla, con el fin de dotar de recursos a las expediciones continentales que por la fecha estaban desarrollándose.

También en 1515 se instaurará un elemento clave para el desarrollo del asentamiento y del dominio español en Jamaica. La urgencia de la labor de conversión, que había comenzado ya en tiempos de Esquivel, propició la creación de un Sitio Abacial. En efecto, en el mismo año en que Francisco de Garay se hacía cargo del dominio de la isla mediante la Compañía acordada con los Reyes Católicos, Don Sancho de Matienzo, Tesorero de la Casa de Comercio de Sevilla, era nombrado primer abad de Jamaica. Ahora bien, el hecho de que Matienzo desempeñara su labor desde la metrópoli, sin desplazarse a lo largo de su vida al territorio de su jurisdicción—elemento que pervivirá con los siguientes abades—supondría un notable obstáculo para el desempeño de la evangelización 9.

Otro problema constante en este primer periodo vendría determinado por la persistencia de la crudeza de las medidas empleadas con el objetivo de expandir el cristianismo entre los arawak. En efec-

⁷ Wynter, Sylvia, New Seville: Major Dates... Op. cit., pág. 1.

⁸ Ibíd.; MORALES PADRÓN, Francisco. Spanish Jamaica... Op. cit.

⁹ Véase AARONS, Geoffrey (1984) «Sevilla la Nueva: Microcosm of Spain in Jamaica. Unearthing the Past», *Jamaica Journal*, 17 (7), (1984), págs. 28-37; una revisión de los aspectos religiosos del dominio español de la isla en OSBORNE, James. *The History of the Catholic Church in Jamaica*. Chicago: Loyola University Press, 1988; o también en MORALES PADRÓN, Francisco. *Spanish Jamaica*... *Op. cit.*

to, las noticias que llegan a España entre 1510 y 1518 coinciden en señalar que los excesos de Esquivel pervivieron a la muerte de éste. Las comunidades franciscanas que desde el momento de la fundación de Nueva Sevilla se encargaron de atenuar la violencia resultante del encuentro, al tiempo que denunciaban los excesos cometidos por parte de las autoridades jamaicanas.

Sylvia Wynter ha equiparado el proceso evangelizador desarrollado en Nueva Sevilla con la labor que llevaría a cabo Bartolomé de las Casas, conectando el enclave jamaicano con el dominico a través de la figura de Pedro de la Rentería, compañero y copropietario de una encomienda que en 1514 se desplazó a la capital jamaicana con el objetivo de aprovisionar la propiedad común ¹⁰. El relato de Rentería coincidía en la constatación de las mismas arbitrariedades que las Casas encontrara en sus viajes a Indias, incidiendo en la postura que éste desarrollaría en los años siguientes ¹¹.

En todo caso, los problemas con la población indígena no impidieron que el sistema productivo de base agrícola centrado en Nueva Sevilla alcanzara su punto culminante en los años siguientes, cuando se instauraría un molino de azúcar y se consolidaría la llegada de esclavos ¹². En el informe que Garay envía al Emperador Carlos V en 1518 el gobernador deja constancia de la efervescencia constructiva que dominara Nueva Sevilla en esos años: a la edificación de un enclave evangelizador se sumaría el de una fortaleza; asimismo, es ahora cuando encontramos la noticia del traslado del asentamiento a un lugar más elevado ¹³.

Atraído por las noticias procedentes de México, así como por la constatación del tamaño del Nuevo Mundo descubierto, Garay comenzaría al mismo tiempo a dar cuerpo a su sueño de descubrir una

¹⁰ WYNTER, Sylvia. «New Seville and the Conversion Experience of Bartolomé de Las Casas: Part One», *Jamaica Journal*, 17:2, (1984), págs. 25-32; WYNTER, Sylvia. «New Seville and the Conversion Experience of Bartolomé de Las Casas: Part Two», *Jamaica Journal*, 17:3, 1984, págs. 46-55.

¹¹ Ibídem.

WYNTER, Sylvia. New Seville: Major Facts..., Op. cit.; Robertson, James. Gone is the Ancient Glory... Op. cit.

WYNTER, Sylvia. New Seville: Major Dates..., Op. cit.

amplia porción de tierra a la que dar su nombre y sobre la que gobernar. Así, en 1519 Garay ordenaría la exploración de la Florida, despertando en los años siguientes el recelo de Cortés. Dichas iniciativas desembocarían en la expedición de 1523, que debió suponer un esfuerzo económico de considerable nivel para Nueva Sevilla ¹⁴; en todo caso, la pugna con Cortés y el fracaso del proyecto de conquista de Garay marcarían el comienzo del declive de la capital insular.

Una vez eliminado Garay del panorama político jamaicano, será el tesorero Pedro de Mazuelo quien tome la iniciativa en lo referente a la administración de Nueva Sevilla. En los años siguientes se documentan varias noticias que informan del estado de deterioro en que se encontraban varias edificaciones del asentamiento, así como de la negligencia con que eran utilizados los recursos productivos de éste ¹⁵.

Dos factores contribuirán a desestabilizar aún más dicha situación. Por un lado, la continuidad del enfrentamiento entre Mazuelo y la familia Garay, materializada en las quejas del heredero Antonio de Garay que señalaban al tesorero como culpable de la mala utilización de los fondos destinados a las estructuras productivas. Así, por ejemplo, en 1526 la Corona dotará a Nueva Sevilla de 10000 maravedíes con el fin de reparar el molino de azúcar, que se encontraba en estado de abandono debido, supuestamente, a la apropiación por parte de Mazuelo del dinero destinado a su mantenimiento 16.

En segundo lugar, las quejas contra Mazuelo no vendrán únicamente del poder civil; también el nuevo abad de la isla, Pedro Mártir de Anglería, entrará en conflicto con aquél. El nombramiento del humanista se había producido en 1524, acompañado del inicio de

¹⁴ Ibídem.

¹⁵ Sylvia Wynter describe una orden emitida por parte de la Corona mediante la cual se decreta la venta de las propiedades pertenecientes a la Compañía firmada con Garay con la finalidad de aliviar la situación de los habitantes de Nueva Sevilla. Wynter, Sylvia. *New Seville: Major Dates... Op. cit.*, págs. 4-5.

¹⁶ Ibídem, pág. 5.

un proyecto de reconstrucción de la destruida iglesia de madera del asentamiento. Así, la escasez de mano de obra cualificada para el trabajo de la cantería y la necesidad de su utilización tanto para la construcción del templo como para la reparación de los dañados edificios civiles llevaría al enfrentamiento entre los intereses del nuevo abad y los de Mazuelo ¹⁷. Como consecuencia de ello, la iglesia quedará sin concluir en el momento del abandono del enclave en 1536.

A partir de 1527 se intensificarían los conflictos, derivados en su mayor parte de la falta de mano de obra, lo que motivará un incremento en el tráfico de esclavos procedentes de África. Pese a los intentos por parte de Carlos V de regular la situación de los indígenas, la captura y esclavización de poblaciones caribes continuará siendo algo frecuente. Dicha regulación afectará asimismo a la jurisdicción religiosa de Jamaica. Intentando poner fin al hecho de que ninguno de los abades de la isla la hubiera visitado nunca. Así, tras la muerte de Pedro Mártir de Anglería en dicho año la autoridad eclesiástica jamaicana pasará a depender del Obispado de Cuba.

La última década de la presencia española en Nueva Sevilla estará dominada por la intensificación de las acusaciones contra Mazuelo, que finalmente desembocarán en un proceso de residencia encargado por la Corona a González de Ávila. Éste se desplazará a la isla con el objeto de normalizar la situación económica de la capital, así como de establecer si las noticias de fraudes supuestamente perpetradas por Mazuelo tienen fundamento 18. La abundancia de documentación resultante de dicho proceso será de vital importancia no sólo para esclarecer las causas que dieron lugar al traslado del asentamiento, sino también para conocer aspectos decisivos de la economía y de la organización social del asentamiento. La muerte del responsable de la causa en la isla al año de su llegada, así como el desplazamiento definitivo de la población de Nueva Sevilla poco tiempo después al sur de Jamaica, proporcionarán un respiro a Mazuelo, que se dedicará plenamente a velar por sus intereses en la isla, entre los que se contaba el traslado.

¹⁷ Ibíd.

¹⁸ Ibíd., págs. 8-12.

Será entonces, pues, cuando los habitantes de Nueva Sevilla y la Corona empiecen a considerar el movimiento de la capital al sur de la isla. Entre las razones esgrimidas se encuentran las siguientes: la insalubridad y la escasa productividad agrícola del enclave, lo que contrastaba con la zona donde se establecerá la futura Spanish Town; la modificación del tráfico comercial que unía a España con el Nuevo Mundo, o la posesión por parte de los habitantes de Nueva Sevilla, Mazuelo incluido, de plantaciones en la región meridional de Jamaica ¹⁹.

Sin embargo, los acontecimientos que siguieron a la orden que decretaba el desplazamiento definitivo de la capital supondrían el declive no sólo de Nueva Sevilla sino también el del propio Mazuelo. En efecto, para 1535 todo anunciaba el inicio de una nueva época, una en la que Jamaica desempeñaría un papel cada vez más secundario en el escenario del Caribe. La concesión de la isla a la familia Colón en ese año y el fracaso de la experiencia de Nueva Sevilla servían de testigos del cambio de percepción que había sufrido la Corona con respecto a la isla que Cristóbal Colón declarara «la más bella de cuantas había visto» y que Pedro Mártir llamara «su esposa». Jamaica, por el contrario, figuraría en el imaginario de la monarquía hispánica como un territorio costoso y carente de posibilidades de desarrollo económico. La invasión inglesa en 1655 y el auge de los productos derivados de la economía de plantación a partir de entonces demostrarían lo equivocado de la perspectiva real.

EL ASENTAMIENTO COLOMBINO DE NUEVA SEVILLA. ASPECTOS ESTÉTICOS Y URBANÍSTICOS

Aspectos urbanísticos

Cualquier reconstrucción del urbanismo del periodo español de Nueva Sevilla ha de partir de la fragmentariedad de la información existente, derivada de los resultados ofrecidos por las sucesivas campañas de excavación. Sin embargo, gran parte de la forma primitiva del asentamiento se ha reconstruido en gran medida gracias a la la-

WYNTER, Sylvia. New Seville: Major Facts..., Op. cit.

bor del Equipo Español de arqueología que estuvo trabajando en el asentamiento entre 1982 y 1990 ²⁰.

La planificación de la colonia de Nueva Sevilla coincide, como se ha señalado en el apartado anterior, con un momento decisivo de la Conquista, el del comienzo de las grandes expediciones al territorio continental, en el que las islas comienzan a ser concebidas como plataforma de lanzamiento de aquéllas y como enclaves comerciales de enorme importancia en la conexión entre los nuevos territorios conquistados y el espacio metropolitano.

Por su cercanía tanto al espacio mexicano, a la Florida y al resto de las Grandes Antillas, Jamaica constituyó un punto clave en la primera etapa de las relaciones entre la plataforma continental y las islas caribeñas. La ciudad de Nueva Sevilla quedaba vinculada tanto al territorio de la Florida—no en vano, será Francisco de Garay, gobernador de la isla, quien emprenda, desde la capital jamaicana, un periplo en búsqueda de un nuevo territorio continental que conquistar emulando a Cortés ²¹—, como a los principales centros de La Española y de Cuba.

No extraña, entonces, que la capital de la isla se concibiera como un centro áulico de notable entidad. Esa vinculación con la conquista llevaría a que la planificación de Nueva Sevilla siguiera modelos renacentistas, y que tuviera como referente el caso de la ciudad-campamento fortificada de Santa Fe ²². De hecho, el enclave jamaicano

De dicha labor se derivaron varias publicaciones que contribuyeron a acercar al medio académico nacional los resultados de las sucesivas campañas de excavación. López y Sebastián, Lorenzo Eladio, «Arqueología de Jamaica: Sevilla la Nueva». Revista de Indias, 167-168, (1982), págs. 223-246; «El Proyecto Sevilla la Nueva, Jamaica. Primera fase», Revista Española de Antropología Americana, 16, (1986), págs. 295-302; «Proyecto ``Sevilla la Nueva´ (Jamaica). Campaña arqueológica de 1988». Revista Española de Antropología Americana. 19, 1989, págs. 263-265; «Proyecto Sevilla la Nueva (Jamaica). Campaña preliminar». Revista Española de Antropología Americana, 13, (1983), págs. 232-237; «Sevilla la Nueva (Jamaica): un proyecto de arqueología colonial». Revista Española de Antropología Americana, 12, (1982), págs. 292-300; «Sevilla la Nueva en Jamaica: un proyecto arqueológico.», Quinto Centenario, 5, (1983), págs. 209-242.

²¹ MORALES PADRÓN, Francisco. Spanish Jamaica... Op. cit.

²² LÓPEZ Y SEBASTIÁN, L.E. «Sevilla la Nueva (Jamaica): un proyecto de arqueología colonial», Revista Española de Antropología Americana, 12, (1982); WYNTER, Sylvia. New Seville: Major Facts...Op. cit.

pondría en práctica pocos años después de la Toma de Granada los valores simbólicos de la ciudad construida por los Reyes Católicos, siendo uno de los primeros ejemplos de urbanismo inspirado en modelos clásicos presentes en el continente americano.

El eje del asentamiento se dispone, pues, a partir de una plaza central originada a partir del cruce de dos vías principales que emulan el *cardus* y el *decumanus* de los *castra* romanos. En este caso, sin embargo, la colonia debía cumplir necesidades diferentes a las militares y habitacionales. En primer lugar, la ubicación de Nueva Sevilla en un enclave costero y su función productora y exportadora de bienes de primera necesidad para las iniciativas conquistadoras en el Continente obligaba a concebir el asentamiento de un modo más abierto al de la ciudad-campamento de los Reyes Católicos.

De igual modo, la evolución de la fundación de Esquivel, marcada por el desarrollo de la actividad centrada en torno al ingenio azucarero y la llegada de población esclava procedente de África, introduciría un nuevo condicionante en el urbanismo de Nueva Sevilla. No en vano, la lógica del enclave habla de varias realidades distintas: la del puerto fortificado, la de la capital que pretende representar al Poder, la del prototipo del sistema de plantación. Los tres elementos conviven, no siempre en armonía, en Nueva Sevilla.

Otros elementos que modificaron el planeamiento clasicista basado en el modelo de Santa Fe tienen que ver con la presencia indígena en el asentamiento y con el posible traslado de la ciudad que documentan algunas fuentes. Respecto al primero, la existencia previa de Maima proporcionó a los españoles una fuente de mano de obra inmediata, un motivo para establecer un núcleo evangelizador y un condicionante urbanístico a un tiempo. De este modo, en un primer momento la ciudad de Esquivel se superpone a los restos de Maima.

Por otro lado, la relación entre el poder civil y el poder eclesiástico, que constituyó uno de las preocupaciones centrales en el reinado de los Reyes Católicos, recibió una plasmación simbólica en el urbanismo de Nueva Sevilla. No cabe duda de que la instauración de la capital junto al principal asentamiento indígena respondía a fines evangelizadores, sin que ello entrara en contradicción con los valores económicos y estratégicos del asentamiento que han sido destacados con anterioridad ²³.

El cruce de intereses que se planteara en los momentos más difíciles del asentamiento, cuando Pedro de Mazuelo exige a Carlos V el destinar la mano de obra y los recursos disponibles para restaurar las edificaciones que simbolizaban y garantizaban el control del enclave por parte de la Corona, se encuentra plasmado en la misma disposición urbanística de Nueva Sevilla. Buen ejemplo de ello lo constituye la ubicación de la iglesia que responde a las trazas de Pedro Mártir. A este respecto, Robin Woodward señala:

Si bien no codificada hasta el final del siglo XVI, la política española dictaba que la principal iglesia de un asentamiento costero debería estar situada de tal manera que fuera el primer edificio que vieran los barcos que llegaban. La abadía de Nueva Sevilla cumplió con esta política al estar localizada en un terreno elevado sobre el resto de la ciudad. Simbólicamente, entonces, esta situación la sitúa por encima del lugar de la administración secular en el Castillo del Gobernador. Ideológicamente la abadía sirve de expresión física de la autoridad eclesiástica, y es un símbolo de la principal misión de las aventuras colonizadoras de la Corona Española ²⁴.

Tal y como plantea Woodward, la necesidad de generar un uso simbólico y representativo del espacio modificó en gran medida la configuración de una realidad urbanística en Nueva Sevilla. En ello la ciudad se asemeja al resto de fundaciones españolas en el Caribe. Sin embargo, el material recuperado en las distintas intervenciones arqueológicas deja entrever algunos aspectos singulares. Entre éstos destaca el carácter áulico de la fundación y la magnitud de su proyecto urbanístico, elementos ambos que han de ser relacionados con la esperanza que en un primer momento la Corona tenía depositada en la isla.

²³ Prueba de ello constituye el hecho de que ya en 1511 pueda documentarse una fundación franciscana en la ciudad, cuyo objeto no era otro que la educación en valores cristianos de los hijos de las capas elevadas de la sociedad indígena. Véase WYNTER, S., *New Seville: Major Facts...Op. cit.*, pág. 2.

²⁴ WOODWARD, Robin, «Sevilla la Nueva: A Review of 72 Years of Archaeological Investigations», en Rebecca Tortello and Jonathan Greenland (Coords.), *Xayamaca. Life in Spanish Jamaica:* 1494-1655. Kingston: The Institute of Jamaica, 2009, pág. 42. Traducción libre a nuestro cargo.

Aspectos arquitectónicos y estéticos

El ambicioso programa urbanístico concebido para Nueva Sevilla se completa con la edificación de un importante número de construcciones. Una nota común a todas ellas es la intención de crear un espacio urbano perdurable; de ahí el uso frecuente de la piedra, algo que no suele aparecer en ningún asentamiento insular desde un momento tan temprano. De hecho, como señala Robertson, a la durabilidad se une la voluntad de generar una ciudad capaz de representar el poder de la nueva monarquía hispánica, de presentar al visitante un espacio áulico fortificado de manera similar a lo que ocurrirá en el caso de Santiago de Cuba ²⁵.

A continuación se incluye una breve descripción de las características de cada conjunto arquitectónico. El volumen edificatorio de la ciudad fue mucho mayor de lo que hoy puede observarse en superficie, incluyendo un considerable número de viviendas y talleres conocidos hoy en día únicamente a través de intervenciones arqueológicas. Se limitará, sin embargo, el registro aquí ofrecido a aquéllas construcciones que pueden observarse hoy día en el parque patrimonial y que han sido puestas en valor en dicho programa, remitiendo a la bibliografía presentada al final de este trabajo para mayor información.

La fortificación

La fortificación o palacio fue uno de los primeros edificios construidos en la isla, pudiendo remontarse a la época de Esquivel ²⁶. El hallazgo de los relieves decorados con grutescos y motivos fantásticos hizo del conjunto un referente a la hora de concebir el periodo español de Jamaica. El edificio cumplirá dos funciones principales: representar al poder en el enclave —de ahí las disputas por su posesión entre Pedro de Mazuelo y los Garay— y organizar la defensa de la ciudad.

²⁵ ROBERTSON, James. Gone is the Ancient Glory...Op. cit., pág. 23.

²⁶ TORTELLO, Rebecca y GREENLAND, Jonathan (Coords.) Tortello y Greenland, *Xayamaca*. *Life in Spanish Jamaica*: 1494-1655. Jamaica: The Institute of Jamaica, 2009, pág. 31.

Tal y como pudo documentar la Misión Arqueológica Española, el castillo presentaba forma de «T», alcanzando la torre del homenaje una altura sobresaliente a las dos plantas de que constaba el resto del conjunto. Un pozo se disponía en una esquina con el objeto de aprovechar el agua de lluvia, y una escalera daba acceso al segundo nivel.

La fortaleza fue también el escenario del despliegue de un ambicioso programa simbólico y decorativo del que formaban parte los relieves recuperados por Cotter. Dado que éste describe en detalle en uno de sus primeros trabajos el contenido de cada una de las piezas halladas, éstas no serán comentadas de manera pormenorizada aquí, remitiendo a dicho artículo para una visión detallada del conjunto iconográfico. El conjunto de nueve piezas encontrado contiene dos jambas, decoradas con cornucopias, figuras antropomorfas y seres fantásticos; una columna adosada, hoy expuesta en la colección de la National Gallery of Jamaica, profusamente adornada con grutescos y cuernos de la abundancia; dos frisos, mostrando el primero un ser femenino con cuerpo de dragón adornado con un collar que sustenta un escudo de armas ²⁷, y el segundo dos leones estilizados situados a los lados de otro escudo que centra la composición. Según Cotter ambas composiciones están incompletas ²⁸. Un tercer friso está compuesto por un sistema decorativo vertical de tema militar, formado por la sucesión de dos escudos superpuestos en la parte inferior y de una coraza ricamente ornada en la superior. Un fragmento de cornisa, la clave de un arco y un entablamento, los tres en un estilo clásico, completan el conjunto.

Así, no extraña que parte de la construcción destinada a vivienda del Gobernador fuera construida de acuerdo a los conocimientos de arquitectura de los primeros residentes en la ciudad. También re-

ROBERTSON, James. «1508-1670: From White Marl to Villa de la Vega to Spanish Town», en Rebecca Tortello and Jonathan Greenland (Coords.), Xayamaca. Life in Spanish Jamaica: 1494-1655. Kingston: The Institute of Jamaica, 2009, pág. 29. La atribución de los escudos de armas de los dos frisos resulta hoy día dudosa.

²⁸ COTTER, Charles S., «The Discovery of the Spanish Carvings at Seville» *Jamaican Historical Review*, 1(3), (1948), pág. 230.

sulta comprensible el hecho de que, siendo una parte de éstos, al igual que Esquivel, de procedencia andaluza, se valieran de su experiencia en la Península para dar forma a la fortaleza. La presencia de un arco mudéjar es ya atestiguada en el momento en que el asentamiento es «descubierto» por Cotter y Casserly. Diego Angulo habla de «una puerta de estilo sevillano» cuando describe el conjunto:

Aunque al parecer sin importancia, quisiera llamar la atención sobre una cata hecha por Mr. Casserly a escasa distancia del supuesto «monasterio». En ella, a unos dos metros de profundidad, revueltos con otros trozos de muro, encontré tres ladrillos todavía unidos con uno de los ángulos, matados por una moldura cóncava en cuarto de círculo. La ligera inclinación de los ladrillos delataban las dovelas de un arco; pertenecieron, pues, probablemente a una puerta de estilo sevillano. Es decir, al lado de las galas renacentistas en piedra de la puerta del Museo, los albañiles, siguiendo su tradición morisca, dejaron también en Sevilla la Nueva su huella andaluza tan patente en Santo Domingo. ²⁹

Como ha sido señalado en apartados anteriores, la ineficacia del modelo económico de Nueva Sevilla, así como los indicios de corrupción, llevaron a que la construcción de la fortaleza quedara desatendida en los últimos años de la ocupación española de la ciudad.

La iglesia

El edificio más sobresaliente de la colonia española de Nueva Sevilla es sin duda la iglesia diseñada por Pedro Mártir de Anglería y que nunca se terminó de construir. El reciente hallazgo por parte de Robin Woodward de parte del conjunto escultórico que decoraría la portada no haría sino corroborar el carácter vanguardista del edificio ³⁰. No en vano, será en la iglesia, y en la inscripción que daba la autoría de las trazas, donde Sir Hans Sloane se detendría por más

²⁹ ANGULO ÍNIGUEZ, Diego, *El Gótico y el Renacimiento en las Antillas.* Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1947, pág. 37.

WOODWARD, Robin, «Expressions of Ideology and Power. The Archaeology of a 16th Century Sculptor's Workshop at Sevilla la Nueva» Ponencia presentada en el World Archaeology Inter-Congress Meeting, celebrado en Kingston (Jamaica) en 2006.

tiempo en su descripción de lo que había pasado a ser la plantación de la familia Hemmings.

A la singularidad de la edificación se une el hecho de su cronología: dos décadas después de la llegada de Colón a América se concebía en Jamaica una iglesia en piedra con un programa decorativo de enorme riqueza si se compara con otros proyectos que se estaban llevando a cabo en el Nuevo Mundo por las mismas fechas³¹. De la mano del humanista Pedro Mártir el Renacimiento hacía su entrada triunfal en un momento en que se pensaba que tanto Nueva Sevilla como Jamaica iban a jugar un rol decisivo en la Conquista.

Si bien poco tiempo después esa esperanza se desvanecería paulatinamente, en 1524, sin embargo, el proyecto se considera plenamente factible. Así lo demuestra el hecho de que Pedro Mártir consiguiera de la Corona la donación de una importante suma para su construcción ³². La iglesia era, además, una prioridad después del incendio de la anterior edificación de madera, llegando incluso a constituir un rival para la edificación de los edificios civiles del asentamiento: en 1527 la escasez de mano de obra llevaría a Juan de Mosquera, el heredero de la familia Garay, a quejarse ante el Emperador, pidiendo que la mano de obra indígena capaz de llevar a cabo trabajos de cantería fuera destinada a la reparación de la fortaleza, que ya por entonces se encontraba en estado de deterioro ³³.

La narración de Angulo Íñiguez ofrece importantes datos acerca de la conservación de los restos de la iglesia; la descripción de éste, que se hace eco de los descubrimientos de Cotter y Casserly, pero que pertenece a un momento anterior al del hallazgo de la inscripción del templo por parte del primero, afirma:

Aunque de muy escasa altura sobre el nivel del terreno, sus muros se conservaron hasta fecha recentísima, hasta que hace menos de cinco años, fueron volados con dinamita para aprovechar sus sillares en una

³¹ Angulo Íñiguez, Diego, *El Gótico...Op. cit.*

³² Sobre la edificación del templo véase OSBORNE, James. «The Spanish Church at Seville», Archaeology Jamaica, 73 (3), págs. 3-11; TORTELLO, Rebecca. y GREENLAND, Jonathan. Xayamaca... Op. cit.; MORALES PADRÓN, Francisco. Spanish... Op. cit.

WYNTER, Sylvia. New Seville: Major Dates... Op. cit., pág. 6.

iglesia moderna que se ha construido a pocos metros de distancia. El hecho es verdaderamente vergonzoso. ¡Y se tilda de bárbaros a los conquistadores españoles del siglo XVI por haber destruido monumentos indígenas! Indudablemente, esta destrucción en nuestros días, y en una Isla donde son contadísimos los restos de los monumentos levantados en los primeros tiempos de la colonia, constituye una página negra en la historia de la cultura en Jamaica ³⁴.

En cuanto a la forma del templo, poseemos algunas referencias, tanto documentales como arqueológicas, que posibilitan una reconstrucción aproximada.

El templo presentaba tres naves divididas por pilares, rematando el conjunto una cabecera poligonal. La fachada aparecía ricamente decorada con un programa iconográfico llevado a cabo en un estilo renacentista similar al que muestran los relieves encontrados en el castillo. La inscripción que señalaba la autoría de Pedro Mártir fue encontrada poco tiempo después por Charles S.Cotter formando parte del matadero construido por los ingleses en el siglo XVIII en St.Ann. Cotter proporciona una descripción de la portada en un momento en que ésta todavía se mantenía en pie:

La puerta oeste de la iglesia era de buena fábrica, y se conservaba de pie muy entera, medía siete pies de ancho, y era de alta como desde el comienzo del arco. Sobre la puerta, en el medio, estaba la cabeza de Nuestro Salvador con una Corona de Espinas entre dos ángeles, en el lado derecho una figura pequeña y redonda de algún santo con un cuchillo clavado en su cabeza, en la izquierda una Virgen María o Madonna, su brazo plegado en tres lugares, según la moda española. Sobre la puerta, bajo un escudo de armas, está la inscripción, hoy en la colección del Jamaican National Heritage Trust: «PETRUS MARTIR. AB ANGLERIA. ITALUS CIVIS. MEDIOLANENS: PROTHON, APOS. HUIJUS. INSULE. ABBAS. SENATUS. INDICI. CONSILLARIOS. QUADRATO. LAPIDE. PRIMUS. A FUNDAMENTIS. EXTRUXIT» 35.

³⁴ Angulo Íniguez, Diego. *El Gótico...Op. cit.*, págs. 32-33.

³⁵ COTTER, C.S. «The Discovery... Op. cit., pág. 229.

En los últimos diez años Robin Woodward descubrió tanto en las inmediaciones de la iglesia como en el taller de escultura excavado en 2004 un nutrido grupo de esculturas y relieves (hasta veinte) que venían a completar a los encontrados en la fortaleza. Así, entre el material recuperado figuran dos relieves con motivos marinos, varias cabezas de leones, un fragmento de friso en el que podría aparecer representado el martirio de Pedro Mártir o una serie de figuras humanas que adornarían el templo ³⁶.

El molino de azúcar

La producción de azúcar debió de empezar en un momento relativamente temprano, empleando mano de obra primero indígena y luego africana. La estructura que se conserva en la actualidad está compuesta por una edificación de forma cuadrangular construida a partir de la combinación de ladrillos con un aparejo pequeño; tiene adosada una gran rueda metálica situada junto a un curso de agua hoy seco. Existe la discrepancia de si el molino funcionaría con tracción animal o con agua, o bien si podría aprovechar ambos sistemas. Las últimas intervenciones de Robin Woodward en el conjunto se decantan por la primera opción ³⁷.

La casa del dueño de la plantación

Construida en 1745, la vivienda actual recupera la planta de una hacienda edificada en época española. Actualmente el edificio contiene el museo de Nueva Sevilla. Se trata de una vivienda de dos plantas, con fachada simétrica y un pórtico al frente que contiene un fragmento del pavimento original que debió pertenecer a la calle española.

³⁶ Una relación del material recuperado en TORTELLO, Rebecca y GREENLAND, Jonathan, *Xayamaca...Op. cit.*

WOODWARD, R. «Sevilla la Nueva: A Review...» Op. cit.



Restos del ingenio azucarero



Restos de la casa del vigilante de la plantación

La casa del vigilante de la plantación

Situada junto a las tierras productivas, pertenece como el edificio anterior al periodo inglés del asentamiento, y se trata de una de las construcciones mejor conservadas. Edificada utilizando un sistema de tapial recubierto por una capa de cal, constaba de dos niveles en altura y presentaba elementos fortificados. Su orientación hacía posible el vigilar el desarrollo de las labores agrícolas, pero también proporcionaba una visión adecuada de la zona de costa.

El horno de copra

Construido en el siglo XVIII, en un momento en que las actividades productivas de la plantación se diversifican para adaptarse mejor a las condiciones cambiantes del mercado, la estructura del horno servía para la destilación de ron a partir de la médula del coco conocida como copra.

Junto al horno se observa una estructura en terrazas de mampostería destinadas al secado de la producción de allspice, una especie autóctona de pimiento jamaicana.

Elementos funerarios

A la derecha de la casa del dueño de la plantación pueden encontrarse dos conjuntos funerarios que atestiguan el carácter multicultural de Nueva Sevilla. El primero fue edificado en el lugar donde se localizaron los restos de tres esclavos africanos, y responde a la forma de un mausoleo cuadrangular elevado sobre una plataforma respecto al nivel del terreno. El segundo contiene los restos de algunos de los miembros de la familia Hoskins, propietarios de Nueva Sevilla en la primera mitad del siglo XX.

Estructuras habitacionales taínas y africanas

Dentro del programa de rehabilitación del yacimiento de Nueva Sevilla se contempló la reconstrucción en base a modelos recuperados a partir de evidencias arqueológicas de una serie de construc-





Restos del molino de copra

ciones pertenecientes a las comunidades indígenas y africanas que habitaron el enclave. Las edificaciones ofrecen un complemento necesario a la visita al parque patrimonial, pues evidencian los procesos de intercambio cultural y de convivencia que tuvieron lugar en Nueva Sevilla.

A modo de conclusión. Nueva Sevilla en el marco de las políticas patrimoniales actuales en Jamaica

El periodo español ha constituido durante largo tiempo un hiato en lo que respecta al interés patrimonial e historiográfico jamaicano. En los últimos años, sin embargo, numerosas iniciativas han tratado de recuperar la herencia patrimonial española, conscientes del valor cultural y económico de dichos bienes. En un momento clave para el desarrollo del turismo en Jamaica, lo que se ha venido en llamar «heritage tourism» aparece como una alternativa a la oferta de sol y playa que hasta el momento ha predominado en la isla. La puesta en valor del complejo pasado jamaicano supone, además,

no sólo disponer de nuevos recursos explotables, sino también la posibilidad de generar un interés por la historia y la identidad de la isla en un momento en que ambas cuestiones están siendo replanteadas a la luz de la evolución de la situación nacional.

En los últimos veinte años, por otro lado, varias instituciones pertenecientes al gobierno jamaicano, entre las que destacan el Institute of Jamaica y el Jamaica National Heritage Trust, en conjunción con la UNESCO, han tratado de promover iniciativas patrimoniales que garanticen la adecuada conservación y difusión de los conjuntos patrimoniales presentes en todos los distritos de la isla, planteando una posibilidad de desarrollo que supone una alternativa válida al modelo de puesta en valor de los recursos de la isla basado únicamente en el turismo de playa. En ese contexto, Nueva Sevilla aparece como uno de los núcleos con mayor potencial, tanto por su ubicación privilegiada como por el valor simbólico, artístico e histórico de su conjunto. A esa singularidad se une el hecho de que su ocupación aparezca estrechamente vinculada con la historia de la familia Colón en el Nuevo Mundo, así como con los primeros episodios de la presencia de ideas renacentistas en América. El asentamiento, además, fue el escenario del primer encuentro entre ingleses, africanos, taínos y españoles, así como el lugar en el que se instauraron algunos de los elementos que definirán la historia del país en los próximos siglos: la dominación europea sobre la población indígena y la posterior desaparición de ésta, el inicio de la esclavitud o la creación de un modelo económico basado en la exportación y regido por la presencia de grandes plantaciones como eje del territorio a explotar.

La herencia multicultural del asentamiento Nueva Sevilla convierte a la ciudad en un elemento determinante a la hora de plantear políticas de recuperación y valoración patrimonial en el ámbito caribeño. No sólo la especificidad histórica del asentamiento o su interés arquitectónico o urbanístico dotan al enclave de una singularidad especial; las características que llevaron a su configuración hacen de Nueva Sevilla un símbolo del proyecto cultural de la Jamaica moderna.

En 2009 el conjunto patrimonial de Nueva Sevilla era presentado junto con la ciudad sumergida de Port Royal como posible candidato para la inclusión en la lista de conjuntos considerados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. El informe que acompañaba la candidatura destacaba la importancia del asentamiento para la comprensión de los procesos expansivos que contribuyeron al establecimiento de un contacto fluido entre las poblaciones africanas, europeas y americanas que darían forma a la isla desde los comienzos de la Edad Moderna.

En un momento decisivo para la configuración de las industrias culturales en Jamaica, en el que la presencia española en la isla se encuentra en pleno auge ³⁸, se hace necesario analizar de manera crítica un proyecto que constituye un capítulo harto significativo y hasta el momento poco conocido de la historia americana relacionada con el pasado español y andaluz, así como un buen ejemplo de discurso museológico adaptado a las distintas necesidades de un país en proceso de cambio.



Entrada al parque patrimonial de Nueva Sevilla

³⁸ Situación que no sólo se plasma en un aumento del turismo español que escoge la isla como destino, sino también en la implicación cultural de la Embajada Española en la recuperación del patrimonio jamaicano, colaborando con la National Gallery of Jamaica o el Institute of Jamaica. Como ejemplo, baste señalar la realización en los últimos diez años de hasta tres grandes exposiciones sobre arte español, la más reciente de ellas centrada en la Jamaica española.

BIBLIOGRAFÍA

- Seville Great House and Heritage Park. Fact Sheet. Colección National Library of Jamaica, H/N Estates and Great Houses, Seville.
- «Heritage Park to Promote Local Culture». *Jampress News*, 9 de abril de 1998
- Jamaica National Heritage Trust, Seville Great House and Heritage Park. Colección National Library of Jamaica, H/N Estate and Great Houses, Seville.
- AARONS, Geoffrey. «Sevilla la Nueva: Microcosm of Spain in Jamaica. Unearthing the Past», *Jamaica Journal*, 17 (7), (1984), págs. 28-37.
- ANGULO ÍNIGUEZ, Diego. *El Gótico y el Renacimiento en las Antillas*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1947
- BRYAN, Patrick. «Spanish Jamaica», Caribbean Quarterly, 38, (1992), págs. 21-31.
- BUISSERET, David. «Fresh Light on Spanish Jamaica» *Jamaica Journal*, 16 (1), (1983), págs. 72-73.
- CASSIDY, Frederic G. «The Earliest Place Names in Jamaica» *Names*, 26, (1988), págs. 151-161.
- COTTER, Charles S. «The Discovery of the Spanish Carvings at Seville» *Jamaican Historical Review*, 1(3), (1948), págs. 227-233.
- CUNDALL, Frank y PIETERSZ, Joseph. *Jamaica under the Spaniards*. Kingston: Institute of Jamaica, 1919.
- LÓPEZ Y SEBASTIÁN, Lorenzo Eladio. «Arqueología de Jamaica: Sevilla la Nueva.», *Revista de Indias*, 167-168, (1982), págs. 223-246.
- «El Proyecto Sevilla la Nueva, Jamaica. Primera fase.», Revista Española de Antropología Americana, 16, (1986), págs. 295-302.
- «Proyecto "Sevilla la Nueva" (Jamaica). Campaña arqueológica de 1988.», Revista Española de Antropología Americana, 19, (1989), págs. 263-265.
- «Proyecto Sevilla la Nueva (Jamaica). Campaña preliminar.», Revista Española de Antropología Americana, 13, (1983), págs. 232-237.
- «Sevilla la Nueva (Jamaica): un proyecto de arqueología colonial.», *Revista Española de Antropología Americana*, 12, (1982), págs. 292-300.
- «Sevilla la Nueva en Jamaica: un proyecto arqueológico.», *Quinto Centenario*, 5, (1983), págs. 209-242.
- MORALES PADRÓN, Francisco. *Spanish Jamaica*. Kingston: Ian Randle Publishers, 2003.
- OSBORNE, James. *The History of the Catholic Church in Jamaica*. Chicago: Loyola University Press, 1988.

- «The Spanish Church at Seville», *Archaeology Jamaica*, 73 (3), (1973), págs. 3-11.
- PIETERSZ, Joseph. «Spanish Documents Relating to Jamaica» *Jamaican Historical Review*, 1, (1945), págs. 100-115
- PIETERSZ, Joseph y JACOBS, H.P. «Two Spanish Documents of 1656» *Jamaican Historical Review*, 2, (1948), págs. 11-35.
- ROBERTSON, James. «1508-1670: From White Marl to Villa de la Vega to Spanish Town», en Rebecca Tortello and Jonathan Greenland (Coords.), *Xayamaca. Life in Spanish Jamaica: 1494-1655*. Kingston: The Institute of Jamaica, (2009), pág. 21-32.
- Gone is the Ancient Glory. Spanish Town, Jamaica, 1534-2000. Kingston: Ian Randle Publishers, 2005.
- TORTELLO, Rebecca y GREENLAND, Jonathan. *Xayamaca. Life in Spanish Jamaica:* 1494-1655. Kingston: The Institute of Jamaica, 2009.
- WOODWARD, Robin. «Expressions of Ideology and Power. The Archaeology of a 16th Century Sculptor's Workshop at Sevilla la Nueva» Ponencia presentada en el World Archaeology Inter-Congress Meeting, celebrado en Kingston (Jamaica) en 2006.
- «Sevilla la Nueva: A Review of 72 Years of Archaeological Investigations», en Rebecca Tortello and Jonathan Greenland (Coords.), *Xayamaca. Life* in *Spanish Jamaica*: 1494-1655. Kingston: The Institute of Jamaica, 2009, pág. 39-45.
- WYNTER, Sylvia. «New Seville and the Conversion Experience of Bartolomé de Las Casas: Part One», *Jamaica Journal*, 17:2, (1984), págs. 25-32.
- «New Seville and the Conversion Experience of Bartolomé de Las Casas: Part Two», *Jamaica Journal*, 17:3, (1984), págs. 46-55.
- New Seville: Major Dates: 1509-1536, with an aftermath 1537-1655. Kingston: Jamaica National Trust Commission, 1984.
- New Seville: Major Facts, Major Questions. Kingston: Jamaica National Trust Commission, 1984.

La proyección del Barroco Andaluz en México

Rafael López Guzmán

Andalucía jugará un papel prioritario en las relaciones comerciales, culturales y artísticas con el Nuevo Mundo. No sólo el grupo poblacional mas importante procedía de Andalucía, sino que Sevilla, y mas tarde Cádiz, serán los puertos iniciales y finales de la Carrera de Indias; subrayando, de esta forma, el monopolio de los puertos andaluces. Es, además y sobre todo, Sevilla el último enclave en el viejo mundo para los viajeros que, en ocasiones, pasan varios meses en la ciudad antes de iniciar la andadura atlántica. Por tanto, esa idea de repetir las formas de vida y la imagen de las urbes que dejaban atrás se une fundamentalmente en una última visión con la capital del Guadalquivir.

Además, claro está, la ciudad del Betis se convertía en una auténtica metrópolis comercial cuyos productos estaban en las listas de lo exportable y, entre estos, las obras artísticas no serían objetos desdeñables, pese a su inclusión en los registros de los barcos como «mercaderías».

Son también andaluces buena parte de los cargos eclesiásticos y civiles que definen la evolución de la Nueva España entre los siglos XVI y XVIII. Citar entre ellos al primer virrey don Antonio de Mendoza, nacido en Alcalá la Real (Jaén) y formado junto a su familia en la Alhambra de Granada. Don Antonio María de Bucareli y Ursúa (1717-1779), sevillano, que será virrey de la Nueva España consiguiendo la máxima expansión territorial con la fundación de San Francisco en el litoral del océano Pacífico de los actuales Estados Unidos de Norteamérica, habiendo potenciado obras de fortificaciones y los procesos misionales hacia el norte.

Recordar otros como Francisco Fernández Zapata, natural de Granada, que fue corregidor de Zacatecas. De Macharaviaya (Málaga) procedía la familia Gálvez cuyos miembros tuvieron cargos importantes en América. Destacar a don Matías de Gálvez, virrev de México, que fue sustituido en el cargo por su hijo Bernardo; el cual había sido gobernador de Luisiana de donde expulsó a los ingleses y reconoció a los colonos americanos sublevados contra la corona inglesa en el germen de lo que serían los Estados Unidos de Norteamérica. Anterior en el tiempo sería Nuño de Guzmán, Presidente de la Audiencia de México, que mandó fundar Antequera (actual Oaxaca), toponimia relacionada con su ciudad natal. Otros virreyes andaluces serían los sevillanos don Diego Fernández de Córdoba (1612-1621), marqués de Guadalcázar, don Manuel Antonio Flores Maldonado (1787-1789) y don Juan O'Donojú (1821); de Bujalance (Córdoba) sería don Francisco Javier de Venegas (1810-1813) y gaditano don Juan Ruiz de Apodaca (1816-1821).

Entre los eclesiásticos recordar al sevillano fray Bartolomé de las Casas (1474-1575), obispo de Chiapas, cuya defensa de los naturales cambió para siempre la percepción de la tarea americana. A Juan Antonio Vizarrón, del Puerto de Santa María (Cádiz), que será arzobispo de México y, mas tarde, también virrey; doble cargo había tenido también don Pedro Moya de Contreras (virrey, 1584-1585) natural de Los Pedroches (Córdoba). Por último, el dominico, natural de Loja (Granada), fray Alonso de Montúfar, arzobispo de México (1551-1572), que sería uno de los defensores iniciales del culto a la Virgen de Guadalupe.

El grupo más interesante para nosotros de emigrantes hacia el Nuevo Mundo, no obstante, lo constituyen los artistas, los cuales van a reproducir al otro lado del Atlántico las condiciones productivas existentes en la Península Ibérica. El sistema gremial con las ordenanzas respectivas y el control municipal se impone en las ciudades americanas. Los talleres y su funcionamiento repiten los existentes en este lado del océano. De nuevo Sevilla será el modelo productivo y los artistas procedentes de Andalucía en el último cuarto del siglo XVI se instituyen en cabezas de talleres que se perpetuarán durante el siglo XVII, pasando las enseñanzas de padres a hijos y formando verdaderos árboles genealógicos de artistas que iniciados en el manierismo imperante en Andalucía en esos mo-



Capitular I. Libro IV. Luis Lagarto. Catedral de Puebla. México

mentos, caminarán hacia propuestas barrocas a lo largo del seiscientos.

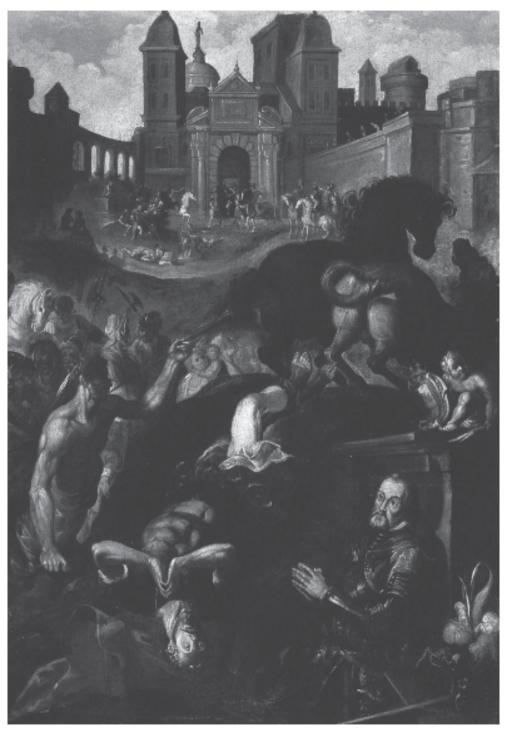
Entre estos artistas podemos citar a la familia de los Lagarto. El iniciador, Luis Lagarto, debió nacer en Sevilla en torno a 1556, aunque su formación podría situarse en Granada. Llega a México como iluminador y calígrafo sirviendo como maestro de primeras letras en el Colegio de los Niños de San Juan de Letrán. Realizará libros de coro para las catedrales de México, Puebla y Oaxaca, aproximadamente entre 1600 y 1620. Su trabajo de figuras alargadas es una buena muestra de la introducción del manierismo en la Nueva España. Continuadores, y posiblemente colaboradores en algunas de su obras, serían sus hijos Luis de la Vega Lagarto (1586-1640?) y Andrés Lagarto (1589-1667) 1.

¹ TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México: Azabache, 1992, págs. 169-173.

En 1603 llega a México Alonso Vázquez formando parte del séquito del virrey marqués de Montesclaros. Este pintor, contemporáneo de Francisco Pacheco, tenía ya una larga trayectoria en Sevilla antes de pasar a Nueva España con un estilo bien definido que continuará en México. Entre sus obras podemos destacar las pinturas que realiza para el retablo del Hospital de Jesús, fundación de Hernán Cortés, destacando la Inmaculada Concepción conservada actualmente en la dirección de dicho centro asistencial, así como el Martirio de San Hipólito. Vázquez que estaba considerado dentro de la pintura sevillana como uno de los mejores pintores de fines del siglo XVI mantendrá su maestría en México influyendo sobre los pintores inmediatos como Baltasar Echave Ibía y Luis Juárez. No obstante, hay que tener en cuenta que tanto en la pintura sevillana como en la novohispana del momento confluyen las influencias flamencas, a través de los grabados de Martín de Vos, y el italianismo que en Sevilla vendría de la mano de Luis de Vargas y que, en el caso mexicano, sería trasmitido por la poética de Andrés de Concha. Estas circunstancias paralelas no disminuyen la influencia y la calidad de las obras de Alonso Vázquez en la Nueva España.

Sin duda el pintor andaluz más influyente en México en el siglo XVII será Sebastián López de Arteaga (1610-1653)². Su llegada a Nueva España se data en 1640, posiblemente formando parte de la comitiva del Virrey Marqués de Villena. A él se le viene atribuyendo la introducción del tenebrismo dependiente de Caravaggio con una fuerte impronta zurbaranesca. No obstante, hay que percibir en su práctica artística otras influencias sevillanas del momento como Juan del Castillo o Francisco Herrera el Viejo. Entre sus obras destaca *La incredulidad de Santo Tomás* muy cerca de la pintura del mismo título de Caravaggio. Arteaga también será el creador de tipos iconográficos que se mantendrán a lo largo de la pintura virreinal

² Sebastián López de Arteaga era sevillano, hijo de un platero. Nació en Sevilla y, tras quedar huérfano de padre, al cumplir los tres años su madre lo llevó a Écija, donde viviría hasta 1620; entonces regresaría a Sevilla para ingresar en algún taller de su localidad, prolongando su formación artística hasta el 19 de abril de 1630 en que fue examinado como maestro pintor.



El martirio de San Hipólito. Alonso Vázquez. Hospital de Jesús. México, D.F.

como es el caso de sus *Desposorios de la Virgen*, dependiente de grabados y de marcado italianismo, perceptible en interpretaciones del tema realizadas por Cristóbal de Villalpando, aunque también esta obra demuestra el conocimiento del pintor sevillano de la actividad artística novohispana, como los trabajos de Luis Juárez o Echave Orio. En el caso de la *Estigmatización de San Francisco* hay que buscar modelos en Rubens y su difusión mediante los grabados de Lucas Vosterman.

Una de las obras mas interesantes de este pintor es el *Cristo en la Cruz* del Museo Nacional de Arte de México. Aunque su dependencia de Zurbarán podría ser manifiesta a primera vista, el alargamiento de la figura y el movimiento condicionado por la utilización de sólo tres clavos



Cristo en la cruz. Sebastián López de Arteaga. Museo Nacional de Arte. México, D.F.

otorgan mayor dramatismo que las propuestas zurbaranescas. Al igual que el pintor de Fuente de Cantos, la ausencia de otras figuras y la utilización de la luz aumentan la idea de soledad de Cristo antes de su muerte, en contraposición a la idea de dramatismo aquí ausente, incluso con la no presencia de sangre, representando un momento anterior a la lanzada de Longinos.

En el primer cuarto del siglo XVII llega a México el escultor sevillano Diego Ramírez, activo hasta 1639, el cual se había formado en el taller de Diego López Bueno. Entre sus trabajos documentados y no conservados se encuentran los retablos de la iglesia del convento de San Jerónimo (1622) y el de la antigua ermita de Guadalupe (1635). También será quien realice el monumento de la festividad del Corpus para la iglesia de San Jerónimo en 1636. En la línea de talleres antes comentada, continuará su labor su hijo Pedro; quien, a su vez, será el progenitor del pintor Pedro Ramírez y del ensamblador Laureano Ramírez de Contreras³.

Tres de los alarifes más influyentes en el México barroco se mueven en el ámbito de la escultura y arquitectura. El primero de ellos, Gerónimo Balbás (1673-1748), aunque zamorano de origen, desenvuelve parte de su trabajo entre Madrid (c.1675-1702) 4, Cádiz (c.1702-1705)⁵ y Sevilla (1705-1717) antes de pasar al Nuevo Mundo. De hecho, en Sevilla realiza una de las obras mas importantes de la retablística del momento como será el retablo del Sagrario de la Catedral (desgraciadamente destruido por el fuego en 1824). Sí se conserva, en cambio la sillería de la iglesia de San Juan de Marchena y los retablos de San Felipe de Sevilla (actualmente en San Antonio) y el de San Agustín de Osuna⁶. En ambas obras Balbás utilizó el estípite como soporte, siendo novedoso su uso en Andalucía 7. Ya en México, comenzaría a trabajar en 1718 en el retablo de los Reyes de la Catedral de México, introduciendo, de nuevo, el estípite como soporte arquitectónico. La obra es una muestra evidente de la integración de las artes en el barroco. Los soportes arquitectónicos tienen valores escultóricos y en las distintas calles se mezclan ordenadamente tallas de autores no conocidos y la serie pictórica de Juan Rodríguez Juárez, centrándose la máquina barroca con el lienzo de la Adoración de los Reyes. Este retablo funcionaba, a nivel de lectura espacial, con el ciprés o cimborio situado sobre el altar mayor que fue sustituido en el periodo neoclásico y que incluía un excepcional manifestador de plata diseñado por Balbás y ejecutado por Salvador Salinas; cerrándose la nave principal de la catedral con el altar del Perdón, también diseñado por el maestro. El retablo de los Reyes supone un modelo que cambiará la conceptualización arquitectónica del barroco novohispano, proyectándose en exteriores que, a modo

³ TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura... Op. cit.*, págs. 227-229.

⁴ En Madrid trabajó como tramoyista de teatro.

⁵ Este periodo es mal conocido. Se sabe que realizó una planta para la torre del Ayuntamiento de Cádiz, obra que no ejecutó.

⁶ También diseñó el túmulo de Luis XIV para la iglesia de los franciscanos de Sevilla en 1715.

⁷ La plástica de Balbás de carácter geométrico derivaría, por un lado, de la recreación de formulas provenientes del manierismo, así como por diseños obtenidos desde la obra gráfica de Wendel Dietterlin. También, sin duda, conoció la obra de los Churriguera y de Pedro Ribera.

de fachadas-retablo, enriquecerán las ricas ciudades virreinales ⁸. Otras obras mexicanas de este artista serían los retablos para la capilla de Zuleta del convento de San Francisco (1727-1729), para la capilla de los terciarios franciscanos (1730-1732) y para la iglesia de la Concepción (1747); la traza de la portada de la Casa de la Moneda (1733), obras de arquitectura en la iglesia de San Fernando (1738) y traza y condiciones para el retablo de la capilla del Rosario de Santo Domingo de México (1745). En Michoacán realizaría la traza para las fachadas y las torres de la catedral de Valladolid (1741), actual Morelia.

La repercusión arquitectónica de la obra de Balbás tiene mucho que ver con otro andaluz, Lorenzo Rodríguez. Natural de Guadix (Granada) donde nace en 1704, pasará por Granada y Cádiz. En 1731 llega a México obteniendo en la capital virreinal el título de maestro de arquitectura en 1740. Su obra mas importante es el Sagrario de la Catedral, configurando un plan centralizado con cruz griega en la que se escalonan las bóvedas hacia la cúpula central, marcando las naves laterales y los distintos ámbitos de la iglesia, lo que se puede observar en el plano conservado en el Archivo de Indias de Sevilla, firmado por el propio Lorenzo Rodríguez en 1749. La planta tiene evidente influencia del Sagrario de la Catedral de Granada, lugar donde, como ya hemos indicado, se formaría en su juventud. El alzado interior se resuelve con un rígido diseño arquitectónico que tiene en cuenta la declinación de los órdenes de la catedral, de la que depende. En cambio, en el exterior la portada ofrece un rico programa decorativo estructurado con estípites que muestra la influencia directa del retablo de los Reyes de la catedral. El arquitecto accitano lo volvemos a encontrar en otras obras como la portada de la capilla del Colegio de las Vizcaínas (1786), en la Casa del conde San Bartolomé de Xalapa (1764), muy transformada en la actualidad, y en la iglesia de la Santísima Trinidad (1755-1783).

El tercero de los arquitectos andaluces barrocos es el sevillano Diego de la Sierra que trabaja en México y Puebla de los Ángeles

⁸ Jerónimo Balbás también es autor del retablo de la capilla de la Orden Tercera del Convento de San Francisco de México, obra de 1732.



Sagrario de la Catedral Metropolitana. Lorenzo Rodríguez. México, D.F.

lugar, éste último, donde sería examinado como maestro de arquitectura en 1685. Está documentada su participación en obras tan señeras como las iglesias de San Francisco Javier de Tepozotlán y de San José de Puebla, así como los claustros del convento carmelita del Desierto de los Leones en México y del Hospital de San Pedro en Puebla. En 1689 sería nombrado maestro mayor de la Catedral de Puebla de los Ángeles, lo que nos habla de su preeminencia dentro de la arquitectura poblana del momento 9.

La presencia andaluza en el barroco mexicano es visible, igualmente, a través de algunas iconografías que tienen su origen en nuestra tierra. Nos centraremos puntualmente en cuatro: San Juan de Dios, la Divina Pastora, San Fernando y la Virgen de la Antigua.

La hagiografía de San Juan de Dios tiene sus puntos más señeros en su actividad granadina que concluirá con la fundación de la orden

⁹ La obra mas importante de Diego de la Sierra es la iglesia de San José de Puebla donde se puede ver la aplicación de conceptos tomados de la *Arquitectura recta y oblicua* de Caramuel. TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Repertorio de Artistas en México*, Tomo III, México: BBVA-Bancomer, 1997, pág. 282.



Interior de la Capilla de Jesús. Diego de la Sierra. Iglesia de San José. Puebla. México

hospitalaria ¹⁰. La expansión por América de los hospitalarios con la fundación de un número importante de centros asistenciales permitirá, en paralelo, la difusión de la iconografía del santo fundador ¹¹.

¹⁰ Sobre iconografía de San Juan de Dios, Cfr. LARIOS LARIOS, Juan Miguel. San Juan de Dios. La imagen del santo de Granada. Granada: Comares, 2004.

De las obras actualmente conservadas en México es el ciclo de Atlixco (Puebla) el más importante 12. El Hospital se fundó en 1731, desarrollando su labor hasta la supresión de 1837. La serie de 19 pinturas, fechada en 1743, nos relata desde el nacimiento (Montemayor, Portugal, 1495) del santo hasta su muerte y entierro (Granada, 1550). La serie fue pintada por los artistas Pablo de Talavera y Luis Berrueco que firman algunos de los lienzos. La mavor parte de la actividad de San Juan de Dios representada en la serie se realiza en Granada, culminando en el momento de su muerte cuando se levanta de la cama y se arrodilla con el crucifijo en las manos. Escena histórica que sucedió en el Palacio de los García de Pisa y que hoy se rememora con la instalación en el mismo del Museo de San Juan de Dios. Esta serie, que necesita de un estudio monográfico, tiene ciertas dependencias de los grabados realizados entre 1639-1659 por Pedro de Villafranca y Malagón para la biografía del santo realizada por fray Antonio de Govea 13, sobre todo en la composición, aunque en los mexicanos siempre están presentes algunos detalles propios del mundo americano 14. Incluso, en el cuadro que representa la imposición del hábito al santo por el obispo Sebastián Ramírez de Fuenleal, el personaje que aparece no es otro que el obispo de Puebla de los Ángeles, Juan de Palafox.

- Sobre este tema en América, LARIOS LARIOS, Juan Miguel. «La imagen de San Juan de Dios en Hispanoamérica». En: López Guzmán, Rafael (Coord.) *Andalucía y América. Cultura Artística.* Granada: Universidad-Editorial Atrio, 2009, págs. 137-170.
- ¹² Cfr. AA.VV. San Juan de Dios. Iconografia. México: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 1997.
- La biografía de fray Antonio de Govea, publicada en 1659, aparece con 37 grabados sobre láminas de cobre, realizadas por grabadores tan prestigiosos como Pedro de Villafranca, Juan de Noort y Herman Panneels.
- Las dos pinturas y grabados más cercanos son aquellos que representan a «San Juan de Dios, convierte a mujeres públicas» y «San Juan de Dios, en casa de un rico genovés». La composición de los grabados y de los lienzos de Atlixco es la misma, aunque los cuadros denotan mas riqueza de personajes y detalles, algunos de marcado espíritu mexicano como el chiqueador que portan las damas tan de moda en el México del siglo XVIII, frecuente en los cuadros de castas. Sobre esta serie, SEBASTIÁN, Santiago. *Arte Iberoamericano. Desde la colonización a la Independencia.* Madrid: Espasa-Calpe, 1989, págs.150-156.



Últimos momentos en la vida de San Juan de Dios. Pablo de Talavera. Hospital de San Juan de Dios. Atlixco (Puebla). México

Entre las historias representadas es interesante señalar aquella en que San Juan de Dios recoge de una plaza granadina a un pobre lleno de llagas. Cuando lo lleva al hospital comienza a lavarle los pies, observando ciertas heridas de las que emana luz, y alzando la cabeza se encuentra que aquel pobre no es otro que Jesucristo. El tema es de sumo interés, pues en la fachada de la iglesia de San Juan de Dios de Puebla de los Ángeles, un gran relieve pétreo vuelve a tomar como temática este momento de la vida del santo. En el interior de este templo se conserva, también, un lienzo firmado por Juan de Villalobos en 1696 que representa la *Exaltación de San Juan de Dios*. Otras representaciones del santo con distinta cualidad pictórica se conservan en el hospital de San Juan de Dios de Zapopan (Jalisco) y en la clínica de San Rafael de la capital mexicana. Realizadas por el pintor Juan Correa se conservan dos obras en Guadalajara; una en la serie de los fundadores del convento franciscano y, la segunda, en la portada de un sagrario de un altar lateral de la catedral. Otro lienzo con el mismo tema existente en el Museo de Guadalupe de Zacatecas, aunque no está firmado, puede atribuirse a Correa 15.

De Juan Rodríguez Juárez se conserva un San Juan de Dios en el Museo Nacional de Arte. Un estudio pormenorizado de esta iconografía en el ámbito mexicano daría, posiblemente, resultados de interés; sin olvidar su presencia en algunas colecciones privadas ¹⁶.

El tema iconográfico de la Divina Pastora surgió en Sevilla ¹⁷. El fraile capuchino fray Isidoro de Sevilla, mandó pintar en un estandarte para el rosario de la aurora, la imagen de María vestida de pastora en un intento de ayudar a su hijo, como buen pastor, en la búsqueda de las ovejas mas descarriadas. La advocación fue rápidamente aceptada por las clases más populares de la ciudad. Esta primera pintura fue realizada por Alonso Miguel de Tovar siguiendo las indicaciones precisas de Fray Isidoro que, a su vez, venían dadas por una visión:

En el centro y bajo la sombra de un árbol, la Virgen Santísima sedente en una peña, irradiando de su rostro divino amor y ternura. La túnica roja, pero cubierto el busto hasta las rodillas, de blanco pellico, ceñido a la cintura. Un manto azul, terciado al hombro izquierdo, envolverá el contorno de su cuerpo, y hacia el derecho, en las espaldas, llevará el sombrero pastoril, y junto a la diestra aparecerá el báculo de su poderío. En la mano izquierda sostendrá unas rosas y posará la mano derecha sobre un cordero que se acoge hacia su regazo. Algunas ovejas rodearán la Virgen, formando su rebaño, y todas en sus boquitas llevarán sendas rosas, simbólicas del Ave María con que la veneran 18.

¹⁵ VARGAS LUGO, Elisa y VICTORIA, José Guadalupe. *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*. Tomo IV. Segunda parte. México: UNAM, 1994, pág. 331.

¹⁶ Schenone identifica dos cuadros de Juan Correa, uno en la catedral de Guadalajara y otro en el Colegio Apostólico de Santa María de Guadalupe en Zacatecas. También señala la existencia de una escultura del siglo XVIII en la colección Solchaga de Pátzcuaro. Igualmente, un cuadro más anónimo, del siglo XVIII, en la Capilla Medina Picazo de la iglesia de Regina de México, D.F. Cfr. Schenone, Héctor H. *Iconografia del Arte Colonial. Los Santos*. Vol. II. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, págs. 510-521.

¹⁷ Sobre este tema en América, MONTES GONZÁLEZ, Francisco «La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo». En: López Guzmán, Rafael (Coord.) *Andalucía y América. Cultura Artística.* Granada: Universidad-Editorial Atrio, 2009, págs. 99-135.

¹⁸ Esta visión de la Divina Pastora sucedió la noche del 24 de junio de 1703, festividad de San Juan Bautista, cuando el padre Fray Isidoro de Sevilla se encontraba rezando en el coro bajo de la Iglesia conventual de los padres capuchinos.

Siguiendo esta descripción el escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón labró la primera representación en el mundo de la Divina Pastora de las Almas. Esta imagen es la que se sigue venerando en la Primitiva Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina de Sevilla.

Esta advocación tendrá una gran acogida en México, convirtiéndose en pareja de la conocida iconografía del Buen Pastor, sobre todo a partir de que en 1798 la orden capuchina la acogiera como patrona y protectora de sus misiones. Esta configuración, según Jaime Cuadriello ¹⁹, nace para subrayar la participación de María como corredentora de la humanidad y el mejor medio para darle «pasto espiritual», apoyada, además, en los títulos de la Letanía Lauretana que cantan estos méritos. La analogía mariana también recordaba la primera gran epifanía del Mesías a los pastores en el portal de Belén donde la Virgen, en papel de su conservadora, mostró al mundo el Agnus Dei. Así, pues, el príncipe San Miguel, brazo y custodio de ella, preserva al rebaño de la amenaza del mal.

Los ejemplos más tempranos de esta iconografía en México nos vienen de la mano de Francisco Martínez y José de Ibarra, aunque fue frecuente en la producción de otros pintores como José de Páez. No obstante, las mejores consecuciones estarían en la generación de Miguel Cabrera en la que el paisaje que circunda la escena adquiere gran protagonismo. Señala Cuadriello que de no ser por sus atributos sacros se pensaría que todos estos cuadros, poblados al parecer de zagalas ingenuas, resultaban un buen pretexto para que los artistas de la Nueva España hicieran eco del bucolismo literario y tan del gusto rococó entonces en boga ²⁰.

La presencia de la Virgen de la Antigua en México se extiende a partir de la capilla a ella dedicada en la catedral capitalina. El origen de esta devoción se encuentra en la catedral de Sevilla, donde, según la tradición, se dice que estaba pintada en el muro meridional de la mezquita almohade. Lo cierto es que se une a la aventura americana relacionada con las oraciones de Cristóbal Colón previas a su viaje,

¹⁹ CUADRIELLO, Jaime. «Miguel Cabrera. La Divina Pastora». En: *Catálogo Comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España.* Tomo I. México: Museo Nacional de Arte, INBA. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, 1999. Pág. 67.

²⁰ CUADRIELLO, Jaime. Catálogo comentado... Op. cit., pág. 67-68.



Divina Pastora. Miguel Cabrera. Museo Nacional de Arte. México, D.F.

lo que la convertiría en un referente para los marinos y expedicionarios que la llenarían de presentes al regreso. De igual forma, su incidencia en América queda patente con la denominación de Antigua a una de las islas antillanas así como a la primera ciudad fundada en el continente americano por Vasco Núñez de Balboa en 1510, Santa María la Antigua del Darién ²¹.

²¹ En México fue extendido el culto entre los indígenas que la denominaron «Tecleciguata» que significa Gran Dama Noble.

El original sevillano es anónimo y presenta cierta influencia bizantina en su composición, resaltando el fondo dorado. La Virgen tiene en su brazo izquierdo al Niño, portando una rosa en su mano derecha. Dos ángeles se disponen a coronarla, mientras que un tercero muestra una cinta con el título de la Señora. A los pies de la Virgen hay una mujer orando de rodillas.

Desde 1652 esta advocación ocupa un lugar importante en la Catedral de México. La pintura es una copia llevada desde España por el espadero José Rodríguez en 1651. Al año siguiente, gracias al interés del Licenciado Fabián Pérez, primer organista y maestro de capilla, se le colocó en un lugar más importante, a la vez que Ambrosio de Solís Aguirre realizaba un libro donde contaba la colocación de la Virgen en su altar ²². Esta capilla se dotaría de importantes retablos barrocos que serían destruidos en el siglo XIX y sustituidos por unos pobres altares neoclásicos. Es posible que las pinturas de Rodríguez Juárez que se conservan en este lugar actualmente pertenecieran a los retablos originales.

El tema será interpretado por algunos pintores virreinales como Juan Correa del que se conserva un cuadro titulado *Nuestra Señora de la Antigua con Santa Teresa y San José* en la que fuera iglesia de San Agustín en Zacatecas. Aquí la iconografía clásica se enriquece con las figuras de San José y Santa Teresa, dos de las devociones predilectas de la Nueva España y, a la vez, mas interpretadas por el pintor ²³.

Por último, la iconografía de San Fernando ha estado siempre ligada a Sevilla en tanto que monarca conquistador de la misma y su enterramiento posterior en la Capilla de los Reyes de su catedral. La presencia iconográfica en México es frecuente, como sucede en los denominados retablos de los reyes de las catedrales de México y Puebla de los Ángeles, pero adquiere una impronta excepcional en la portada de la iglesia de San Fernando, del colegio de Propaganda

TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Bibliografia novohispana de arte. Primera Parte. Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988, pág. 164-165.

²³ VARGAS LUGO, Elisa y VICTORIA, José Guadalupe. *Juan Correa... Op. cit.*, pág. 258; y Catálogo, Tomo II, Primera Parte, págs. 219-221.

Fide en México que fue trazada por Gerónimo Balbás ²⁴. En el relieve central aparece el monarca siguiendo la iconografía sevillana, usada desde Pacheco a Roldán y Murillo, con corona, manto, globo terráqueo y espada. Sobre una colina que asoma a un mar de llamas



Nuestra Señora de la Antigua con Santa Teresa y San José. Juan Correa. Museo ex-templo de San Agustín. Zacatecas. México

²⁴ El alzado tiene tres niveles. En el inferior un arco de medio punto aparece enmarcado por columnas estriadas entre las que dos hornacinas acogen las esculturas de Santo Domingo y San Francisco. En el piso superior entre estípites las representaciones de San José y San Antonio de Padua, reservando la parte superior de los estípites para los apóstoles san Bartolomé y Santiago. El remate de la fachada en torno a un óculo octogonal se completa iconográficamente con los tondos de San Joaquín y Santa Ana. No obstante, lo importante para nosotros es el relieve que aparece en la parte central de la fachada, sobre la puerta de entrada que nos muestra al patrono de la iglesia, San Fernando, entre estípites con las efigies de San Pedro y San Pablo.

donde arden tres musulmanes encadenados, calvos, barbudos y de nariz aguileña, mientras otro con turbante se postra y hace una ofrenda, junto a otro barbudo con cetro en un plano inferior. En el fondo, acompañando al rey santo, se ha representado a la Fortaleza abrazando una columna, en el lado izquierdo, y la Fe con la cruz y el cáliz, en el lado derecho. Sobre la figura de la primera aparece la Fama haciendo sonar la trompeta y dos ángeles con corona y palma sobrevuelan a Fernando III, flanqueados todos ellos por columnas corintias coronadas por globos o esferas. Aunque el relieve hay que relacionarlo iconográficamente con el grabado que Phelipe Bouttats el Joven realizó para la obra del jesuita Daniel Van Papenbroeck, «Acta vital S. Ferdinandi» (Amberes, 1684), lo importante para nosotros es que ese mar de llamas no es otra cosa que el Guadalquivir, haciendo alusión a la participación de barcos en el asedio de la ciudad por el rey santo, y que la figura que encadena a los musulmanes no es otra que el propio río 25.

Señalábamos, inicialmente, la exportación de obras de arte desde el puerto sevillano. Actualmente tenemos algunas obras maestras del barroco andaluz conservadas en distintos museos mexicanos, parte de las cuales fueron importadas durante los siglos del virreinato, y otras serían compradas en los últimos siglos. No obstante, son significativas de los intereses artísticos de la sociedad novohispana y puntas de iceberg de lo que pudo ser un rico comercio mal documentado y con pérdida histórica de las obras.

En el Museo Soumaya la colección de pintura barroca andaluza está integrada por dos obras de Zurbarán (San Francisco de Asís en éxtasis y San Francisco recibiendo los estigmas con el hermano León), cuatro obras de Murillo (Ecce Homo, Inmaculada Concepción, Tres ángeles y Retrato de un caballero) y dos de Bernardo Llorente Germán (Rapto de Europa y Rapto de Anfitrite).

En el Museo Nacional de San Carlos se conservan dos cuadros de Alonso Cano de la época sevillana (La comunión de la

²⁵ Sobre este tema, Cómez Ramos, Rafael. *Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco*. Sevilla: Guadalquivir, 1991, págs. 93-98.



Detalle del relieve de San Fernando. Iglesia de San Fernando. México, D.F.

Virgen y San Juan Evangelista) 26. También integran la colección dos zurbaranes (Magdalena Penitente y La cena de Emaus²⁷), cuatro lienzos atribuidos a Sebastián Gómez 28 y otro de escuela sevillana representando a La Virgen Niña dormida²⁹. La influencia que Zurbarán tuvo en México y las pocas obras documentadas hacen que éstas del Museo de San Carlos cobren un especial interés. Destacar La cena de Emaús que sabemos procede de la iglesia conventual de San

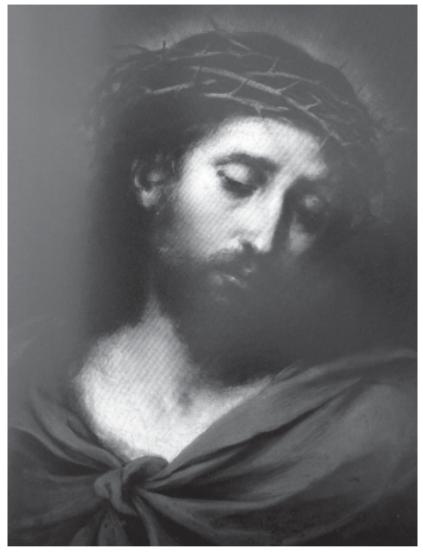
- Los dos cuadros de Alonso Cano serían adquiridos en 1881. El que representa la Comunión de la Virgen formó parte del retablo de Santa Paula de Sevilla habiendo sido robado por el Mariscal Soult. AA.VV. *Catálogo de la exposición «Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística»*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2001, págs. 118-119 y 123-124.
- ²⁷ Este cuadro está firmado y fechado en 1639. «... (en esta pintura) en la que el pintor recrea una sencilla composición contraponiendo esquemáticamente las figuras que tienen a Cristo como centro. El cuadro está realizado utilizando efectos tenebristas, que permiten a esas figuras emerger fuertemente iluminadas de un fondo sumido en la penumbra y también resaltar el soberbio bodegón que aparece sobre la mesa». VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 2003, pág. 278.
- ²⁸ Estos cuadros atribuidos con mucha precisión y fechados en torno a 1700 representan: La visión de santa Catalina de Siena, Aparición de la Virgen y el Niño a San Antonio, La Sagrada Familia con Santa Ana y La imposición de las llagas a San Francisco. De este pintor se tienen pocas noticias. Se sabe que nace en torno a 1655, posiblemente en Granada, y que era de origen morisco. Parece que trabajó en el obrador de Murillo, incluso pudo ser su esclavo o criado. Su plástica está muy relacionada con Murillo. VALDIVIESO, Enrique. Pinturas... Op. cit., págs. 416-420.
- ²⁹ Existen también dos cuadros atribuidos a Matías de Arteaga y Alfaro con los títulos *Presentación de la Virgen en el Templo* y *La Adoración de los Reyes*. Este pintor, natural de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), pese a no ser andaluz se formó en el taller de Valdés Leal. Grabó obras de su maestro y de Murillo, Alonso Cano y Herrera el Joven. Ocupó el cargo de Secretario de la Academia de Sevilla fundada por Murillo en 1669. Murió en Madrid en 1703. Estas obras del Museo de San Carlos fueron donación de la Secretaría de Hacienda en 1934.

Agustín de México, habiendo estado colgada en el crucero donde hacía pareja con la *Incredulidad de Santo Tomás* del también sevillano afincado en México, Sebastián López de Arteaga ³⁰.

También de Zurbarán serían dos obras conservadas en el Museo Franz Mayer con personajes profanos. El primero es un *Infante*, ataviado como guerrero que porta una lanza; y, el segundo, un lienzo identificado como retrato de *Alvar Velásquez de Lara*, la cual es una versión del mismo tema conservado en el Museo Goya de Castres (Francia) ³¹. Del maestro de Fuente de Cantos es, igualmente, *La partida de San Pedro Nolasco para Barcelona* en el mismo museo ³². Otras obras andaluzas en el Franz Mayer son los cinco apóstoles pintados sobre cobre firmados por Francisco Polanco y fechados en 1648 ³³.

En el Museo Universitario de Puebla de los Ángeles se conserva una serie de los hijos de Jacob de Francisco Zurbarán en los que la participación del taller es bastante evidente ³⁴. Esta institución comparte con el Museo de San Carlos otra serie del mismo pintor dedicada a los santos fundadores. Este grupo de obras debieron llegar a México en el siglo XVII ya que sirvieron de modelos para artistas locales que las copian, siendo ejemplo significativo las existentes en la iglesia de Tlanepantla. Las del Museo de San Carlos son un *San Juan de Dios* que fechado en torno a 1645-1650 podría ser un referente para el inicio de esta iconografía en México y en pintores como Juan Rodríguez Juárez como ya hemos comentado ³⁵. La pareja re-

- ³⁰ Esta obra depende del modelo iconográfico de Alberto Durero integrado en la serie de grabados de la Pequeña Pasión.
- ³¹ La diferencia entre el cuadro de Franz Mayer y del Museo de Castres estriba fundamentalmente en que el segundo tiene una inscripción que identifica el tema. Ambos están relacionados con el grabado de Lucas de Leyden titulado *Guerrero portando una bandera*.
 - ³² VALDIVIESO, Enrique. Pintura... Op. cit., pág. 256.
- ³³ Ibidem, pág. 293. Los apóstoles representados son: San Mateo, San Bartolomé, San Matías, San Felipe y Santo Tomás.
- ³⁴ En esta serie la participación del taller es evidente, así como la dependencia de fuentes grabadas.
- Esta obra procede de los envíos destinados por el obrador del maestro al Nuevo Mundo, presentando, sin embargo, la particularidad de su mayor calidad tanto en la factura de las telas como en el colorido, paisaje del fondo y modelado del rostro del santo, totalmente meditativo y casi divi-



Ecce Homo. Bartolomé Esteban Murillo. Museo Soumaya. México, D.F.

no. En este lienzo destaca sobre todo el paisaje del fondo, de gran belleza por los arbustos y fortificaciones y, sobre todo, por el detalle del santo portando a un enfermo, ejemplificando así su preocupación hacia los pobres, enfermos y desvalidos, lo que le valió la beatificación en 1630. NAVARRETE PRIETO, Benito y DELENDA, Odile. *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo.* Valencia: Generalitat Valenciana, 1998, págs. 122-124.

presenta a *San Agustín*, la cual posiblemente con la anterior formarían parte de una serie completa de santos fundadores ³⁶. También en el Museo de Puebla existe una serie de episodios evangélicos de Matías de Arteaga ³⁷.

Existen otras obras barrocas andaluzas en colecciones privadas mexicanas, así como en museos e instituciones mal catalogadas. Por insistir en esta idea reseñar una terracota policromada que perteneció al Museo Nacional de Historia de Chapultepec que representa una *Virgen de la leche*, atribuida a Luisa Roldana, ahora perdida ³⁸.

La presencia de este tipo de obras en México debió ser frecuente y su influencia manifiesta en el estudio de cada uno de los artistas del virreinato. Tanto es así que dentro de las enseñanzas de la Academia de San Carlos, donde el espíritu barroco tendería a extinguirse a favor de planteamientos neoclásicos, abundan las copias de maestros andaluces, lo que implica su reconocimiento como modelos del buen gusto para los mexicanos. Así, por ejemplo, el primer director de la Academia, el grabador Jerónimo Antonio Gil al morir, en 1798, tiene en el inventario de sus bienes «dos óvalos de la Santísima Trinidad copias de Murillo... y la Santísima Virgen y el Niño, copia de Murillo». Incluso el México independiente dio acogida a través de compras a obras barrocas andaluzas. En 1827, citado en los periódicos de la época, llegaba un envío de obras europeas por barco, entre las que se contaba un *San Juan Bautista* de Murillo y una *Des*-

³⁶ Se relaciona con la serie existente en Castellón. De hecho como en el ejemplar de Castellón aquí se muestra igualmente al fondo el pasaje de su vida, en el que encuentra un niño intentando introducir el mar en un agujero con una concha marina, imposibilidad que le hace comprender la inutilidad de conocer el misterio de la Santísima Trinidad. Zurbarán sabe sacar partido a su especial maestría en el tratamiento de la figura quieta y absorta en sus propias ocupaciones, en este caso la lectura de un texto sagrado, posiblemente las epístolas de San Pablo, objeto de su conversión en Milán, configurando la tipología de santo-estatua, revestido de carácter sagrado y, sobre todo, tratado de manera escultural. NAVARRETE PRIETO, Benito y DELENDA, Odile. *Zurbarán... Op. cit.*, pág. 126

³⁷ VALDIVIESO, Enrique. *Pintura... Op. cit.*, pág. 368. También dice que de Matías de Arteaga hay unos *Desposorios de la Virgen y San José* en una colección privada mexicana.

³⁸ HALL-VAN DEN ESSEN, Catherine. *The Life and Work of the Sevillian Sculptor Luisa Roldán* (1652-1706) with a Catalogue Raisonné. Tesis doctoral en Filosofía. Universidad La Trobe, Bundoora, Victoria 3083, Australia. Enero, 1992.

pensa de Sánchez Cotán ³⁹. Esta preferencia de la sociedad ochocentista por algunos pintores andaluces, siendo el principal Murillo, se manifiesta en el elevado número de copias que se realizan, documentadas en la relación de obras incluidas en las Exposiciones de los alumnos de la Academia de San Carlos que daban, de esta forma, a conocer sus trabajo y cualidades.

En definitiva, el barroco mexicano y el andaluz arrancan de presupuestos ideológicos y modos productivos similares. Los contactos con la presencia de artistas y la importación-exportación de obras de arte hacen que las fuentes utilizadas difieran poco. Ahora bien, la regionalización de la actividad productiva y las cualidades personales de los artistas consiguieron cotas de alto nivel estético a ambos lados del Atlántico, las cuales son una muestra evidente de la vitalidad creativa de los territorios hispánicos en la Edad Moderna.

³⁹ Catálogo de la Exposición «De la Creación a la Copia. Siglos XVI-XX». México: Museo Nacional de San Carlos, 1995, págs.35-37.

Al Sol de Montilla. La iconografía americana de San Francisco Solano ¹

Francisco Montes González

DE LA *VERA EFIGIE* AL PATROCINIO PERUANO

Despues que le enterraron, passadas mas de ocho horas, le desenterraron para quedar con algun retrato suyo que renovasse la memoria de quien la ha dexado eterna en aquella tierra, como tan justo, y gran siervo de Dios. Hallaronle tan tratable como quando acabo de morir, sin genero de olor a difunto, sino con un poquito de olor extraordinario, que no se podia juzgar qual fuesse, y las manos blancas tenia señaladas de los rosarios que avia tocado en ellas ².

- ¹ Nació en la villa cordobesa de Montilla el 10 de marzo de 1549 y a temprana edad ingresó en el convento de franciscanos reformados de su localidad. Tras recibir los votos perpetuos, dedicó la primera etapa de su vida a la contemplación mística, a las labores caritativas con los más desfavorecidos y a la instrucción de novicios en diversos cenobios de su orden en las provincias de Andalucía y Castilla. Tras un intento frustrado por dirigirse a Marruecos, en 1589 fue enviado al virreinato del Perú donde desempeñó una intensa tarea evangelizadora en las inhóspitas tierras del Tucumán y Paraguay durante más de quince años. En el período final de su apostolado fue destinado como guardián del convento de Trujillo, y después a la casa grande de la capital limeña, en la que conmovió a sus habitantes con sus prédicas y ejemplos de penitencia, donde murió el 14 de julio de 1610. Urbano Delgado, María del Carmen: «Un montillano en el Perú. San Francisco Solano y el convento de los descalzos de Lima», En: AA.VV. Actas del VI Curso de Verano San Francisco en la historia. Arte y cultura española e iberoamericana. Córdoba: Cajasur, 2000, págs. 403-417.
- ² ORÉ, Luis Gerónimo de (O.F.M.). Relación de la vida, y milagros del Venerable Padre Fray Francisco Solano, de la Orden de San Francisco, de la Provincia de Granada. Murió en la ciudad de Lima, Provincia de los Doze Apóstoles, en 14 de Julio, de 1610. Madrid, 1614. Edición, prólogo y notas de Noble David Cook, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1988, págs. 52-53.

Así describió el padre Oré en su Relación de la Vida y Milagros de San Francisco Solano, las impresiones que causó la apertura del lecho donde reposaban los restos del santo para obtener un cuadro con su vera efigie. Se trataba de la segunda ocasión en la que se llevó a cabo este proceso, pues al día siguiente de morir, el defensor de bienes, Domingo Gómez de la Selva, acudió al alcalde ordinario de Lima, Lope de Mendoza, para que por medio de sus influencias un pintor pudiese «perpetuar la imagen del santo». Convencido de ello y con el beneplácito del arzobispo Lobo Guerrero y el virrey marqués de Montesclaros, convocó a un artista llamado Juan Aguayo, tras pedir a los frailes el desalojo de la multitud de fieles que habían acudido al velatorio, para que sacara un boceto sobre el que luego realizase el retrato definitivo. Sin embargo, concluidas las exequias, diversas opiniones cuestionaron las similitudes del lienzo con el parecido físico del difunto, lo que obligó al virrey a llamar de nuevo al autor para que hiciera otra prueba con mayor detenimiento. Fue entonces cuando se destapó el ataúd y los padres franciscanos entresacaron los restos del santo, añadiendo las crónicas cómo de forma milagrosa, tras treinta y seis horas muerto, «tocándole los religiosos las manos con el dedo en apartandolo, quedaba en ellos un color rosado, como cuando vuelve la sangre que se aparta por la presión, y como le abriesen la boca al instante despidio de ella un olor suavisimo que confortaba y recreaba» 3. Además del mencionado Aguayo, las autoridades solicitaron al capitán Pedro Rainalte Coelho la ejecución de otra pintura, por lo que ambos maestros se presentaron ante el cadáver para dibujar la cabeza, las manos y los pies, y con esos apuntes concluir en sus talleres respectivos el resto del cuerpo. En cuanto a los tres encargos del primero de los artistas, Plandolit recoge que del esbozo primitivo se perdió cualquier rastro, el segundo pasó de la recolección del Carmen de la Legua, en el camino al Callao, al convento franciscano de Lima, y el tercero fue regalado por Aguayo al virrey, que lo llevó de regreso a la Península 4. De

³ CÓRDOVA, Diego de (O.F.M.). Crónica franciscana de la Provincia del Perú. Libro II, págs. 271-272. Cit. por Santa Clara Córdoba, Antonio (O.F.M.). Vidas ejemplares de la cristiandad. San Francisco Solano. Buenos Aires: Poblet,1949, pág. 342.

Rainalte, su obra formó parte de un pequeño libro de memorias, de donde se sacaron algunos «trasuntos» para repartirlos entre los devotos, que rápidamente lo incorporaron a los altares de sus oratorios particulares ⁵. Gracias a estas piezas y a las copias que se sacaron a lo largo del siglo XVII, los fieles peruanos no solo vieron satisfecha la demanda de poseer el verdadero rostro de San Francisco Solano, como pasara unos años más tarde con el de Santa Rosa de Lima pintado por el célebre Angelino Medoro, para que intercediera con sus milagros ante las adversidades, sino que en cierta medida dicha prueba facilitaría los trámites para el proceso de canonización iniciado justo tras su muerte y avivado gracias al clamor popular y al ímpetu de la orden seráfica ⁶.



Vera efigie de San Francisco Solano. Juan Aguayo. Convento de San Francisco. Lima. Siglo XVII

⁴ Más detalles en la monografía más completa sobre el santo: PLANDOLIT, Luis Julián (O.F.M.). *El Apóstol de América. San Francisco Solano*. Madrid: Editorial Cisneros, 1963, págs. 326-328.

⁵ Algunos de estos se encuentran repartidos en diferentes estancias del convento de San Francisco de Lima. *Op. cit.*, pág. 329.

⁶ DíAZ, Álvaro (O.F.M.). San Francisco Solano. Gloria de los misioneros de América. Córdoba: Cajasur, 1991, págs. 163-164.

A propósito de ello, en el Memorial dirigido en 1639 por fray Buenaventura de Salinas a Felipe IV para que intermediase ante el Papado en la declaración de santidad del entonces Venerable Francisco Solano, quedó recogido el tremendo fervor que apenas treinta años después de su muerte le profesaban numerosos fieles repartidos por todos los reinos hispánicos7. Entre las siete razones expuestas por el religioso, la primera de ellas aludía a «la aclamación de los Reinos, y Ciudades, que lo han votado por su Patrón y Tutelar», mencionando el escritor que era «tan universal y constante la opinión y fama de la santidad, y grandes merecimientos de este Celestial Varón, que toda España, y Nuevo Mundo a una le aclaman por Santo» 8. En el año 1629 fue declarado por el cabildo civil limeño protector de la capital, y a partir de entonces dichas proclamaciones se sucedieron en las principales ciudades del virreinato peruano, acompañadas de fiestas y demostraciones públicas donde las tallas del santo procesionaban hasta las respectivas Plazas de Armas para ser votado y jurado 9. A este vínculo de patrocinio se sumarían los navegantes de los Mares del Norte y del Sur, junto a los habitantes de otros enclaves de relevancia en el tráfico comercial con la metrópoli, como eran la Habana, donde «lo han recibido, y reciben cada día por Patrón y Abogado, con fiestas y regozijos», y Panamá. De ésta última comentaba el religioso: «Los pasajeros, y Mercaderes que venian, y por invocacion del Santo, escaparon vidas, haziendas, luego que tomaron el puerto de Panama, en cumplimiento de los votos hechos al Apostolico Padre, le celebraron fiesta publica y comun, con grandes gastos de fuegos, y regozijos, y colocaron su Imagen en un altar muy suntuoso y rico en la Capilla mayor de S. Francisco, y a la

⁷ SALINAS Y CÓRDOVA, Buenaventura de (O.F.M.). Memorial del Padre Fray Buenaventura de Salinas y Córdova...para que pida a su Santidad la Canonización de su Apostolico Patron, el Venerable Padre Fray Francisco Solano. En Madrid: Año M.DC.XXXIX.

⁸ Ibídem, págs. 2v-5r.

⁹ Entre estas localidades destacan La Plata, Cartagena del Nuevo Reino de Granada, San Felipe de Oruro, Huancavelica, Potosí, Cuzco y Santiago del Reino de Chile. Además, en otros puntos peninsulares fue reconocida su santidad a través de las informaciones sancionadas por sus prelados, como Sevilla, Granada, Córdoba y Málaga.

procession disparò la Capitana Real desde el Puerto la artilleria, y mosqueteria: creciendo tanto la devocion de sus Fieles, que en un mes de dia ni de noche no se pudieron cerrar las puertas de la Iglesia, por el gran concurso y tropel de los enfermos, que entraban y salian, confessando aver sido el santo Padre Solano Autor de su salud» 10.

EL DESARROLLO DE LAS VARIANTES PICTÓRICAS

Al establecer un análisis en el imaginario del santo montillano son notables los paralelismos existentes con la iconografía del fundador de la orden franciscana. Con esto quedaría plasmado el anhelo que transmitió a lo largo de su vida por seguir el testimonio de San Francisco de Asís, apareciendo vestido con el hábito franciscano, con el crucifijo alzado en la mano derecha, e inmerso en un paisaje agreste rodeado de pájaros. Una de las anécdotas compiladas por el padre Oré en su biografía así lo atestiguaba: «Algunas veces se iba a la huerta del convento de Lima, y estando por predicador de Truxillo, se entrava a la huerta de aquel convento, y a imitación de Nuestro Padre San Francisco, predicava a las aves: las cuales no huian ni echaban a volar, antes se juntava encima de los arboles que estavan cerca del santo Padre, y alli quietas escuchavan su sermón» 11. Entre las primeras obras que contienen este modelo se conserva en el Museo del Convento de San Francisco de Potosí un lienzo atribuido al pintor extremeño Herrera y Velarde, quien a principios del siglo XVII estableció dicho prototipo siguiendo las series de fundadores de las órdenes religiosas exportadas a Indias por los talleres artísticos peninsulares, entre ellos el de Francisco de Zurbarán 12. Más tarde, se añadirían algunos cambios sobre este diseño, como se observa en un

¹⁰ Ibídem, págs. 4r-4v.

ORÉ, Luis Gerónimo de (O.F.M.). Relación de la vida... Op. cit., págs. 46-47.

¹² CHACÓN TORRES, Mario. *Arte Virreinal en Potosí*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla: CSIC, 1973, pág. 351. Además en la parte inferior contiene una inscripción con el nombre del santo. Sobre el tráfico artístico de las series sevillanas, SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: «Zurbarán y América», En: AA.VV. Catálogo de la exposición *Zurbarán*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988, págs. 63-85.

cuadro localizado en el convento de San Francisco de Quito con un indio a los pies, o el que fechado en 1652 lo representa en primer plano con una llaga abierta en el costado izquierdo y al fondo diferentes pasajes de su apostolado americano, en el Museo de Santa Clara de Bogotá ¹³. Asimismo, este esquema no solo aparecería plasmado en soporte pictórico, sino que comenzarían a proliferar esculturas de candelero en los altares dedicados al santo dentro de los principales templos franciscanos de las provincias peruanas, sobre todo a partir de su canonización en el año 1726 ¹⁴.

Uno de los atributos más característicos en la imagen individualizada del santo será una especie de violín, bien colgado en la mano izquierda o suspendido de un árbol. Este elemento hace alusión



San Francisco Solano. Francisco Herrera y Velarde. Convento de San Francisco. Potosí. Siglo XVII

directa a su tarea evangelizadora con los nativos, pues como apunta Díaz:

Muchos testigos hablaban de que el Santo usaba un arco y con un palito lo hacía sonar. Esto, en el Tucumán, en el Perú e incluso en España. Otros aseguran que utilizaba un instrumento de dos cuerdas que tocaba con un arco. Fray Melchor Vera nos asegura que vio en una ocasión al Santo con una varilla en la mano haciendo sonar una cuerda. El padre Francisco Gordillo dice que estando en oración tocó dos veces el rabelillo que solía tocar siempre. Este aserto está de acuerdo con lo que nos dice el padre Paniagua, quien sostiene que, aunque no sabía ni can-

¹³ AA.VV. *Iglesia Museo de Santa Clara.1947.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1995, pág. 85.

¹⁴ Aún se conservan algunas de estas tallas en iglesias y ermitas relacionadas con su apostolado en los territorios de la actual Argentina. AA.VV. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Iglesia y convento de San Francisco de Córdoba*. Córdoba: Editado por el Gobierno de la Provincia de Córdoba y la Academia Nacional de Bellas Artes, 2000.

tar ni tañer, tenía un rabel de dos cuerdas al que sacaba tales armonías que los oyentes se suspendían y admiraban, creyendo que el espíritu del Señor obraba en el Padre Solano para causar tales efectos ¹⁵.

A éste podían sumarse otros objetos referentes a su labor misionera, como un libro, y a sus prácticas de penitencia, donde su aspecto famélico y demacrado se completaba con una calavera y un silicio, tal y como aparece en una de las representaciones más completas localizada en el Museo de la Casa de la Moneda de Potosí, y en otras donde se posiciona orante ante un crucifijo con las manos cruzadas con una azucena o recostado sobre un árbol como ermitaño, ambas en el convento de San Francisco de Quito. Por último, algunas muestras realizadas principalmente por las escuelas populares andinas, representan al santo acompañado por un grupo de nativos arrodillados a sus pies mientras ejerce su apostolado y al fondo la visión idealizada de una ciudad, símbolo de su éxodo espiritual. Estas escenas pueden verse en dos lienzos conservados en el convento de San Francisco de Lima y en el Museo de Arte Colonial de La Paz.

En la pintura virreinal americana fueron frecuentes las composiciones emblemáticas de carácter didáctico, donde una serie de símbolos y jeroglíficos exaltaban las virtudes de santidad del personaje elegido. Acerca de la imagen de San Francisco Solano, Schenone documentó en la colección Ramírez Comariza de Bogotá un interesante cuadro del afamado Gregorio Vázquez de Ceballos, con la Sagrada Familia en la parte superior y una serie de filacterias partiendo de sus labios con la leyenda «Sola imago nostra est; Sola notitia dei y Sola nobiscum gratia», en otro plano dos evangelistas con las frases escritas en sus libros «Jesus Dibidio su Aprisco y Entre uno y otro Francisco», y por último San Francisco Solano entre Santa Teresa y San Francisco Javier 16.

¹⁵ DíAZ, Álvaro (O.F.M.). San Francisco Solano...Op. cit., pág. 88.

¹⁶ SCHENONE, Héctor. *Iconografia del arte colonial. Los Santos*. Vol. I, Buenos Aires: Fundación Tarea,1992, pág. 420-422. Además, en su estudio recoge otros lienzos dieciochescos de autores anónimos en el convento de la Recoleta de Arequipa y en la Academia Nacional de Historia y la iglesia parroquial de Tilcara, en Argentina.



San Francisco Solano. Anónimo. Museo de la Casa de la Moneda. Potosí. Siglo XVII



San Francisco Solano. Anónimo. Convento de San Francisco. Lima. Siglo XVIII



San Francisco Solano. Anónimo. Museo de Arte Colonial. La Paz. Siglo XVII

En esta clasificación cabría destacar un interesante grabado del fraile montillano ejecutado por Manuel Santo y llevado a la plancha por Palomino, que ilustró el volumen con la relación de las fiestas limeñas en honor a su canonización impreso en Madrid en el año 1735 17. En este diseño alegórico, del que curiosamente no se conoce una plasmación pictórica, el santo se sitúa de forma apoteósica con el crucifijo y el libro en las manos, sobre un globo terráqueo con el título SOL YAÑO FELIZ DEL PERU soportado por tres indios atlantes. Los detalles más llamativos de la efigie serán las dos alas extendidas en su espalda, que le confieren una apariencia de espíritu seráfico, y la aureola de la cabeza compuesta por doce rayos solares rematados en estrellas. No obstante, si la figura reclama la atención del espectador, también será de gran interés el paisaje que lo enmarca, pues de forma idealizada y un tanto arcaizante, se dibujan en un amplio valle entre dos cordilleras y a modo de islotes amurallados, las vistas de Paraguay y Tucumán, y a sus pies magnificada la ciudad de Lima. La rápida difusión de esta lámina en el virreinato del Perú conllevó que se hicieran algunas copias independientes, como la publicada por Gisbert con una cartela en la parte inferior que reza: «San Francisco Solano. Apóstol del Perú. Dedicado por un devoto a los Misioneros del Colegio de Propaganda Fide de Sta. Rosa de Ocopa en el Arzobispado de Lima» 18.

El culto hacia los santos predicado por los dictámenes postridentinos propició la creación de abundantes series hagiográficas sobre la vida y milagros de sus protagonistas. En primer lugar, dichos pasajes fueron recogidos en colecciones de estampas para completar las diferentes ediciones de los libros apologéticos y biográficos, y más tarde servirían de modelos a los artistas en las grandes series pictóricas de los muros claustrales de los principales conventos de cada or-

¹⁷ RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro (O.F.M.). El Sol, y año feliz del Perú San Francisco Solano, apostol y patron universal de dicho Reyno; Hijo de la ilustre y Santa Provincia de los Doce Apóstoles..., Madrid: En la Imprenta de la Causa de la V.M. de Ágreda, 1735.

¹⁸ GISBERT, Teresa. *Iconografia y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cía., 4.ª ed., 2008, fig. 94.



Apoteósis de San Francisco Solano. Manuel Santo. 1735

den ¹⁹. Asimismo, se crearon otras composiciones con algunos de los episodios más significativos, que permitían enfatizar a ojos de los devotos los momentos más relevantes del santo. En el caso de San Francisco Solano, la Casa Grande de Lima conserva alguno de los

¹⁹ Entre las publicaciones referidas a San Francisco Solano destacan: Chachón, Marcos (O.E.M.). Vida, muerte y milagros de San Francisco Solano. Apóstol del Perú, Puebla de los Ángeles: En la imprenta de Juan Borja, 1658; Rodríguez de Cisneros, Juan (O.E.M.). Epítome de la vida, virtudes y milagros del portentoso Apostol del Reyno del Perú, San Francisco Solano, Madrid: Viuda de J. García Infanzón, 1727; Sánchez de Feria y Morales, Bartolomé. Compendio de la vida, virtudes y milagros del Apóstol del Perú, San Francisco Solano. Madrid: Imprenta de Miguel Escrivano, 1762.

ejemplos más señalados, como el que recoge el momento en el que la nave donde viajaba al virreinato del Perú naufragó frente a las costas colombianas y mientras flotaba en el mar sobre unos maderos alentaba a varios esclavos negros bautizados en la travesía 20. También en este recinto se puede ver otro lienzo con unas de las escenas más célebres, acaecida el día 21 de diciembre de 1604, cuando tras un gran terremoto en la ciudad de Arequipa, salió con un crucifijo a la Plaza Mayor de Lima para predicar un «apasionado» sermón a la multitud congregada, que despavorida acudía a las iglesias ante lo que entendieron como un castigo de Dios por sus actitudes pecaminosas²¹. En este cuadro de formato ovalado destaca la figura del santo sobre un podio, mientras que a sus pies se disponen los fieles, entre los que se observan desde clérigos y nobles hasta mendigos y esclavos. Otra versión de menor calidad artística y en pésimo estado de conservación, aunque muy interesante en cuanto a su diseño, se encuentra en el convento de San Francisco de Quito. En primer plano se sitúa San Francisco Solano, de cuerpo entero, con el crucifijo alzado y en ademán de dirigir la proclama, mientras que a sus pies se dibuja en menor escala la superficie de una plaza con algunos ciudadanos realizando tareas cotidianas. Al fondo se erige de forma desproporcionada la fachada de un templo religioso, con toda probabilidad la catedral limeña, y sobre el cielo una pareja de escudos con las armas de la Corona y de la Ciudad de los Reyes.

Documentada por Couto en sus *Diálogos sobre la historia de la pintura en México* (1889), Romero de Terreros localizó la única serie pictórica completa que existe sobre la vida de San Francisco Solano, encargada en el año 1764 al pintor novohispano José de Paéz para el claustro del Colegio de Propaganda Fide de San Fernando en la ciudad de México ²². El fervor popular que alcanzó el fraile cordo-

²⁰ Schenone, Héctor. Iconografia... Op. cit.

²¹ AA.VV. Catálogo de la exposición *La Iglesia en América. Evangelización y cultura*, Sevilla: Pabellón de la Santa Sede, 1992, pág. 253. Schenone apunta la existencia de otro lienzo con el mismo pasaje en el convento de San Francisco de Cuzco. SCHENONE, Héctor. *Iconografía... Op. cit.*

²² ROMERO DE TERREROS, Manuel. «José de Páez y su *Vida de San Francisco Solano*», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. V, (México), 17, (1949), págs. 23-32.

bés tras su canonización por el Papa Benedicto XIII en 1726, unido a la relevancia de su labor evangelizadora en los territorios suramericanos, fueron motivos suficientes para que los comitentes del encargo decidieran homenajear su testimonio ejemplificante y dedicarle el protagonismo de un espacio de adoctrinamiento tan representativo para aquellos hermanos que se disponían a «convertir» el gran norte mexicano. En el citado estudio, el autor recorre el trasiego que sufrieron seis de las ochos pinturas rescatadas hasta que llegaron protegidas por un miembro de la orden, el padre fray Luis de Palacio, a su destino actual en la Colegiata de Zapopán a principios del siglo pasado. Aunque no se citan referentes calcográficos para dicha empresa artística, es posible que Páez no contara con estos y utilizara uno de las tantas hagiografías publicadas hasta el mo-



San Francisco Solano predica en la Plaza Mayor de Lima. Anónimo. Convento de San Francisco. Quito. Siglo XVIII

mento. Incluso, una hipótesis, comprobando las similitudes entre los lienzos existentes y la relación de pinturas dispuestas en el interior del templo franciscano de Lima con motivo de su elevación a los altares, explica que pudiera haber servido de guía la minuciosa descripción de éstas contenida en el volumen ya mencionado.

Por otro lado, algunas de las composiciones, que presentan varios capítulos de la vida del santo de manera accesoria al tema principal y en diferentes perspectivas, reflejan ciertos esquemas predefinidos en la disposición de los personajes y escenarios, como el caso del nacimiento o el entierro del santo, y repetidos en otras series ejecutadas por artistas de la escuela novohispana, como puede ser el caso de Miguel Cabrera y su *Vida de San Ignacio de Loyola* para el noviciado de Tepotzotlán ²³. Otro apunte alude a un recurso generalizado entre los

²³ En concreto, la serie contiene como temas principales el nacimiento, la toma de hábito, el cuidado de enfermos en un hospital, el apostolado entre los indios, la tarea conventual y el entierro del santo.



El nacimiento de San Francisco Solano. José de Páez. Colegiata de Zapopán. México. 1760

pintores del momento, ya que relaciona la labor de mecenazgo ejercida por el caballero don José Calderón y el arzobispo Rubio y Salinas, con sus retratos en el acompañamiento del episodio de la toma de hábitos y del cortejo fúnebre, respectivamente ²⁴.

EL EMBLEMA SOLAR PARA UN NUEVO SANTO

A pesar de haber desparecido con los avatares del tiempo, el programa iconográfico del santo montillano que tuvo mayor trascendencia en la época barroca fue el dispuesto con motivo de las fiestas de canonización en Lima. Con anterioridad, la ciudad ya había tenido ocasión de conmemorar a su patrón, cuando el 25 de enero de 1675 Clemente X proclamó el breve *Quemadmodum coelestis imperator* para proceder a su beatificación, recibido con cuatro años de retraso. Tras las aprobaciones pertinentes, el arzobispo-virrey

²⁴ En cada uno de ellos pueden leerse las siguientes inscripciones, respectivamente: «A devoción de don Joseph Calderón» y «A devoción de Nro. Especialísimo Bienhechor, el señor Arzobispo».

Melchor de Liñán y Cisneros autorizó que los días 22 y 23 de abril se celebraran los fastos y la primera procesión con la imagen del santo desde la catedral hasta su nueva capilla en el templo conventual de San Francisco de Jesús 25. De vuelta al asunto principal, la llegada de la bula apostólica a finales del año 1728 cerraba un largo período de controversias canónicas y colmaba de júbilo a la población limeña, entusiasmada con el reconocimiento de un nuevo santo no solo para el prestigio de su Iglesia sino para mayor gloria de la monarquía hispana. El centro de todas las actuaciones llevadas a cabo por las autoridades para festejar tan solemne acontecimiento fue el convento de San Francisco de Jesús. En la relación publicada por fray Pedro Rodríguez Guillén bajo el título El Sol y Año Feliz del Perú, que conjuga las sílabas de su apellido para crear una metáfora alusiva al esplendor de su apostolado y a la fecha tan señalada, se describe minuciosamente el calendario de eventos comisionados por el padre provincial fray Gonzalo de Herrera. Este programa dio comienzo el domingo 27 de septiembre de 1729 y concluyó, tras ocho días de sermones, espectáculos bíblicos y mitológicos y fuegos de artificios, con la espectacular procesión pública llamada El Sol en Zodiaco entre altares callejeros, donde se estrenaron una escultura del santo de tamaño real, unas andas de plata labrada con faldones de brocado carmesí y varios ajuares de vestimentas y enseres 26. Además, entre las actuaciones llevadas a cabo en el cenobio franciscano, se dedicó un nuevo claustro bajo su nombre con un veinticuatro celdas repar-

²⁵ CASASOLA, Gregorio de (O.F.M.). Solemnidad festiva, aplausos públicos, aclamaciones ostentosas que hizo esta Nobilísima Ciudad de los Reyes, Lima, a la publicación del Breve de la Beatificación del bienaventurado San Francisco Solano. Lima: En la imprenta de Luis de Lyra, 1679.

La idea explicativa de este rótulo fue expuesta con el enunciado «El Santo Solano Año Coronado de el Reyno Americano» en el sermón predicado el 24 de julio de 1729 en el templo de San Francisco: «Porque si Solano al principio de su nombre es Sol, al fin es Año. Crió Dios al Sol, para dar principio al año: con el que el año fue señalado como unico fin de los movimientos del Sol: Luego si Solano al principio es Sol, y al fin es Año, conseguirá mi tierno afecto, y cordial devocion el fin de sus celebridades, si le represento en el mejor año de sus lucimientos. Sea, pues, (oy, que el Oraculo de la Iglesia le pone su ultima Corona) Solano un año de Gracia, que hermosee y mejore el año de la naturaleza». RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro (O.F.M.). Sermón del Gloriossisimo Padre San Francisco Solano...que predicó en su día y en el año que llegó la Bula..., Lima: 1729.



El Sol, y Año Feliz del Perú. Fray Pedro Rodríguez Guillén. Madrid. 1735

tidas en dos pisos, se costeó un altar en el lado derecho de la capillarelicario del santo en el crucero de la iglesia para acoger un conjunto procesional del Calvario de gran devoción entre los limeños y se renovó la decoración de cada una de las capillas y altares de la iglesia con espectaculares aparatos efímeros acordes a dicha conmemoración.

Entre las minuciosas descripciones del interior de la iglesia conventual, una de las más llamativas se referirá al aspecto de la nave central, en cuyos pilares se colocaron diez y seis lienzos con los principales capítulos de la vida de San Francisco Solano ²⁷. Siguiendo un

²⁷ Todos los comentarios de este despliegue están tomados de RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro (O.F.M.). *El Sol... Op. cit.*, págs. 118-127.

orden cronológico desde la cabecera hasta los pies, estas escenas simultaneaban de forma alegórica cada uno de los episodios hagiográficos con un jeroglífico solar, donde el astro rey acompañado de un mote se posicionaba desde el alba hasta el ocaso en función de los actos protagonizados por el santo, junto a un conjunto de cartelas con poemas explicativos. Además, cada una de estas piezas aparecía coronada por

un cristalino espejo con dorado marco, y de peana se servían dos Mexicanos escritorios, uno sobre otro, sobre mesas de la misma fábrica, y sobre los escritorios una lámina de Romano pincel, en que estrivaba el lienzo, como en Trono de madera, enriquecido de ébano, carey y nácar.

En primer lugar, en el espacio entre el presbiterio y el crucero, se situaron dos lienzos fronteros sobre las colgaduras principales. Uno de ellos contenía el nacimiento del santo, con un paisaje a la izquierda donde se divisaba la ciudad de Montilla en el marco de una serranía, desde la que salía un sol resplandeciente con el mote «Sol (Anno 1549) exortus est cum ardore». Del otro lado, se encontraba la cama con la madre asistida por la matrona y una serie de doncellas ocupándose del recién nacido, y en un ángulo la cartela con la siguiente redondilla: «Sol de rayos tan fecundos / Nace Solano en Montilla / Que del ardor con que brilla; / son Breve Espacio dos mundos». Frente a esta escena, el autor de la relación se expresa de forma alegórica diciendo que se colocó

el ocaso de Solano en el mismo Sol en que se declinó su vida, que como circulaban los lienzos en el cuerpo de la iglesia, principiando en la diestra el Oriente, finalizaba en la siniestra el Ocaso; o porque es muy poca la distancia de la vida a la muerte; o porque la muerte es eco de la vida.

Así pues, destacaba en un ambiente lúgubre el Sol, ocultándose tras la pira funeraria con la frase «Sol (anno 1610) cum occidisset erat omnis Civitas congregata ad januam curavit maltos». En la parte inferior, el féretro del santo era conducido por las principales autoridades, tal y como señalaban las crónicas al apuntar la presencia del virrey y del arzobispo de Lima en el cortejo junto a la Real Audiencia, los Tribunales y el resto de comunidades religiosas. Al igual que en el anterior, una tarjeta recogía la siguiente estrofa: «Puesto

en su tumba este Sol, / La ciudad toda en desmayos / A la puerta está y sus rayos / Salud la dan y arrebol».

A continuación, según transcurría el lado de la epístola se situó otro cuadro, con los mismos escritorios, láminas y lunas, en el cual se representaba el bautizo de San Francisco Solano, junto a los padrinos y sacerdotes, y arriba un sol «como despuntando los primeros pasos de su Oriente con claros resplandores, desterrando nublados», en clara sintonía con el futuro prometedor del Niño, y el mote «Sol (anno 1549) in ortu suo splendet». Además quedaba inscrita en la escena la siguiente redondilla: «Faxado de nube parda / Entra este Sol a una fuente, / Cuyo cristal trasparente / Le baña de luz gallarda». La pareja correspondiente en el otro pilar representaba el tránsito del santo en un humilde lecho, con una vela en la mano, el rostro sereno y en actitud de recibir la voz del cielo en forma de rayo de luz, que descendía desde un rompimiento de gloria y terminaba en el pecho. En aquel instante le acompañaban varios religiosos, quienes demostraban con gestos exagerados el dolor padecido por la pérdida de un hermano tan ejemplar. También se sumaban al conjunto una serie de pajarillos que desde el exterior se adentraban en la habitación con revoloteos de júbilo y quiebros de llanto, y un sol en el horizonte ocultando sus rayos tras unos montes con el lema: «Sol (anno 1610) occubuit». Como en el resto de las pinturas se colocó un letrero con la rima: «Llegó este Sol a su Occaso / Y en vez de llanto, a porfia / Paxaros dan harmonia / y essa luz le franquea el passo».

En el tercer pilar, uno de los cuadros mostraba al santo vestido de caballero mediando entre otros dos personajes que se habían retado en una lucha, pues según contaban las crónicas, gracias a su templanza detuvo el ansia de combate entre ellos. En este caso, el sol se pintó ascendiendo con todo el resplandor de los rayos entre nubes dispersas con el mote «Sol (anno 1560) ortus est, avolaverunt», y en la cartela correspondiente la cuarteta: «A humanas nubes, mil rayos / En fatal Campo esgrimieron, / Y a vista de este Sol, fueron / Todas sus iras desmayos». En el lado contrario del templo, aparecía el Santo enfermo en su celda, recostado en contemplación mística y un rayo que le hería el rostro mientras que de sus labios salía la frase: «Laetatus sum in his, qui dicta sunt mihi, in domun Domini ibimus». En el lema de un sol que ya se dirigía a su ocaso aunque con ráfagas brillantes, se leía «Sol (anno 1610) cognovit occasum

suum», junto a la redondilla: «Luz alta a este Sol embia / Nuevas de su fin, y exclama: / Si al cielo tu amor me llama, / En el tengo mi alegria».

Más adelante, en la siguiente escena figuraba el momento en que arrodillado y vestido de seglar recibía las vestiduras de la mano de un obispo, con la asistencia del resto de frailes franciscanos iluminados por un sol claro «pero de color ceniciento, colocado en más altura y esparciendo luces opacas» con las frase: «Sol (anno 1569) factus est niger, tanquam factus silicinus». Todo ello venía explicado con la siguiente rima: «Sube el Sol, a no tener / Eclypse, y al Sayal sube, / Que es, aunque parece nube; / Para mas resplandecer». Esta composición se alternaba con otra donde el santo estaba de pie, «y de perfecta estatura», rodeado de «hombres y mujeres de todas las naciones» atentos a la predicación con sus corazones pintados sobre las vestiduras. La estrella solar se encontraba ya en la cima, ahuyentando las oscuridades e iluminando a todos los asistentes, con el monte «Sol (anno) multiplici illuminat, per omnia respexit» y una redondilla que decía: «Es tal la luz, que le assiste /A este Sol, que a su presencia, / Ni se le esconde conciencia, / Ni interior se le resiste».

El quinto pilar contenía un lienzo donde se mostraba la labor de San Francisco Solano como guardián y maestro de novicios en el convento de San Francisco del Monte junto a un grupo de muchachos que recibían sus explicaciones de la Regla Seráfica y la Doctrina Apostólica. En este caso, el Sol se encontraba fulgurante, cerca del cénit y en un cielo limpio de nubes, leyéndose entre éste y el santo la frase «Sol (anno 1579) lucet in virtute tua», con la siguiente estrofa en una cartela: «Ya en su cenit con luz bella / Sol a novicios es tanto, / Que en cada voz nos da un Santo, / Y en cada amago una estrella». En la lámina frontera se ilustraba al santo en una pradera y alrededor una frondosa arboleda con un conjunto de pájaros sobre su aura, «que en dulces quiebros alternaban con el Santo Glorioso Divinos motes, y canciones suaves, colocadas algunas de las avecillas, ya en los ombros, ya en las mangas del Solano». En la cima de una cordillera sobresalía un sol en su punto culminante y coronado por el lema «Sol (anno 1604) ortus est, congregati sunt». De igual modo se abría un recuadro en la parte inferior con la rima: «A este Sol de luzes tantas / Rinden obediencias sumas,/ Lo irracional en sus plumas, / Lo sonoro en sus gargantas».

En el sexto pilar del lado derecho, la composición se dividía en tres secciones que describían el envío del fraile a América junto a otros compañeros y a los marineros de la flota, primero con el embarque en Cádiz, la llegada a Portovelo y finalmente la partida desde este puerto hasta Lima. En el fondo de la escena se delineaban los perfiles de las tres ciudades con algunas embarcaciones en movimiento y el sol ocultándose con el mote a modo de resplandor «Sol (anno 1588) occidit in meridie»; así como la tarjeta donde se descifraba dicho jeroglífico: «En su claro Mediodia / El Sol anochece ya, / Pues vemos al mar se va, / Quando en mas luzes ardia». De igual modo, la pareja del cuadro presentaba al santo en tres lugares distintos, Tucumán, Paraguay y Lima, donde la gente se congregaba para escucharlo con atención. En esta ocasión, el sol iba descendiendo del cénit «desterrando densas cobardes sombras», con el mote «Sol (anno 1589.) tripliciter exarens montes, radios igneos exsufflans, refulgens radis suis», y al pie se leía en la rima conveniente: «Ya de este Sol al desvelo / Gozan con notable estima, Paraguay, Tucuman, Lima; / Milagros, doctrina y zelo».

La siguiente sección se adornaba con un lienzo donde a mayor escala se pintaba el momento del embarque desde Panamá al Perú y el Sol, ocultándose poco a poco en el mar, orlado con el mote «Sol (anno 1588.) oritur, occidi, ibique renascens gyrat, per meridiem; (30)». Junto a la figura del santo sobresalía una cartela con la redondilla explicativa de la idea: «Oy del Occiente nace / Nuevo Sol a Portovelo; / Y de Panamá su zelo / Fénix al Perú renace». A este correspondía otro cuadro donde el protagonista se encontraba predicando a los indios con un crucifijo en las manos, mientras que a medida que se iban convirtiendo se postraban a sus pies y hacían demostraciones de «cristianos rendimientos». El Sol se encontraba en la cumbre de las montañas sorteando las nubes, «que las desterraba con la fogosa actividad de sus rayos» y sobre éste el lema «Sol (anno 1589) refulfit in clypeos aureos, resplenduerunt montes a beis», con una estrofa que rezaba: «Flacos lucientes Escudos / De Francisco el Sol gravaron; / Y à sus luces, se abrasaron / Caribes Montes sañudos».

El último pilar representaba el naufragio que padeció el Santo en el seno de la isla Gorgona, donde tras haber subido a un despojo del barco alzaba un crucifijo y con la mano exhortaba al resto de desamparados para que invocaran en su auxilio al Padre de Asís. En un ambiente dominado por el cruento oleaje se abría paso un sol que entre las nubes de la tormenta despedía sus rayos y entre ellos el mote «Sol (anno 1588) contra Gabaon movearis», junto a la cuarteta siguiente: «Indiano Sol, pues tal fuerte / Cupo a esta gente afligida, / Detente, hasta que la vida / Dexe vencida a la muerte». Ya en los pies de la nave, frontero a éste, el otro cuadro exaltaba la piedad del santo, pues con sus propias manos sacaba a todos los náufragos del mar y los condujo a la orilla de la playa, y con el crucifijo en las manos agradecía a Dios el acto de intercesión. Además, con diversos gestos mandaba a los peces que sirvieran de alimento a la multitud moribunda, acudiendo una gran cantidad de mariscos al lugar, «que se le venian à las manos, y le subian desde la simbria del habito». Así pues, cogerían lo necesario y lo demás sería devuelto al mar con la bendición del santo. Completaba la imagen un sol saliendo del mar y despejando la tormenta, con el mote «Sol (anno 1588) egressus est super terram». Junto a la orla se escribía la redondilla que aclaraba el milagrosos portento: «De la hambre á aplacar el Crisis / Saliò el pez, que el Mar encierra, / Tras un Sol, que salió a tierra / En signos de Cancro, y Piscis».

Además de este completo programa pictórico, el inventor de la escenografía colgó en cada una de las claves de las cuatro bóvedas del templo una especie de nube fabricada con cintas y encajes, desde las que aparecían suspendidas al aire las efigies de San Francisco Solano, San Francisco de Asís, Santa Clara y Santa Rosa de Viterbo, «todas aseadas, y de mucho costo». Dicha parafernalia se completaba con el primer arco del coro bajo, donde, con el mismo ingenio teatral, un niño encarnando la figura de San Benito de Palermo se deslizó la tarde la procesión, «teñido de color negro, quaxado de diamantes, y perlas, el qual le dixo una loa al Santo con graciosa representación, bolviéndose a ocultar en la nube, después de finalizado su elogio». Este broche final no sería más que una muestra del grado de complejidad dramática que alcanzó la organización de uno de los mayores festejos de la Lima virreinal y que afortunadamente fueron inmortalizados por el padre Rodríguez Guillén, «con ampuloso y crespo estilo», en una obra literaria de extraordinario valor histórico ²⁸.

²⁸ VARGAS UGARTE, Rubén (S.J.). *La elocuencia sagrada en el Perú de los siglos XVII y XVIII*. Lima: Gil, 1942, pág. 31.

Los Gálvez de Macharaviaya y la ilustración americana

José Miguel Morales Folguera

LA ILUSTRACIÓN AMERICANA

«La Ilustración es un movimiento cultural global, no exclusivamente religioso, que traslada la aplicación de la razón a esferas culturales y sociales en busca de la felicidad como objetivo del hombre individual y colectivo» ¹.

La Ilustración, así pues, ha de considerarse como un movimiento que trata de aplicar la razón a la sociedad y a la cultura, buscando su desarrollo. En España la Ilustración está relacionada con el Despotismo Ilustrado y el Reformismo Borbónico. En América la Ilustración lleva a cabo toda una serie de reformas políticas y económicas, con las que pretende relacionar la imagen del monarca con los amplios y variados territorios. Con esta intención se potencian los descubrimientos científicos, se desarrollan los recursos naturales de las regiones y se busca la mejora de la recaudación de los impuestos por medio de la creación del sistema de intendencias en 1764, que tiene consecuencias en los ámbitos militar, político, administrativo y fiscal².

¹ Un estudio esclarecedor y que resume de forma ejemplar el fenómeno de la adaptación de la Ilustración a los territorios virreinales de América es el de Muñoz, José. «La Ilustración Americana». En: *Carlos III y la Ilustración*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988, vol. I, pág. 402.

² Una excelente síntesis del reformismo borbónico en relación con los virreinatos americanos puede encontrarse en MALAMUD RICKLES, Carlos. «Territorios hispanoamericanos. Reformas, eco-

Entre las reformas administrativas emprendidas destaca la creación de dos nuevos virreinatos: en 1717 el virreinato de la Nueva Granada con capital en Santa Fe de Bogotá, y en 1776 el virreinato del Río de la Plata con su capital en Buenos Aires. En 1778 se decreta el Reglamento de Libre Comercio, que posibilita el que otros puertos americanos y españoles puedan realizar intercambios comerciales, rompiendo de esta forma el antiguo monopolio.

La Ilustración Americana fomenta el desarrollo de la cultura y de la ciencia, mediante la creación de nuevas instituciones —escuelas, academias, sociedades económicas— que se adaptan a las necesidades y a las realidades socioeconómicas de cada región ³.

Uno de los aspectos más novedosos es el criollismo, que va a aumentar el poder de los criollos y fomenta su personalidad y las tradiciones históricas de las distintas regiones. Los criollos van a adquirir un gran poder con la presencia de altos funcionarios de la administración indiana —virreyes, capitanes generales, gobernadores— en las universidades y en las escuelas, contribuyendo a la creación de periódicos como la Gaceta de México, el Mercurio Peruano y las Primicias de la Cultura de Quito.

Con objeto de realizar descubrimientos científicos, así como obtener un mejor conocimiento del territorio y de sus habitantes, a partir de 1735 se llevan a cabo un gran número de expediciones científicas, entre las que destacan la de Jorge Juan y Antonio de Ulloa entre 1735 y 1745, la de Celestino Mutis a la Nueva Granada entre 1783 y 1816, la Expedición Botánica a la Nueva España entre 1787 y 1803, y la de Alejandro Malaspina entre 1789 y 1794 4.

nomía, infraestructura». En: *Historia urbana de Iberoamérica. La ciudad Ilustrada: reforma e inde*pendencia (1750-1850). Tomo III, vol. I. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y Junta de Andalucía, 1992, págs. 57, 60, 66 y 69.

³ Una buena sinopsis sobre la Ilustración Americana puede verse en la obra colectiva *La Ilustración en América Colonial*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.

⁴ La relación entre las expediciones científicas y la fijación de las fronteras ha quedado bien establecida en el estudio de LUCENA GIRALDO, Manuel. «Fronteras y expediciones científicas». En: *Ciudad ilustrada: Reforma e independencia (1750-1850)*. Tomo III, vol. I. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y Junta de Andalucía, 1992, pág. 113.

En el campo artístico estas reformas y la centralización administrativa tienen su plasmación en la creación y desarrollo de un nuevo estilo, el Neoclasicismo, que es apoyado por las élites ilustradas frente al «caduco y enfermizo barroco», perteneciente a la sociedad del Antiguo Régimen.

La implantación del Neoclasicismo en América va a tener muchas dificultades, debido a un conjunto de problemas: el eclecticismo tradicional del arte americano, los amplísimos territorios, el éxito y pervivencia del barroco mestizo y las estructuras socioeconómicas de las poblaciones.

A pesar de esta situación, la administración indiana y las élites criollas van a buscar su introducción por medio de la creación de un nuevo sistema de enseñanza del arte en academias y escuelas oficiales. En 1783 se crea la Academia de San Carlos de la Nueva España, que es la primera y más prestigiosa en todo el territorio americano, antecedente de las restantes academias y escuelas americanas, como la Academia de Matemáticas de San Luis en Santiago de Chile, la Escuela de Dibujo del Consulado de Buenos Aires o la Academia de Geometría y Fortificación de Caracas⁵.

LOS GÁLVEZ DE MACHARAVIAYA

La labor de mecenazgo emprendida por los Gálvez en España y en América se enmarca dentro de la política general de la Ilustración Española, desarrollada con especial énfasis e intensidad durante la monarquía de Carlos III. Si exceptuamos las mansiones que construyeron para sus respectivas residencias familiares, las restantes obras emprendidas están relacionadas con la promoción cultural y económica de los ciudadanos de uno y otro lado del Atlántico. Numerosas ciudades españolas e hispanoamericanas se beneficiaron de las actividades de los componentes más destacados de la familia Gálvez, quienes ocuparon algunos de los puestos más importantes e

⁵ María Concepción GARCÍA SÁIZ ha tratado el tema de la Academia de San Carlos, que resultó al fin fundamental para lograr el éxito del Neoclasicismo en América, en el estudio «El arte en la América de Carlos III». En: *La América española en la época de Carlos III*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, págs. 54-55.

influyentes del estado: José de Gálvez fue visitador de la Nueva España y secretario del Consejo de Indias, desde donde intervino en la expulsión de los jesuitas de América, en la creación de las Provincias Internas y de las Intendencias, y en la conquista, colonización y descubrimiento de California y Alaska; Matías de Gálvez fue capitán general de Guatemala y virrey de la Nueva España; Bernardo de Gálvez fue gobernador de Luisiana y Florida Occidental, capitán general de Cuba y virrey de la Nueva España.

Fue en América, donde esta familia forjó su fama. Allí formó parte activa y destacada de: esa política ambiciosa, bien estudiada y meditada, agresiva, audaz, sistemática y de trascendentales consecuencias históricas para la monarquía española. A la hora de valorar sus resultados, las opiniones se dividen. Para unos, esos años representaron la culminación de tres siglos de acción colonizadora; las Indias españolas alcanzaron su máxima extensión territorial; su producción y actividad comercial lograron niveles no igualados ni antes ni después; sus fuerzas terrestres y navales totalizaron efectivos más elevados que nunca; la modernización fue rápida y profunda, tanto en el orden de las ideas como en el aparato administrativo del Estado ⁶.

Aunque toda Hispanoamérica se benefició de las actividades de los Gálvez, sus actuaciones se concentraron especialmente en la zona norte, en el virreinato de la Nueva España. Por su intervención directa o indirecta, en México se crearon importantes entidades culturales, como la Real Academia de San Carlos y la Escuela de Minería, y se llevaron a cabo obras fundamentales para el equipamiento urbano, la terminación de la catedral metropolitana, la reconstrucción del Palacio de Chapultepec y el Palacio de Gobierno de San Luis Potosí. La construcción de la Nueva Guatemala coincidió con el nombramiento de Matías como capitán general, encargándose del traslado y construcción de la nueva capital, después del terremoto de 1773, que arruinó la ciudad de Antigua. En el traspaso de la Luisiana a España y en la reconquista de la Florida a los ingleses jugó un papel destacado Bernardo, quien además emprendió una audaz labor de construcción de ciudades y de edificios públicos.

⁶ CÉSPEDES DEL CASTILLO, Guillermo. «Los reinos de Indias». En: Carlos III...Op. cit., pág. 389.



Palacio de Gobierno de San Luis Potosí. José de Gálvez, visitador de la Nueva España, ordenó en 1770 su construcción

Pero fue especialmente José de Gálvez, el que ejerció una mayor influencia en todos los asuntos americanos entre 1775 y 1787, coincidiendo con su nombramiento como Secretario del Consejo de Indias. A este poder debieron sus familiares los altos puestos que ocuparon, aunque más tarde todos ellos demostraron que poseían capacidad y dotes suficientes. Como tantos otros administradores públicos e ilustrados quisieron dejar huella de su paso y la mejor manera de lograrlo fue mediante la creación de instituciones culturales y económicas, con las que poder lograr la mejora del nivel de vida de los ciudadanos españoles e hispanoamericanos.

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS

Este archivo, básico y fundamental para los estudios americanistas, debe su existencia en Sevilla a la intervención directa y decidida de José de Gálvez. De no haber mediado su participación lo más seguro es que se hubiera creado en Madrid, cerca de la corte, como pretendían otros. José no sólo influyó positivamente, para que

el rey apoyara esta ubicación, sino que siguió directamente las obras de rehabilitación del edificio escogido, nombrando arquitectos restauradores y recomendando las canteras de Mijas, para que se utilizaran sus mármoles, rojos y veteados, en la decoración de las paredes y suelos.

Al parecer, en el origen de la creación del archivo se halla el desorden que José encontró en los documentos indianos, al tratar de buscar datos sobre Juan de Palafox, que fue obispo de la ciudad de Puebla de los Ángeles de 1639 a 1650. Para evitarlo se planteó que toda la documentación, que se hallaba dispersa por Simancas, Sevilla y Cádiz, se congregara en un único y nuevo archivo, que estaría localizado en Sevilla. Con su creación se constituiría un instrumento adecuado de estudio e investigación de la acción de España en América, en un momento en el que estaba comenzando a resurgir la leyenda negra y las críticas hacia esa labor⁷.

La creación del Archivo General de Indias en la Casa Lonja se debió a una decisión personal de José, quien en un decreto, fechado el 21 de junio de 1781 8, ordenaba al cosmógrafo mayor del reino, Juan Bautista Muñoz, que fuera a Sevilla y reconociera el edificio con asistencia de facultativos, para establecer en él el Archivo de Indias según lo tiene el Rey determinado a proposición mía.

El edificio de la Casa Lonja se encontraba entonces ocupado por inquilinos, por lo que habían de ser desalojados y el espacio debía ser acondicionado para recoger toda la documentación. Esta labor recayó en Muñoz y en los arquitectos Lucas Cintora y Félix Carazas. La estantería de caoba para el depósito de los documentos fue diseñada por Juan de Villanueva, quien también aconsejó al Secretario de Indias en la forma de la escalera. Sin lugar a dudas, la elección fue acertada, ya que el edificio era amplio, monumental y tenía el prestigio de haber sido proyectado en 1572 por Juan de Herrera. Las

OLANO, Francisco de. «José de Gálvez. Fundador del Archivo de Indias». En: Ordenanzas del Archivo General de Indias. Edición facsímil y estudios preliminares. Sevilla: Consejería de Cultura, 1986, pág. 39

⁸ PARRA CALA, Rosario. «El Archivo General de Indias». En: La América Española ... Op. cit., pág. 83.

obras fueron dirigidas por Juan de Minjares, siendo continuadas, tras su muerte, por Alonso de Vandelvira y Miguel de Zumárraga, quien las terminó antes de su fallecimiento en 1630 ⁹. Finalizadas las obras de rehabilitación, el archivo comenzó a funcionar en el año 1790, encargándose de su instalación y organización Juan Agustín Ceán Bermúdez.

CALIFORNIA

Cuando José de Gálvez es nombrado en el año 1765 visitador del virreinato de la Nueva España, tuvo la oportunidad de conocer algunos de los territorios de las entonces llamadas Provincias Internas —California, Sonora, Sinaloa y Nueva Vizcaya— favoreciendo la colonización de la Alta California con el encargo a los franciscanos, al frente de los cuales se hallaba fray Junípero Serra 10, de fundar una cadena de misiones, que con el tiempo acabarían convirtiéndose en poblaciones.

En 1769 se inicia la ocupación de la Alta California. Fray Junípero Serra y Gaspar de Portolá emprenden el viaje para fundar el primer presidio y la primera misión en San Diego de Alcalá.

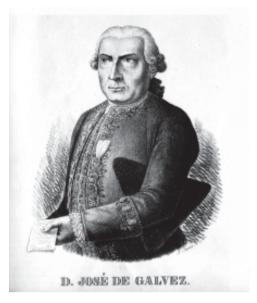
Un ejemplo de estas fundaciones lo tenemos en el establecimiento de la misión y del presidio de Monterrey, llamado de San Carlos. Tras la fundación de San Diego, la expedición continuó su viaje por tierra y mar, llegando al puerto de Monterrey el 16 de mayo de 1770. El 3 de junio Gaspar de Portolá tomó posesión del lugar, celebrándose misas solemnes ¹¹. El 14 de junio, día del Corpus, se organizó la solemne procesión del Santísimo Sacramento. En la expedición iba el ingeniero militar Miguel Constanzó, que se encargó de proyectar y dirigir las construcciones.

⁹ HUMANES BUSTAMANTE, Alberto. «De la Real Casa Lonja de Sevilla al Archivo General de Indias». En: *La América Española.*.. Ibídem, págs. 65, 74, 76, 77 y 79.

¹⁰ HERRERA CARRILLO, Pablo. *Fray Junípero Serra, civilizador de las Californias*. Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, Instituto de Investigaciones Históricas, 2007.

BERNABÉU ALBERT, Salvador. «El "Virrey de California» Gaspar de Portolá y la problemática de la primera gobernación californiana». *Revista de Indias*, vol. 52, 195-196, (1992), págs. 271-296.

Conservamos la imagen original del presidio de San Carlos de Monterrey, gracias a un dibujo realizado en 1791 por José Cordero 12, que iba en la Expedición Científica de Alejandro Malaspina, que visitó el lugar. Junto al puerto se hallaba el fuerte del Castillo. Siguiendo modelos españoles de la época, este fuerte pudo tener forma de pezuña, similar al que hubo también a la entrada de la Bahía de San Francisco. En el año 1791 se estableció la población civil y ya había diversos ranchos de ganado en el valle del río Salinas. De todas formas su vida fue durante años bastante precaria, debido a que no era autosuficiente y dependía de los continuos avituallamientos 13.



Retrato de José de Gálvez. Archivo Díaz de Escovar. Málaga

Entre 1769 y 1823 se llegan a fundar veintiuna misiones, que en algunas ocasiones van acompañadas de sus respectivos presidios, que sirven de defensa. Los principales presidios de la Alta California, que se convirtieron en importantes centros de población, fueron:

- San Diego, 1769, en la bahía de San Diego.
- Monterrey, 1770, en la bahía de Monterrey, convertida en capital de la Alta California.
 - San Francisco, 1776, en la bahía de San Francisco.
- Santa Bárbara, 1782, en el canal de Santa Bárbara, que fue proyectada como punto de apoyo para la posterior expansión hacia el interior del territorio.

¹² SOTOS SERRANO, Carmen. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.

¹³ Estracto de noticias del Puerto de Monterrey, de la Mission, y Presidio que se han establecido en él con la denominación de San Carlos, y del sucesso de las dos Expediciones de Mar, y Tierra que á este fin se despacharon en el año proximo anterior de 1769. México: 16 de agosto de 1770, con licencia y orden del Excmo. Señor Virrey, en la Imprenta del Superior Gobierno.



Presidio de Monterrey, primera capital de la Alta California. José Cordero. 1791

En California el presidio se situaba aproximadamente a una milla de la costa, distancia que podía ser salvada por el fuego de los cañones. En la zona más próxima a la costa se ubicaba una línea de baterías sobre pequeñas torres fortificadas hechas de piedra, madera y adobe ¹⁴.

MÉXICO, CAPITAL DEL VIRREINATO DE LA NUEVA ESPAÑA

Matías de Gálvez fue el 48 virrey de la Nueva España ¹⁵. El 8 de febrero de 1784 hizo su entrada oficial en la ciudad de México, que se hacía, siguiendo la tradición, desde el Palacio de Chapultepec hasta el Convento de Santa Ana y la Calle Real, junto a la Plaza de Santo Domingo, donde se erigió un arco de triunfo, para celebrar allí la entrega de las llaves de la ciudad al nuevo virrey. Su autor fue

¹⁴ HANNAU, Hans W. *The California Missions*. Munich: Wilhelm Andermann Verlag, 1966.

GARCÍA PURÓN, Manuel. México y sus gobernantes. México: Joaquín Porrúa, 1983, tomo I, pág. 130.

Gerónimo Antonio Gil, tallador de la Real Casa de la Moneda y futuro Director de la Academia de San Carlos, siendo el creador del programa iconográfico Joaquín Velázquez de León ¹⁶ y el promotor el Ayuntamiento, que lo dedicó a José de Gálvez. Los dos frentes del arco se adornaban con escenas, que representaban las acciones heroicas del virrey realizadas en la guerra contra los ingleses y en la paz con la construcción de la Nueva Guatemala y el patrocinio de la industria, la agricultura, el comercio y las artes. La familia Gálvez se equiparaba con grandes héroes del Imperio Romano como Flavio Sabino, Flavio Vespasiano y Tito Flavio ¹⁷.

El virrey Matías de Gálvez se caracterizó por una continua preocupación por las obras públicas, desarrollando una gran actividad en las mejoras de la ciudad de México. Mandó limpiar las acequias, empedrar las calles, continuar las obras del desagüe del valle de México para evitar las inundaciones, haciéndose el plano topográfico, que envió a su hermano José ¹⁸. También se ocupó del alumbrado público, utilizando como ejemplo la iluminación del palacio virreinal, aunque esta medida no llegaría a establecerse de manera definitiva hasta el gobierno del virrey Revillagigedo en el año 1790 ¹⁹. Dividió la ciudad en cuarteles, estableciendo un cuerpo de guardia en cada uno de los cuarteles mayores. Se preocupó igualmente de los caminos, los puentes, los hospitales y otras obras de utilidad pública.

Desde el punto de vista artístico sus dos actividades más importantes estuvieron dirigidas a la reconstrucción del Palacio de Chapultepec y al establecimiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

El Palacio de Chapultepec se hallaba en una colina situada en la zona meridional del valle de México, donde había una capilla dedicada a San Francisco Javier, construida en tiempos de la conquista. Se trataba de un lugar sagrado para los aztecas. Durante el virreinato

¹⁶ VELÁZQUEZ DE LEÓN, Joaquín. Arcos de triunfo. México: UNAM, 1978, pág. 143.

LEÓN Y GAMA, Antonio de. «Carta que en elogio del Sr. D. Joaquín Velázquez de León».En: El Museo Mexicano. México: 1843, vol. IV, págs. 542-548.

¹⁸ GARCÍA PURÓN, Manuel. México... Op. cit., pág. 130.

¹⁹ Trens, Manuel B. *México de antaño*. México: Talleres Gráficos de la Nación. 1957, pág. 19.



Biombo, Fiesta para un virrey en Chapultepec. Anónimo. Banco Nacional de México. Siglo XVIII

era utilizado para la recepción y residencia temporal de los virreyes, antes de realizar su entrada triunfal en la ciudad. Pero fue Matías de Gálvez el que inició su reconstrucción, con objeto de convertirlo en un gran palacio, invirtiendo 200.000 pesos, a los que vinieron a sumarse otros 300.000 pesos gastados por su sucesor Bernardo de Gálvez, lo que fue muy criticado en la corte madrileña. Los planos del siglo XVIII, existentes en el Archivo General de Indias, y diversos cuadros nos muestran su aspecto inicial, que ha cambiado con las remodelaciones llevadas a cabo en el siglo XIX para convertirlo en museo ²⁰.

La figura de Matías de Gálvez está especialmente relacionada con la creación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Los preparativos para su instauración fueron iniciados en 1781 por Fernando José Mangino, del Consejo de Hacienda, en tiempos del virrey Martín de Mayorga ²¹. Cuando Matías tomó posesión como nuevo virrey favoreció su creación y desarrollo. El 25 de diciembre de 1783 fue definitivamente instituida con el título de San Carlos de la Nueva España ²².

²⁰ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Historia del arte hispanoamericano. Siglos XVI a XVIII.* Madrid: Editorial Alhambra, 1987, págs. 110-111.

²¹ CARO, Carmen. «Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España». En: *Carlos III . . .* tomo II, *Op. cit.*, pág. 664.

²² Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España. México: Imp. de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1785. Archivo General de Indias L. A., siglo XVIII-82.

Su liberalidad y mecenazgo son también reconocidos por haber concedido el permiso a Manuel Valdés, para que volviera a reeditar La Gazeta de México, periódico del virreinato que había sido cerrado pocos años antes. Reapareció con dedicatoria al virrey ²³.

Su gobierno fue extraordinariamente breve, ya que el 13 de noviembre de 1784 falleció. Pocos meses más tarde se celebraron las solemnes exequias en todo el virreinato, destacando por su importancia las celebradas en las dos ciudades, donde había desarrollado su actividad más importante: México y la Nueva Guatemala.

Las ceremonias fúnebres en México se organizaron los días 4 y 5 de marzo de 1785 en la catedral Metropolitana, bajo cuya cúpula se erigió un monumental túmulo, diseñado por el pintor José de Alcívar 24. El túmulo imitaba el jaspe y estaba adornado con arañas de luces, tarjas con trofeos militares, poesías y jeroglíficos, en los que se destacaban los hechos más importantes de la vida del difunto, sus virtudes morales, con referencias al tiempo y a la otra vida. Destacaban en el costado occidental un águila real luchando con unos dragones, y debajo otra más pequeña en igual batalla, para significar sus victorias y las de su hijo Bernardo contra los ingleses. En el frente oriental se pintó a la luna recorriendo el zodíaco, para simbolizar su corto pero fructífero virreinato. Se pusieron decoraciones en los resaltes de las cornisas. Frente al coro se colocó un retrato del virrev. Hacia el altar el bastón y la espada enlazados con el laurel simbolizaban sus dotes políticas y militares. Hacia poniente edificios finalizados e inconclusos aludían a su participación en la construcción de la Nueva Guatemala. Y hacia levante unos trabajadores empedrando una calle, en alusión al empedrado de la calle de San Francisco durante su virreinato.

También hubo adornos en los resaltes del pedestal. En el lado del altar mayor se representó al sol recorriendo el zodiaco, para sim-

²³ Gazetas de México. Introducción por Francisco González de Cossío. México: Secretaría de Educación Pública, 1949.

²⁴ PATRICIO FERNÁNDEZ DE URIBE, José. Solemnes exequias del Excmo. Señor D. Matías de Gálvez, García, Madrid y Cabrera...celebradas en la Santa Iglesia Catedral de la Imperial Corte Mexicana en los días IV y V de Marzo de MDCC.LXXXV...México: Imp. de Don Felipe de Zúñiga, 1784, págs. 1-4.



Retrato de Bernardo de Gálvez. Archivo Díaz de Escovar. Málaga

bolizar la Caridad. En la zona de levante se dispuso un delfín nadando, expresando la Mansedumbre. Hacia poniente se representó una abeja muerta sobre una mano, representando la Clemencia. En el cuarto lado, situado frente al coro, se dispuso un genio en acción de cincelar un vaso, como imagen de la Fortaleza. Cuatro estatuas colocadas en los intercolumnios, representaban otras tantas virtudes propias de un buen gobernador. Sus modelos parecen estar claramente inspirados en imágenes tomadas de Ripa. El Cielo arrojaba llamas del pecho, portando un hacha encendida en la mano derecha y una tarja con mote en la izquierda. La Religión era una matrona con una espada y un braserillo en la derecha y una tarja en la izquierda. También una matrona re-

presentaba la Frugalidad, portando espigas de trigo en la mano derecha y una tarja en la izquierda. Y por último otra matrona simbolizaba a la Sinceridad, que se abría el pecho con una mano y en la otra llevaba un reloj pintado. En el segundo cuerpo de la pira se hallaba la urna con una lápida hacia el coro con el nombre de Matías de Gálvez. En el tercero se colocaron los escudos de España, Guatemala, México y del difunto, el cual estaba dividido en cuatro cuarteles con los blasones de los Gálvez, los García de Carvajal, los Fernández de Madrid y los Cabrera.

El gobierno de Bernardo de Gálvez fue tan breve y fructífero como el de su padre. Apenas si tuvo ocasión para continuar las muchas obras que su antecesor había iniciado:

El 16 de junio de 1785 llegó a San Cristóbal de Ecatepec, poblado cercano a la capital, donde era costumbre que los virreyes recibieran el bastón de mando. Para esta ceremonia mantenía el Consulado, a cuyo cargo corrían los gastos de recibimiento, una casa que siempre era bien aderezada para el acontecimiento. Efectuada la ceremonia, a la que asistían la Audiencia, el arzobispado y demás autoridades civiles y eclesiásticas, seguían prolongadas fiestas...La mañana del día siguiente pasaba la

numerosa comitiva a la villa de Guadalupe, donde se cantaba el Te Deum y una misa de acción de gracias por la llegada del virrey. Por la tarde se verificaba la entrada a la ciudad, pasando entre la guardia de diversos regimientos y por arcos construidos para conmemorar la llegada. Tanto en las calles como en la plaza mayor se agolpaba el pueblo para aclamar a Gálvez... ²⁵.

Tres días duraron los festejos preparados para la llegada del nuevo virrey, durante los cuales fue saludado por todas las autoridades, acudió a funciones de teatro y toros, y recibió los regalos que le entregaron las comunidades indígenas. Estas celebraciones fueron costeadas por el Ayuntamiento de México, que se gastó 14.000 pesos. Por su parte el Consulado hizo un desembolso de 6.000 pesos.

Bernardo fue el 49 virrey de la Nueva España y alcanzó una gran popularidad por sus numerosas y frecuentes actividades públicas, entre las que destacaron la construcción de las calzadas de la Piedad, San Antonio Abad y Vallejo; la continuación de la obra del Palacio de Chapultepec; las reformas en el Palacio de los Virreyes; la terminación de las torres de la Catedral Metropolitana; la instalación del alumbrado público; el empedrado de diversas calles principales y el embellecimiento de la Plaza Mayor ²⁶.

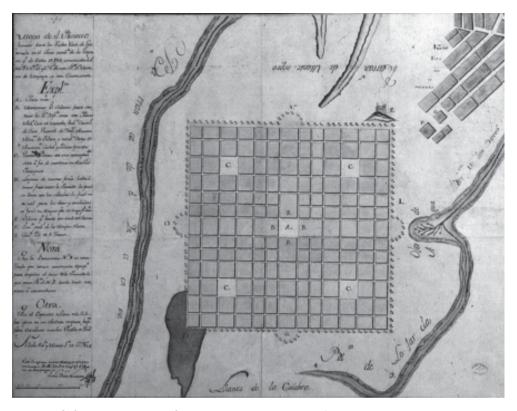
Matías de Gálvez, constructor de la Nueva Guatemala

Matías de Gálvez gobernó la Capitanía General de Guatemala entre los años 1779 y 1783, dedicando toda su energía a la expulsión de los ingleses de la zona y a la construcción de la capital de la Nueva Guatemala. Tras el terremoto de 1773, que produjo importantes daños en los edificios de Antigua, hasta entonces capital de la Capitanía, se decidió su traslado al llamado Valle de la Ermita y la construcción de una nueva ciudad, según la Real Cédula de 21 de septiembre de 1775 ²⁷.

PORRAS MUÑOZ, Guillermo, Bernardo de Gálvez. Madrid: Instituto Fernández de Oviedo, 1952, pág. 41.

²⁶ GARCÍA PURÓN, Manuel, *México...Op. cit.*, pág. 132

²⁷ ZILBERMANN DE LUJÁN, Cristina, Aspectos socioeconómicos del traslado de la ciudad de Guatemala (1773-1783). Guatemala: Academia de Geografía e Historia, 1987, pág. 99.



Proyecto de la Nueva Guatemala. Luis Díez Navarro. 1776

Los primeros planos de la nueva capital se deben al ingeniero malagueño Luis Díez Navarro, que constituye «un ejemplo perfecto de ingeniero militar ilustrado» ²⁸. El plano de 1776 preveía:

una traza completamente cuadrada, dividiendo la ciudad en cuatro barrios, cada uno con una plazuela propia. Doce calles de igual anchura dividían la ciudad de norte a sur y de poniente a oriente en 165 manzanas de construcción, incluyendo las plazas. Salvo las manzanas colindantes con la plaza mayor, que se asignan a la catedral, los palacios del arzobispo y de gobierno, y el cabildo, se omite cualquier asignación de sitios a otros edificios o propietarios determinados ²⁹.

²⁸ AMERLINCK ASSERETTO, María Concepción. «Los ingenieros militares y la arquitectura urbana en Guatemala en la época de la Ilustración». En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte.* Tomo II. Granada: Universidad de Granada, 1986, pág. 453.

El plano de Díez Navarro no fue aceptado por Francisco Sabatini, el cual propuso varios cambios y el relevo al año siguiente del ingeniero por el arquitecto Marcos Ibáñez, quien en su plano de 1778 modificó ciertos aspectos de la traza anterior, cambiando la localización de la plaza mayor, introduciendo un mayor número de manzanas y asignando cada una a los distintos propietarios. El nuevo trazado era menos asimétrico y más regular.

En 1783 Ibáñez fue sustituido por Antonio Bernasconi, bajo cuya dirección se empezó la construcción de los edificios. A Ibáñez se deben los planos de la catedral, que fueron realizados en 1779, siendo su obra promovida directamente por Matías de Gálvez. Tres años más tarde se iniciaron los trabajos dirigidos por Bernasconi y continuados tras su muerte en 1785 por los aparejadores Sebastián Gamundi y José del Arroyo. Las obras siguieron a lo largo del siglo XIX, por lo que los proyectos originales sufrieron bastantes cambios ³⁰. Otros edificios realizados durante el gobierno de Matías de Gálvez fueron el Palacio Episcopal, proyectado en 1783 por Bernasconi, así como diversos edificios conventuales y hospitalarios.

El gobierno de Matías de Gálvez fue muy positivo para la capitanía, por lo que, tras su muerte, ocurrida en México, se organizaron en la Nueva Guatemala sus pompas fúnebres. El túmulo fue proyectado por Antonio Bernasconi, quien realizó un diseño clasicista. Carecía de emblemas y jeroglíficos, destacando exclusivamente los trofeos militares y una calavera ubicada sobre la urna ³¹.

²⁹ PIETSCHMANNN, Horst y LONGENBERG, Inge. «La nueva fundación de la ciudad de Guatemala en el último tercio del siglo XVIII». En: *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América*. Tomo III. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1982, pág. 94.

³⁰ GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1983, pág. 241,

³¹ BERLÍN, Heinrich y LUJÁN MUŃOZ, Jorge. *Los túmulos funerarios en Guatemala*. Guatemala: Academia de Geografía e Historia, 1983, págs. 52-62.

LA POLÍTICA COLONIZADORA DE BERNARDO DE GÁLVEZ EN LUISIANA Y FLORIDA OCCIDENTAL

Después de una breve pero intensa carrera militar en España y en el norte de África, Bernardo de Gálvez es nombrado por el rey en 1776 Coronel del Regimiento y Gobernador Interino de la Luisiana, región que había sido entregada por Francia a España en 1763. Es a partir de esta fecha, cuando se inicia el cénit de su carrera pública, conseguida a raíz de la captación hacia España de las tribus indias del territorio, del desalojo de los ingleses de la costa del Golfo de México y de su conversión en el «gran protagonista de la ayuda española a la independencia de los Estados Unidos» ³².



Plano de la Gobernación de la Luisiana y Florida Occidental. Historic New Orleans Collection. B. Lafon. 1806

³² RODULFO BOETA, José. Bernardo de Gálvez. Madrid: Publicaciones Españolas, 1977, pág. 3.

Su actividad estuvo principalmente dirigida a la total ocupación por España de unos territorios extensos y salvajes, que ni siquiera los franceses y los ingleses habían podido dominar. Sólo en determinadas zonas de la costa, bahías y puertos naturales, y en contados puntos de la cuenca del río Mississipi se había asentado la colonización por parte de ambas potencias coloniales europeas. Adornado además de excelentes dotes como político y gobernante, supo rodearse de un grupo de hombres de su entera confianza, los cuales fueron en último lugar los encargados de llevar a la práctica su política de desarrollo económico y de colonización de la región 33.

Los tres pilares básicos, sobre los que se va a cimentar lo que Hernández Sánchez Barba denomina como «la última expansión española en América» ³⁴, van a ser acadianos, un pequeño grupo



Monumento ecuestre de Bernardo de Gálvez. Juan de Ávalos.Washington. 1977

de familias malagueñas procedentes fundamentalmente de la Axarquía, patria de los Gálvez, canarios y angloamericanos.

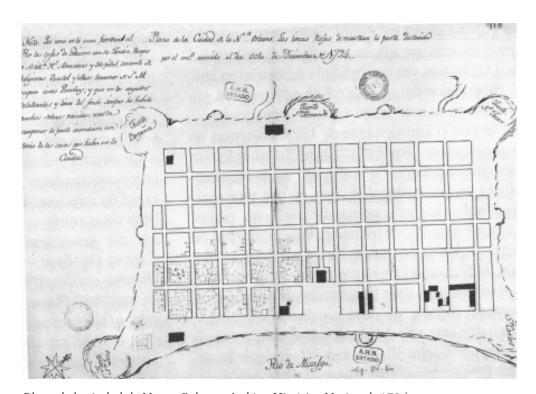
LAS NUEVAS POBLACIONES

La ubicación de estas nuevas poblaciones en torno a Nueva Orleans indica con claridad la voluntad de ocupar con españoles o bien con familias favorables a España y contrarias a Inglaterra estas

MORALES FOLGUERA, José Miguel. «Luisiana y Florida». En: *Historia urbana de Iberoamérica. La ciudad ilustrada. Análisis regionales.* Tomo III-2. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1992, págs. 399-411.

³⁴ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ BARBA, Mario. *La última expansión española en América*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.

tierras, con objeto de servir de vanguardia a un posible ataque de los ingleses a la capital de la provincia española de la Luisiana y Florida Occidental, donde se hallaban el gobernador, la administración y las principales fuerzas militares. Como poblaciones de la frontera las condiciones de vida de sus habitantes eran bastante duras ³⁵. Tenían no solo la obligación de cultivar las tierras, sino también la de rechazar con la fuerza de las armas cualquier agresión enemiga. Durante un periodo de diez años no podían abandonar la casa y las tierras, que el gobernador les había asignado. Las poblaciones más importantes o significativas fueron Galveztown, Nueva Iberia, Barataria y Tierra de Bueyes.



Plano de la ciudad de Nueva Orleans. Archivo Histórico Nacional. 1794

³⁵ REPS, John W. *La construzione dell'America Urbana*. Milano: Franco Angeli Editore, 1976, pág. 76.

Galveztown fue fundada en el río Amite, cerca de Manchac y en la parroquia de Iberville ³⁶, por un grupo de refugiados ingleses y americanos, que huían de los disturbios de la Revolución Americana ³⁷. Bernardo de Gálvez escribió a su tío José, informándole que le habían dado el nombre de Galveztown y que le habían rogado que no lo cambiara, ya que de este modo querían mostrar su gratitud al gobernador, que les había dado protección y cobijo ³⁸. Al núcleo poblacional original se fueron sumando con posterioridad diversas familias canarias y acadianas.

La ciudad tenía un trazado hipodámico, con treinta y dos manzanas de cuatro solares cada una. En el centro se hallaba la plaza de armas, cuyas dimensiones equivalían a cuatro manzanas. Las calles tenían un ancho de siete toesas y se adornaban con hileras de árboles y con pórticos situados no solo en la Calle Real sino también en todas las manzanas ³⁹. Las viviendas tenían treinta y dos pies de largo por dieciséis de ancho. La cubrición se hacía a dos aguas, siendo la madera el material principalmente utilizado. El coste de cada una era de ochenta pesos, por lo que predominaba el tipo de cabaña. Los únicos edificios importantes eran el fuerte, situado al final de la Calle Real, las viviendas del capitán y del comandante del pueblo ⁴⁰, y la iglesia parroquial, consagrada a San Bernardo y situada en la Plaza de Armas.

Nueva Iberia fue fundada por el grupo de colonos malagueños, que habían llegado a Nueva Orleans el día 11 de octubre de 1778. Junto a ellos se establecieron familias irlandesas, alemanas y france-

³⁶ HENAO, Luis Emilio. *The Hispanics in Louisiana*. New Orleans: Latin America Apostolate, 1982, pág. 11.

³⁷ WALTON CAUGHEY, John. *Bernardo de Galvez in Louisiana (1776-1783)*. Gretna: Pelican Publishing Company, 1972, págs. 79-80.

³⁸ Archivo General de Indias (A.G.I.), Santo Domingo, Leg. 2.574, 15 de enero de 1779. Bernardo de Gálvez a José de Gálvez.

³⁹ SCRAMUZZA, V. M. *Galveztown. A spanish settlement of colonial Louisiana*. A Thesis the Degree Master of Arts, Louisiana State University, 1 de junio de 1924, págs. 41, 598-609.

⁴⁰ SCRAMUZZA, V. M. «Galveztown. A spanish setlement of colonial Louisiana». *The Louisiana Historical Quarterly*, vol. 13, num. 4, october, 1930, págs. 64-65.

sas ⁴¹. Gálvez se preocupó de seguir de cerca el proceso de elección de los terrenos, la construcción de la ciudad y el establecimiento de los malagueños. Sugirió a Francisco Bouligny, gobernador de las Nuevas Poblaciones, la zona del río Iberville y que realizara el plano de la ciudad.

La población de Tierra de Bueyes se situó a poca distancia de Nueva Orleans, siendo denominada a lo largo de su historia con los nombres de Nueva Gálvez, San Bernardo de Gálvez y Delacroix Island, con el que es en la actualidad conocida. Fue poblada con canarios, que después de la cesión del territorio a los Estados Unidos, se encontraron aislados de las influencias exteriores, cultivando sus tierras y cazando o pescando en el bayú, en el lago Borgne o en la Costa del Golfo ⁴². Como en otros establecimientos los canarios de esta población recibieron ayuda oficial, construyendo una iglesia consagrada a San Bernardo. En las cercanías el propio Gálvez construyó en 1778 su mansión El Guarico, que desapareció años más tarde en un incendio ⁴³.

Gracias a la conservación hasta nuestros días del núcleo originario de la población española, Delacroix Island en la parroquia de San Bernardo todavía hoy nos sigue mostrando la fórmula característica seguida en estos poblados creados durante el periodo español: parcelas rectangulares con sus frentes junto al río, donde se sitúan las casas de madera sobre altos pilotes, que los protegen de las frecuentes crecidas. Algunos de estos pilares se asientan sobre las mismas márgenes del bayú, por lo que pueden cobijar las barcas de pesca, que constituían junto con la agricultura y la caza los medios de subsistencia de sus habitantes.

⁴¹ DIN, Gilbert C. «Lieutenant Colonel Francisco Bouligny and the malagueño settletemnt at New Iberia, 1779». *Louisiana History*, (1976), págs. 187-192.

⁴² A.G.I., Cuba, Leg. 576.

⁴³ MONTERO DE PEDRO, José. *Españoles en Nueva Orleans y Luisiana*. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979, pág. 103.

RECONSTRUCCIÓN DE CIUDADES PREHISPÁNICAS

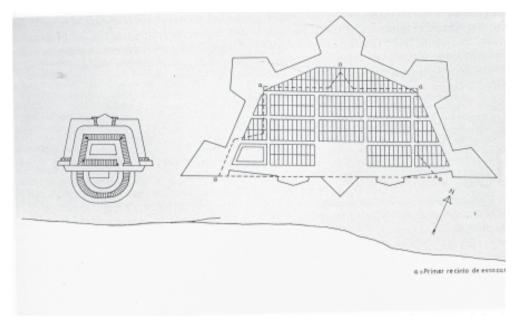
Bernardo de Gálvez no solo buscó ocupar con colonos de origen español las fértiles tierras de los ríos Mississipi y Escambia, sino que procuró engrandecer, en la medida de sus posibilidades, las ciudades creadas por los franceses y las que habían pasado a manos de los ingleses tras la Guerra de 1763. Las dos realizaciones más importantes fueron las ciudades de Panzacola y Movila. La capital de la gobernación, Nueva Orleans, sufrió una importante transformación a partir del incendio de 1788, que destruyó la ciudad de origen francés, que era mayoritariamente de madera, por lo que hubo de ser reconstruida con nuevos materiales más duraderos, ladrillo e hierro forjado primordialmente, que acabarían por conferirle el denominado *estilo criollo*, siendo hoy día reconocida como una de las ciudades más bellas del Golfo de México.

Panzacola

Tras la hazaña de la conquista de la población por el propio Bernardo de Gálvez, que entró sólo en la bahía con su bergantín Galveztown, encargó al ingeniero militar Joaquín de Peramás la reconstrucción de los fuertes y del resto de la ciudad muy dañados durante la batalla y el asedio 44. Como la mayoría de la población inglesa evacuó la ciudad, fue repoblada con canarios y criollos franceses 45. Peramás realizó también un proyecto, rechazado por Gálvez por su alto coste, para la demolición de la antigua población y la construcción de una nueva junto al Fuerte de San Carlos. Con un presupuesto de cien mil pesos pretendía formar una nueva plaza de armas y una población con edificios sólidos de ladrillo y tapial. El diseño de la ciudad tenía una traza rectangular con la plaza excéntrica junto a la bahía y estaba protegida por una muralla abaluartada.

⁴⁴ A.G.I., Cuba, Legs. 3.351 y 1.393.

MCALISTER, L: N. «Pensacola during the second spanish period». *The Florida Historical Quarterly*. Pensacola Quadricentenial Issue, vol. XXVII, 3 y 4, (1959), pág. 290.



Proyecto de reconstrucción de la ciudad de Panzacola. Joaquín de Peramás. Archivo General de Indias. 1784

La defensa se apoyaría en el próximo fuerte de San Carlos, que también sería reconstruido con planta en forma de pezuña 46.

Movila

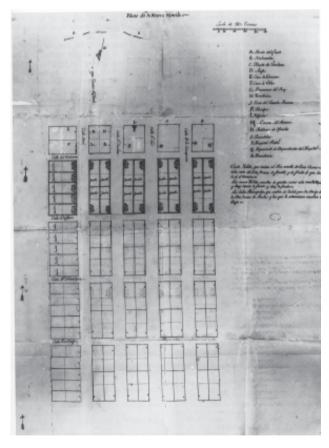
La suerte de esta bella ciudad, ubicada en la bahía del mismo nombre, se ha desarrollado de forma paralela a la de su vecina Panzacola, confundiéndose sus comienzos con los inicios de la conquista y descubrimiento de América del Norte por los españoles. No obstante se trata de una ciudad creada originariamente por Jean Baptiste de Bienville en 1710 47, formando parte de la Luisiana fran-

MORALES FOLGUERA, José Miguel. Arquitectura y urbanismo hispanoamericano en Luisiana y Florida Occidental. Málaga: Universidad de Málaga, 1987, pág. 251.

⁴⁷ REPS, John W., La construzione... Op. cit., pág. 104.

cesa hasta 1763, momento en que es cedida a Gran Bretaña. En el año 1780 sería conquistada por Bernardo de Gálvez, en cuyo ataque desapareció gran parte de la ciudad, sucumbiendo el resto en un huracán ⁴⁸.

Ante esta situación de ruina, se encargó de su reconstrucción Juan Enrique Grimarest, gobernador e ingeniero militar. El 31 de diciembre de 1781 está firmado el *Proyecto y el plano de la Nueva Movila*, que mantienen algunos elementos de la ciudad francesa. Las calles corren paralelas al río y la plaza se sitúa en uno de sus frentes, por lo que se hizo necesario protegerla con el fuerte de San Carlos ⁴⁹.



Plano de la nueva ciudad de Movila. Juan Enrique Grimarest. Archivo General de Indias. 1781

⁴⁸ MORALES FOLGUERA, José Miguel. «Mecenazgo artístico y cultural». En: *Los Gálvez de Macharaviaya*. Málaga: Benedito Editores, 1991, pág. 316.

⁴⁹ A.G.I., Santo Domingo, Leg. 2.562, 28 de mayo de 1793.

El plan de Grimarest tenía forma rectangular hipodámica y limitaba al sur con el fuerte de San Carlos y al este con el río Mobile. Contaba con cuatro calles principales de diecisiete pies de anchura orientadas de norte a sur y cortadas por otras cinco perpendiculares más pequeñas. Desde el río hacia el interior las calles recibían los nombres de Real, San Carlos, San Luis y de la Concepción. Sus perpendiculares se denominaban del Gobierno, Delfina, San Francisco y Santiago. La plaza de armas se situaba excéntricamente entre el fuerte y el costado meridional de la ciudad, donde se encontraban los edificios públicos: la iglesia en el centro, y de izquierda a derecha, en manzanas que poseían la mitad de la superficie de las restantes, la casa de gobierno, la casa de la villa, los almacenes del rey, la tonelería, la casa del guardia, la fragua, la casa del portero, pabellones de oficiales, cuarteles, hospital real, alojamientos de dependientes del hospital y la panadería. En total la ciudad contaba con veinticinco manzanas o islas, veinte de las cuales estaban destinadas a viviendas y las otras cinco a edificios públicos. Las cuatro manzanas adyacentes al río estaban divididas en diez solares, mientras que las restantes solo tenían ocho. Salvo el costado oriental de la Calle Real, que presentaba una hilera continua de casas con las huertas al fondo, cada una de las manzanas tenía las viviendas en las esquinas y las huertas y los jardines en el centro 50.

⁵⁰ SMITH, E. Herdon. «Spain and Mobile». *Deep South Genealogical Quarterly*. vol. V. Mobile: Mobile Genealogical Society, 1976, pág. 120.

Gobernadores andaluces en la reforma urbanística de Manila (1776-1806)

Pedro Luengo Gutiérrez

Las nuevas ideas ilustradas llegarían a la capital de Filipinas a finales del siglo XVIII, repercutiendo con prontitud en la configuración urbana de la capital. Los gobiernos de José de Basco y Vargas (1776-1787) y Rafael María de Aguilar y Ponce de León (1793-1806), ambos andaluces, se caracterizan por la asimilación de las propuestas reformistas que llegaban desde el Ministerio de Indias y por su aplicación en el archipiélago ¹. De hecho no puede olvidarse que ambos mandatos cubren un arco de treinta años separados solo por los cortos gobiernos de Pedro de Sarrio (1787-1788) y Félix Berenguer de Marquina y Fitzgerald (1788-1793), que apenas suponen algo más de un lustro. Las reformas económicas emprendidas en aquellos momentos, objeto de varios estudios, fueron cruciales para transformar la fisonomía de una ciudad que apenas había cambiado desde su fundación en el siglo XVI.

El urbanismo en Manila fue estudiado monográficamente por primera vez por Reed². De todas formas, una de las aportaciones

¹ El tema de las reformas económicas está tratado por distintos investigadores Díaz Trechuelo Spínola, M.ª Lourdes. «Filipinas en el siglo XVIII». San Pío Aladrén, María del Pilar (coord.). La expedición de Juan de Cuéllar a Filipinas. Madrid: CSIC, 1997, págs. 15-34. Díaz Trechuelo Spínola, M.ª Lourdes. «Filipinas en el siglo de la Ilustración». Cabrero, Leoncio (coord.). Historia general de Filipinas. Madrid: AECID, 1999, págs. 249-292. Fradera, Josep M. Filipinas, la colonia más peculiar. La hacienda pública en la definición de la política colonial, 1762-1868. Madrid: CSIC, 1999. Alonso Álvarez, Luis. El costo del Imperio Asiático. La formación colonial de las islas Filipinas bajo dominio español, 1565-1800. La Coruña: Historia económica, 2009.

² Reed, Robert Ronald. «Hispanic urbanism in the Philippines: a study of the impact of church and state». *Journal of East Asiatic Studies*, (Manila), 11, (1967).

más interesantes ha sido la de Díaz Trechuelo en lo referente al siglo XVIII, así como la de Merino, más centrada en el siglo XIX³. Más recientemente cabría valorar los distintos trabajos de Huetz de Lemps que han aportado una nueva visión sobre el urbanismo de la ciudad ⁴. Más allá de estos estudios concretos de Manila, habría que destacar otros trabajos más amplios que ahondan en la relación existente entre el desarrollo experimentado por distintas ciudades de la corona española en este momento histórico ⁵.

La responsabilidad de los gobernadores andaluces citados en la transformación de la ciudad, al igual que ocurrió en otros ámbitos reformistas, es innegable. Ellos recurrieron a equipos integrados por personas de su confianza, más allá de ingenieros sólidamente establecidos en la ciudad, incluso desestimando a los tradicionales poderes de la urbe, como eran las comunidades religiosas. Más concretamente, el gobierno del primero de los citados, un simple capitán de fragata nacido en Ronda (Málaga) como José de Basco y Vargas ha sido estudiado desde distintas perspectivas, no considerándose la reforma urbanística como una de las principales, más allá de la incorporación del Parián chino al espacio de Intramuros. De él se ha destacado el comienzo de «una era de reformas impulsadas por el espíritu de la Ilustración» 6. El impulso económico de Filipinas, la reforma de la Real Hacienda, o la toma de las Islas Batanes, son sin duda algunos de los hitos más destacables del gobierno del rondeño, pero su prolongada labor en las islas no quedó ahí7. Han sido su-

- ³ Díaz Trechuelo Spínola, M.ª Lourdes. *Arquitectura española en Filipinas. 1565-1800*. Sevilla: EEHA, 1959.
- ⁴ HUETZ DE LEMPS, Xavier. «The Extension of European Town Planning Concepts in Southeast Asia (16th-19th Centuries). *Endangered.* Manila: Instituto Cervantes, 2005. págs. 42-52.
- ⁵ Más recientemente y de forma mucho más contextualizada habría que destacar el texto de Mínguez, Víctor y Rodríguez, Inmaculada. *Las ciudades del absolutismo. Arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII.* Castellón: Universitat Jaume I, 2006.
- ⁶ DÍAZ TRECHUELO SPÍNOLA, M.ª Lourdes. «Filipinas y el 98». En: VIII Congreso Internacional de Historia de América (AEA) (1998). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000, págs. 664-681.
- ⁷ Díaz Trechuelo Spínola, M.ª Lourdes. «Un marino ilustrado en el gobierno de Filipinas: el andaluz José Basco y Vargas». *Milicia y sociedad ilustrada en España y América (1750-1800)*. Vol. 1, 2003, págs. 423-442.

brayado por distintos estudios el impulso a las obras de fortificación de Manila, ante el peligro que suponía el enemigo inglés, que ya había ocupado la ciudad entre 1762 y 1764. Basco y Vargas relanzó la ciudad española apenas doce años más tarde de la devolución de la plaza y en 1779 se declaraba de nuevo la guerra. A las imperiosas necesidades de reforma económica se unían la vital intervención sobre las murallas. Parecía lógico *a priori* que la incorporación al urbanismo manileño de los espacios públicos ilustrados debería esperar a un periodo de mayor tranquilidad política.

Como ya se ha señalado, Basco y Vargas tuvo la valentía de afrontar el antiguo proyecto de derribar buena parte de los arrabales que se habían desarrollado en las proximidades de los muros de Manila. Había que evitar el histórico asedio que sufría la ciudad por culpa de sus desarrollados arrabales. En cierta medida esto era ya de por sí una reforma urbanística profunda con importantes consecuencias en el siglo XIX. Sin lugar a duda, las obras de construcción del sistema defensivo de la ciudad, que se habían alargado desde la devolución británica, unidas a la desaparición de todo el cerco paralelo a la muralla, solucionarían muchos de los problemas de seguridad de la ciudad. Pero la población que había perdido sus hogares, en buena medida naturales y sangleyes, debía ser reubicada y un Intramuros devastado y despoblado por el seísmo de 1770 parecía el lugar ideal. Este terremoto podría haberse interpretado también como una oportunidad perfecta para reconvertir los solares de los edificios demolidos en plazas públicas, pero al contrario, el plano remitido por el gobernador tras el desastre, una vez comparado con otros posteriores muestra claramente como los jardines existían previamente.

El interés por las plazas ajardinadas no solo se muestra en los distintos proyectos llevados a cabo por los gobernadores a partir de Basco y Vargas, sino que puede también observarse en las representaciones de la ciudad a partir de los planos de los ingenieros militares Tomás Sanz y Gregorio Clavero 8. Su aparición por tanto no se

⁸ Antes de continuar es oportuno subrayar las distintas fuentes a partir de las cuales se elabora esta hipótesis, subrayando su diversa cronología y autoría. Plano de la ciudad de Manila, capital de estas Islas Philipinas, construido con el fin de manifestar el destrozo de sus edificios, según lo mandado en Decreto de 23 de abril de 1783 por el Muy Ilustre Señor Don José Basco y Vargas, Corregidor, de

debe a la consideración particular del gobernante, que podía intentar mostrar un proyecto aún irrealizado, o a la de un ingeniero concreto, más al contrario parece que las plazas ajardinadas habían hecho su aparición en Manila en tiempos de Basco y Vargas. Más concretamente en el plano de Manila, obra de Tomás Sanz de 1783, puede observarse como Manila contaba con ocho espacios ajardinados de distintos tamaños y distribuidos por toda la ciudad. Incluso en otras fuentes pueden llegar a cuantificarse hasta nueve, cuando en ninguno de los planos anteriores de la ciudad se ofrecían representaciones de jardín alguno. Ciertamente el gobierno del rondeño se acercaba ya a su final, y la ciudad debió haber cambiado su aspecto general de forma significativa.

La mayoría de ellos respondían a unos parámetros similares. Solían contar con un hito central a partir del cual se articulaban los distintos espacios ajardinados. Puede pensarse que se trataba de representaciones abstractas de jardines públicos, no siendo la intención del ingeniero concreto la de trasladar fielmente el aspecto de cada uno de ellos. En contrapartida, hay que subrayar que tanto Sanz como Clavero dibujan las plantas de estas plazas de forma muy parecida. Tanto en un sentido como en otro habría que subrayar que todos responden a un esquema similar, lo que puede interpretarse como fruto de una obra urbanística muy unitaria en tiempo y forma, o simplemente como evidencia de que respondían a una convención de representación. Más allá de su articulación interna, sí es cierto que entre todos se podrían destacar tres tipos basándose en su planta y vinculación con la arquitectura circundante.

En primer lugar existen dos de cierta envergadura de forma prolongada: uno que comienza en el lateral de la iglesia de Santo Do-

esta Noble Ciudad, Gobernador, Capitán General y Presidente de su Real Audiencia. ¿Tomás Sanz?, 1783. Archivo General de Indias (A.G.I.), MP-FILIPINAS, 229. Manila. Plano de la plaza y contornos de Manila, capital de las Islas Philipinas, en el que se manifiesta el proyecto de las obras que necesitan construirse para ponerla en estado de defensa. Gregorio Clavero, 1793. A.G.I., MP-FILIPINAS, 185. Plano de la plaza y contornos de Manila, capital de las yslas Filipinas, en el que se manifiestan las obras proyectadas y ejecutadas con motivo de los actuales preparativos de guerra. Gregorio Clavero, 1795. A.G.I., MP-FILIPINAS, 188.

mingo, frente al colegio de la misma orden, y otro que queda tras el Beaterio, paralelo a la muralla. El primero merece una cierta atención, ya que perduró en el tiempo. Poco más tarde este paseo ajardinado tomaría el título de Plaza de Santo Tomás. En los planos que se están utilizando en este trabajo la configuración se realiza a partir de un hito central que podría ser una fuente o una escultura. Más tarde la plaza albergaría el monumento a fray Miguel de Benavides, el gran impulsor de la institución universitaria ⁹. Ya en la segunda mitad de siglo llegó incluso a ser una conocida estampa de Intramuros, ya que se observaba el lateral de la iglesia neogótica de Santo Domingo y la fachada del colegio dominico a la izquierda. El segundo ejemplo, vinculado de alguna forma al Beaterio, parece ser que no tuvo una larga existencia a tenor de los distintos planos de la ciudad.

Un segundo modelo, también representado por dos ejemplos, es el que ocupa media manzana completa. En el plano que viene sirviendo de guía se pueden encontrar dos de ellos flanqueando el Palacio del gobernador. Quizás formaran parte de la renovación del edificio, lo que sería lógico habida cuenta del impulso que Basco y Vargas estaba dando a este particular, aunque no ha podido documentarse. Lo que sí es cierto es que el solar que queda a la derecha del Palacio, visto desde la perspectiva tradicional del plano de Manila, llevaba ya mucho tiempo libre, aunque no ajardinado, como resulta evidente en el plano de la ciudad de 1753 10.

En último lugar, habría que tratar de otros pequeños jardines que se van incorporando a la retícula de la ciudad, casi siempre con planta cuadrada. De este tipo podrían citarse los dos que adornarían la calle que llevaba desde la Catedral hasta San Agustín, en aquel momento calle Real de Palacio, así como los dos que aparecen a ambos lados de la calle del Faro, desembocando años más tarde en la nueva Alcaicería de San José, o incluso el pequeño jardín ubicado al

⁹ Al igual que el *Arc of the centuries*, antigua fachada del colegio de Intramuros, el monumento se encuentra hoy en los jardines del campus de la Universidad de Santo Tomás. La escultura fue realizada en 1889 por Tony Noel en Paris, para ser colocada en este espacio en 1891.

¹⁰ «Descripción de Manila y sus provincias». A.G.I., MP-LIBROS MANUSCRITOS, 81.

final del convento de Santo Domingo, en el espacio libre anterior a la muralla ¹¹. Uno de estos es el que pasaría a llamarse Plazuela de Santa Isabel, nombre que le vendría de la fundación religiosa que abrazaba el jardín ¹². La plazuela incorporó probablemente en este momento el *sampalucan*, un solar que había quedado libre. En la manzana contigua en dirección a la catedral también se encontraba un pequeño jardín que aún se conserva hoy, junto a Villa Inmaculada.

Además de los comentados hay que observar la distribución de pequeños jardines a lo largo de la ciudad, en relación con dos importantes calles paralelas. La primera, calle Real de Palacio, se caracterizaba por servir de entrada para los distintos cargos que llegaban a la ciudad, enlazando la Puerta Real con la plaza de la catedral. Este itinerario está especialmente bien documentado gráficamente para la famosa entrada del retrato de Fernando VII en Manila 13. En este recorrido se pasaba por dos plazas a modo de atrios conventuales, el del antiguo colegio jesuítico y el de San Agustín, y por dos pequeños jardines entre los que se encontraba el de la Plazuela de Santa Isabel, para desembocar en el monumento a Carlos IV. La mayor parte de ellos fueron decorados profusamente con ocasión de la recepción del retrato real aludido 14. La segunda, la calle del Farol, fue elegida por Basco y Vargas, quizás en detrimento de la primera, para conformar junto con la calle del parián el eje del nuevo Intramuros, como se verá más adelante.

Los nueve espacios ajardinados antes citados están vinculados de una u otra forma a edificios de la ciudad, pero de una forma distinta a la que es característica de las plazas públicas. De hecho, como refiere el propio gobernador Basco se trata de los atrios previos a la

Hoy día las calles Real y del Farol se denominan General Luna y Magallanes, respectivamente.

¹² Actualmente la Plazuela de Santa Isabel sigue localizada en el mismo lugar, albergando un monumento en conmemoración a las víctimas filipinas de la II Guerra Mundial.

MORENO GARBAYO, Justa. Fiestas en Manila. Año 1825. Madrid: Patrimonio Nacional, 1977.

Los jardines de la plaza mayor, recompuestos para la ocasión, y la citada plazuela vieron aumentado su exorno con sendos templetes. El atrio de san Agustín, como ocurriría con el de los franciscanos solo incorporó decoración en sus paramentos. La Compañía, ya hacía mucho abandonada, como era evidente no decoró la plaza.

iglesia conventual, o a la plaza de la catedral. Todos estos espacios públicos tenían una función absolutamente distinta a la de los jardines y alamedas que empiezan a aparecer en este momento. Son escenarios de corridas de toros, de actuaciones teatrales y de celebraciones religiosas, incluso lugar de mercadeo, pero parece que en ningún momento lugar de esparcimiento como ocurriría en el jardín. El desarrollo de estos pequeños jardines en Manila tenía su paralelo en toda Hispanoamérica como ha sido estudiado 15. Por ejemplo, el paseo de las Aguas en Lima se terminaría en 1776, mientras que el Paseo Nuevo en La Habana es anterior a 1776. En Manila la gran alameda extramuros de la ciudad, no se haría realidad hasta que en el siglo XIX se efectuara el Paseo de Magallanes, el de Isabel II y el de Bagumbayán, pero parecen evidentes que las ideas ilustradas en este sentido habían llegado a la capital mucho antes, y solo las condiciones de defensa habían dificultado proceder a realizar un gran jardín público extramuros.

Hasta el momento se ha tratado exclusivamente el plano enviado por Basco y Vargas para explicar el desastre del terremoto, sin citar el cambio que le estaba dando a la ciudad en otros aspectos. Podría haberse tratado de una transcripción por parte del ingeniero militar del proyecto ilustrado que tenía en mente llevar a cabo el rondeño. Si esto fuera así no tendría sentido que otro ingeniero años más tarde, ya pasado el gobierno de Basco y Vargas, siguiera representando muchos de estos jardines. Otros dos planos de Tomás Sanz permiten observar una cierta evolución de la ciudad, siempre basándose en la fiabilidad de representación del ingeniero. En primer lugar, tras la reconstrucción de la ciudad después del terremoto, solo uno de los solares afectados fue convertido en un pequeño jardín. Su permanencia se prolongó en el tiempo al menos hasta el siglo XIX. Este aumento se equilibró con la desaparición de la pequeña alameda que se había localizado tras el Beaterio, paralelo a la muralla. A finales del siglo XVIII, Gregorio Clavero envía a la península

¹⁵ GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1984. MUÑOZ REBOLLEDO, M.ª Dolores e ISAZA, L., Juan Luis. «Naturaleza, jardín y ciudad en el Nuevo Mundo». *Theoria*, (Chillán), 10, (2001).

dos planos donde siguen destacándose ciertas manzanas ajardinadas, aún así menores en número. Lo mismo ocurrirá con otros planos enviados en las primeras décadas del siglo siguiente, que muestran claramente que los proyectos de jardines emprendidos por Basco y Vargas, respondan o no a la configuración específica de los planos, fueron llevados a cabo y permanecieron en el tiempo. De hecho, la mayoría de los que se disfrutaban en el siglo XIX, habían aparecido bajo el gobierno del gobernador andaluz, siendo casi excepcionales los que deberían datarse en esta centuria.

En todos estos planos, sean del mismo ingeniero o no, correspondan al mismo momento histórico o a otro, la forma de representar los jardines es similar. Es posible que hubiera algún tipo de convención, pero es también probable que el jardín tuviera esa fisonomía. En tal caso, la ciudad debería haber invertido un cierto dinero en desarrollar la escultura conmemorativa, lo que no se ha podido documentar hasta el momento en el gobierno de Basco y Vargas, aunque sí en el posterior de Aguilar.

El gobierno de José de Basco y Vargas es conocido comúnmente por su carácter aperturista en distintos sentido, y en esta línea la relación con la comunidad sangley fue un aspecto a destacar. Intramuros, es decir, la ciudad amurallada donde residían los peninsulares, mantenía su retícula casi inalterable desde tiempos de Legazpi. La primera intervención destacable se debe a este gobernador con objeto de introducir un nuevo parián, en otras palabras un barrio chino, dentro de Intramuros. Suponía en primer lugar demoler un amplio solar entre el convento de San Francisco de las Lágrimas y el de San Nicolás Tolentino. La elección del terreno puede deberse simplemente a que fue la parte más afectada por el seísmo de toda la ciudad. Según el mismo plano, el barrio entero de Mabolo había sucumbido ante el terremoto. Además de la elección y de la propia incorporación de los chinos a la ciudadela, hay que destacar como el gobernador diseña un reparto urbanístico claramente distinto al que respondía el resto de la urbe. Las manzanas son marcadamente longitudinales y muy estrechas. Otro punto destacable es la incorporación de un pozo que sirve de organizador de todo el parián. Este tipo de configuración urbanística no tiene precedentes en la ciudad filipina aunque la existencia de un pozo como elemento organizador sí existía en el edificio de la antigua Alcaicería de San Fernando.

El último año de gobierno de Basco y Vargas arribó al puerto manileño Manuel de Agote, cuyo diario de viaje es hoy una fuente importante para el conocimiento de la zona a través de imágenes ¹⁶. La fecha del mismo, así como su carácter de viajero le dan un especial interés al dibujo que claramente muestra la incorporación del parián en Intramuros. Los jardines como tal no aparecen representados, aunque pueden interpretarse en algunos puntos. La manzana de la Plaza de Santo Tomás muestra el perfil del paseo original, por lo que parece indiscutible que existía. Más claro aparece el hueco de la Plazuela de Santa Isabel.

Otra iniciativa que ha pasado completamente desapercibida hasta hoy y que muestra la labor urbanística del gobernador andaluz es su Orden sobre la organización de la ciudad de Manila 17. En ella se trataba en primer lugar de la división de la ciudad en cuatro cuarteles o barrios que serían gobernados por sus alcaldes correspondientes, en segundo lugar, abordaba la rotulación de las calles, y por último la numeración de las casas. De esta forma sería más fácil comenzar con el empadronamiento de las familias. Todas estas reformas, propias del Ayuntamiento de la ciudad, al parecer no pasaron el control de la Audiencia de Filipinas, lo que generó el documento citado y la enésima disputa entre la Audiencia y el gobernador. Intramuros fue fraccionado en cuatro barrios, a saber, San Carlos, San Luis, San Gabriel y San Antonio. La división se realizó a partir del cruce de las calles del parián y del Farol, actuales Real y Magallanes. La relación de estas advocaciones con edificios propios de la zona no existe a priori. San Carlos comprendía todo el sector noroeste, es decir, la Plaza Mayor y sus aledaños. San Luis la zona suroeste, con los conventos de San Agustín y el extinto colegio de la Compañía. San Gabriel, estaba siendo intervenido en este momento de forma pro-

¹⁶ Diario de Manuel de Agote de 1787. Archivo de la Diputación Foral de Guipúzcoa. Publicado en UNSAIN, José María (ed.). *Euskaldunak eta Pazifikoa. Andres Urdanetaren Omenez. Los vascos y el Pacífico. Homenaje a Andrés de Urdaneta.* San Sebastián: Museo Naval-Diputación Foral de Guipúzcoa, 2009.

¹⁷ Reprensión por orden sobre organización de ciudad de Manila. A.G.I, FILIPINAS, 337, L. 20, ff. 213r-214r. El tema de los alcaldes fue especialmente controvertido como muestra el documento A.G.I., FILIPINAS, 337, L. 20, ff. 214r-215r.

funda con la construcción del nuevo parián, situado entre los antiguos conventos de franciscanos y agustinos recoletos. Por último San Antonio, en la zona noreste, era la zona de influencia de los dominicos por ubicarse allí tanto su casa provincial como su universidad.

Ya que no se ha encontrado documentación al respecto, desconociendo si pudieran existir entre los fondos del Ayuntamiento de Manila, se puede lanzar una hipótesis que explique los nombres que recibieron cada uno de los barrios 18. San Carlos era sin duda la zona noble de la ciudad, y habida cuenta que se trataba del gobierno de Carlos III, parece que la relación está clara. San Luis es el patrono de la dinastía borbónica, por lo que su aparición no debe extrañar en un ámbito de la ciudad donde el poder del convento de San Agustín era manifiesto. San Gabriel arcángel no tiene especial vinculación con ninguna de las fundaciones situadas en la zona, pero probablemente sí con la reciente Alcaicería de San José, que Basco y Vargas había mandado levantar hacía poco tiempo. De hecho los sangleyes de Manila, que vivían en el parián extramuros habían estado largo tiempo bajo la administración del Hospital e Iglesia dominica de San Gabriel. San Antonio es sin duda el más difícil de explicar. Esta advocación franciscana podría haberse entendido en el barrio de San Gabriel, pero no en el contiguo donde vivían los dominicos. Quizás siguiendo la línea de interpretación del de San Carlos y San Luis, San Antonio podría explicarse por corresponder al nombre del virrey de Nueva España, Antonio María de Bucareli, del que se tratará más adelante 19.

Parece indiscutible al menos en Manila que la renovación urbana en estos años fue fruto del impulso del gobernador José de Basco y Vargas. Pedro de Sarrio apenas tuvo dos gobiernos cuya duración

¹⁸ De hecho hay que destacar que la serie *Obras Públicas* del Archivo Nacional de Filipinas comienza en 1774. Ruiz Carmona, Samuel y Hoz Pascua, Patricia de la. *Guía Catálogo de la Sección de Documentos Españoles del Archivo Nacional de Filipinas*. Sevilla: Archiviana, 2002, pág. 234.

¹⁹ La represión hacia la reforma tiene fecha de marzo de 1784, por lo que seguramente la iniciativa del gobernador se llevara a cabo en 1783, o quizás el año antes. Lo que no concuerda por tanto es que el entonces gobernador no era ya Bucareli que habría fallecido en 1779, sino Martín de Mayorga, fallecido en el mismo 1783 en Cádiz, o incluso su sucesor Matías de Gálvez y Gallardo, fallecido en 1784.

en el tiempo los hizo absolutamente efímeros en la historia de Manila. El que sí podría haber dado un cariz propio a las iniciativas de reforma de la ciudad habría sido Félix Berenguer de Marquina, quien no compartía ese concepto de ciudad como demostró primero en la capital del archipiélago y más tarde en la propia capital novohispana, desde el cargo de virrey. Debería ser otro andaluz, esta vez Rafael María de Aguilar y Ponce de León, quien retomara aquella línea de actuación inaugurada por Basco y Vargas.

La personalidad del gobernador de Filipinas Rafael María de Aguilar ha atraído ya a no pocos investigadores. Su vinculación con Écija, su ciudad natal, queda subrayada con la donación efectuada por su mujer de una serie de esteras de gran valor que aún se conservan en un convento astigitano 20. Estas mismas piezas arrojan luz sobre el nivel de riqueza y ostentación de la vida pública manileña por parte de este gobernador. Su preocupación estética por tanto no se limitó al embellecimiento de la ciudad, puesto que su propia casa respondía a un concepto de lujo quizás nunca antes visto en Manila. Su carácter de ilustrado ha sido tratado recientemente, no existiendo duda sobre el impacto que debieron suponer sus ideas en un territorio tan alejado de la metrópoli como Filipinas 21. Por último, merece subrayarse su relación con el mundo de la botánica, muy en boga en la Manila del momento, que cristalizó en la vinculación con Juan Cuéllar y la creación del Jardín Botánico de la ciudad, así como en el envío de distintas plantas autóctonas a la península 22.

Como señala el propio gobernador, supo rodearse de un grupo de ilustrados que le permitieron ir abordando los distintos proyec-

Más concretamente se encuentran en el Convento de la Santísima Trinidad y Purísima Concepción de Écija. GARCÍA LEÓN, Gerardo. «Esteras de origen filipino en Écija». *Laboratorio de Arte.* 12. 1999, págs. 323-332.

MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús. «Revisión histórica de la Figura de Rafael María de Aguilar: Militar, ¿Ilustrado? y Gobernador de Filipinas». En: *Actas del VI Congreso de Historia de Écija: Écija y el Nuevo Mundo*. Écija: Ayuntamiento de Écija-Diputación Provincial de Sevilla, 2002, págs. 239-250.

²² BLANCO FERNÁNDEZ DE CALEYA, Paloma. «La relación entre el Gobernador de Filipinas Rafael María de Aguilar y el botánico Juan de Cuéllar en la última década del siglo XVIII». En: *Actas del VI Congreso de Historia de Écija: Écija y el Nuevo Mundo*. Écija: Ayuntamiento de Écija-Diputación Provincial de Sevilla, 2002, págs. 249-277.

tos. El grupo estaba formado por Manuel Camús Herrera, el conde de Lizárraga, Manuel Conde y Antonio Madrigal. Este último ostentaba en aquel momento el cargo de cabo superintendente de las obras reales ²³. Tal puesto solía entenderse como subordinado al ingeniero de la plaza, pero sorprendentemente en este caso éste ni siquiera está citado en la documentación ²⁴.

Las noticias del gobernador Aguilar sobre la intervención en las calles de Manila, aunque conocida desde hace tiempo, debe tratarse en este contexto. Al parecer las múltiples dudas que suscita el propio proyecto fueron paliadas por un plano o dibujo que se envió en manos del agente de número Jacinto Sánchez Tirado. Desgraciadamente no se ha podido localizar esta obra atribuible en principio al propio Antonio Madrigal. Sin la posibilidad de analizar tal documento, será necesario investigar las cartas del gobernador. Al parecer, la intervención urbanística de pavimentado se comenzó por la calle Santa Cruz, lo que hace pensar que las mejoras urbanísticas emprendidas por Aguilar se referían a extramuros, lo que se confirma por otros documentos ²⁵. La base económica de la intervención comenzó con algunas sumas que había dejado el precursor en el cargo de gobernador, Berenguer de Marquina ²⁶. La antigua Manila pa-

- ²³ Manuel Camús Herrera era un importante piloto del que se conoce su representación de las islas Batanes, conservadas en A.G.I., MP-FILIPINAS, 117 y 118. El conde de Lizárraga debía pertenecer a la estirpe dejada por Martín de Urzúa y Arizmendi, gobernador de Filipinas entre 1709 y 1715. Manuel Conde por último ostentaba el cargo de regidor.
- Quizás este vacío pueda deberse a un momento de relevo en la ingeniería de la ciudad de Manila. Tras épocas profundamente marcadas por la labor de ingenieros de la talla de Dionisio O'Kelly, y más recientemente Tomás Sanz y Gregorio Clavero, habría que esperar algunas décadas hasta la llegada a las islas de Ildefonso Aragón. En este ínterin volvería a la península Bernardino de Losa, quien al parecer tampoco participó en importantes obras de la ciudad.
- ²⁵ «Mi primer paso, y para abrir los ojos a la obcecación de muchos, fue el poner en corriente la calle de Santa Cruz, de un sólido terraplén, por su centro y de banquetas de losa cómodas y espaciosas, por los costados». A.G.I., ESTADO, 46, N. 35.
- «Mi antecesor don Félix Berenguer de Marquina dejó a mi disposición cierto número de losas de China y tres mil pesos en dinero efectivo, lo que apliqué desde luego a la obra de la plaza; abrí una subscripción, destiné todas las multas que podían ser aplicables a el objeto de obras públicas y emprendí con vigor la del enlozado de la ciudad y calles principales de los extramuros, cons-

rece ser que no sufrió estas obras, que por otra parte debían estar ya asumidas en Intramuros. Las calles fueron pavimentadas por medio de varias capas de cal, obtenida tanto de las caleras, como de procedencia marina, más arena y miel de caña, es decir, mediante una especie de argamasa más la incorporación de este último material, pues la finalidad de la misma era reforzar el mortero, una solución localizable fuera del archipiélago ²⁷.

Igualmente parece destacable no solo el interés sobre el pavimento sino también la creación de otro mobiliario urbano, caso de los bancos ²⁸. La loza de China era bastante cara, aunque de gran calidad, lo que parece destacable al utilizarla para realizar mobiliario urbano. Desgraciadamente no se conservan ejemplos de los mismos que permitan abordar un análisis formal. Solo cabría plantearse si alguno de los bancos que aparecen en fotografías de la segunda mitad del siglo XIX en la Plaza de Santo Tomás pudiera responder a esta obra, lo que no parece probable tras un análisis formal de los mismos.

El alumbrado fue otra de las grandes empresas abordadas por el gobernador astigitano ²⁹. Más allá de los distintos particulares del proyecto cabría destacar que el alumbrado nocturno de las ciudades solo cobra sentido en una vida de la ciudad completamente distinta a la

trucción de humilladeros, y rehabilitación de una multitud de puentes, que facilitan el tránsito para los paseos públicos habiendo tenido la satisfacción de ver casi realizado el proyecto en el espacio de dos años, con esperanza de que, las obras públicas se verán conclusas en el de 97 á 98». A.G.I., ESTADO, 46, N. 35.

²⁷ «Todas las calles forman por su centro terraplén de una mezcla compuesta de cal, arena, conchuela de la mar y miel de cañas, cuyo simple contribuye para que al cabo de algunos días se consolide y petrifique. Las banquetas son proporcionadas a la latitud de las calles siendo algunas de ancho de siete a ocho varas, y las mas angostas de vara y media, construidas todas de losas que he hecho conducir de cantón a que en roma y toda Italia dan el nombre de granito oriental, que tiene las buenas propiedades de no ser resbaladizas, presentan una hermosa vista, y ser de una duración incalculable». A.G.I., ESTADO, 46, N. 35.

²⁸ «Hasta hoy se cuentan novecientas y noventa mil varas de terraplén y más de doscientas mil de banqueta, sin incluir puentes y muchos espacios terraplenados en las calzadas y paseos exteriores que todos están habitados». A.G.I., ESTADO, 46, N. 35.

²⁹ Gobernador Filipinas sobre alumbrado de Manila. A.G.I., ESTADO, 46, N. 36.

que debió ser común en el siglo XVIII. No parece casualidad que fuera precisamente en 1791 cuando esté fechada la existencia del primer local destinado a teatro de la capital. Como insiste Cabrero, se trataría de una creación de peninsulares, para su propio uso y disfrute, ya que chinos y tagalos continuarían con tradiciones teatrales distintas ³⁰.

Volviendo al proyecto en sí, según se desprende de la documentación consultada las zonas intervenidas fueron la Plaza Mayor y una de las grandes arterias de la ciudad, la calle del parián, siendo diversas las soluciones para las mismas ³¹. La plaza donde se ubicaría el monumento a Carlos IV albergaría «faroles conveados puestos sobre pedestales de hierro, calados». Al parecer se envió algún dibujo donde se mostraba el diseño de este tipo de farolas. Quizás podrían responder al modelo que aparece en la acuarela de Cariño en 1850, aunque parece poco probable que no sucumbieran ante las reformas que sufriría este espacio en la primera mitad del siglo. Mientras tanto la calle parián fue iluminada con «bombas de un solo vidrio y cuatro luces cada una», lo que puede interpretarse que el alumbrado pendería de las fachadas de los edificios. De una u otra forma, parece difícil que se tratase de alumbrado de gas, que aparecería en la península a finales de siglo.

De todas formas el gran objetivo de Aguilar no era afrontar proyectos concretos de mejora urbanística, como podía ser el alumbrado, sino el crear un capítulo de gastos anual que fuera destinado a este particular ³². En el mismo se abordaban desde el pago de los se-

³⁰ CABRERO FERNÁNDEZ, Leoncio. «Orígenes y desarrollo del teatro en Filipinas». *Anales de literatura hispanoamericana*. 2-3, (1973-1974), pág. 91.

³¹ «Debo añadir a vuestra excelencia que también he dispuesto el establecimiento de el alumbrado siendo el de la misma plaza de faroles conveados puestos sobre pedestales de fierro, calados en la misma forma que manifiesta el cuadro, y el de la calle del parián que corta la ciudad noroeste suroeste y que es la mayor de todas con bombas de un solo vidrio y cuatro luces cada una.

³² Este establecimiento que ha sido el más grato al publico corre la misma suerte que el de la composición de calles, plazas puentes, paseos, y serenos, y hasta ahora es sostenido por los mismos efectos de industria que aquel, cabiéndome el pesar de que ambos proyectos desaparezcan en verificándose mi salida si mi sucesor no encuentra fondo con que soportar dicho establecimiento.

renos hasta el mantenimiento urbanístico, pasando por la ampliación de las instalaciones a otras vías. Quizás de estas fuentes debía haber salido gran parte del dinero destinado a la confección de esculturas públicas para la ciudad, cuestión que generó múltiples problemas desde el caso del retrato regio de Juan Adán.

El primer monumento público promovido en la ciudad de Manila del que se haya localizado información documental es el dedicado al botánico Antonio de Pineda en 1794 ³³. Afortunadamente el conocimiento sobre el mismo no es escaso ³⁴. Fernando Brambila realizaría un grabado sobre el proyecto, que aunque citado en alguna ocasión no ha sido publicado ³⁵. Con el presente trabajo, Brambila aumenta su nómina de vistas de la ciudad de Manila, muy conoci-

Para llevarlos yo al punto de perfección en que se miran en el día, no he perdonado medio alguno, pero como el de la expedición que proyecte con el fondo de la subscripción, multas y donaciones particulares de muchos que realizó a China el uno de los comisionados don Antonio Madrigal, no produjo el adelantamiento que era de esperar, aunque no se perdió en ella, nada se adelantó, y veo próxima la extensión de este caudal, con lo que anualmente se gasta, sino se trata de crear un fondo, que al paso se haga insensible preste lo suficiente para que en un sin número de años o jamás no sufra el publico el menor desembolso y esto podría realizarse, convenimiento su majestad con las siguientes proposiciones [...] Con este fondo creaba un principal, cuyo total podría dividirse en diversos riesgos, para procurar su adelantamiento y que jamás faltase lo necesario para atender a los establecimientos de composición de calles, serenos y alumbrado.

Este mismo fondo debería administrarse por una junta compuesta del gobernador, regente, de la audiencia, regidor decano, el tesorero oficial real, el prior del real consulado, y deán del cabildo eclesiástico, sin que en ella se observe ninguna preferencia de asientos, pues el fin a que se dirige excusa toda ceremonia: el fondo debería subsistir en tesorería real a cargo de la junta, como acordar las cantidades que habían de darse a corresponder a Acapulco, China y Costa». A.G.I., ESTADO, 46, N. 35.

³³ Pirámide en honor al naturalista Antonio Pineda. A.G.I., FILIPINAS, 338, L. 22, ff. 76r-77r y A.G.I., FILIPINAS, 338, L. 22, ff. 77v-78v.

³⁴ El estudio que mejor se ha acercado a la problemática documental del mismo es BAÑAS LLANOS, Belén, «Algunas noticias de la Expedición Malaspina en Filipinas, 1792». Revista de Indias, 52: 195/196 (1992). También sobre la misma expedición puede consultarse Sotos Serrano, Carmen. Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina. Más recientemente se ha publicado un nuevo texto sobre esta expedición científica: Expedición Malaspina. Un viaje científico-político alrededor del mundo (1789-1794). Madrid: Turner-Ministerio de Defensa, 2010.

³⁵ Grabado del monumento al militar Antonio Pineda en Filipinas. A.G.I., MP-ESTAMPAS, 207.

das, que suponen la mejor fuente para abordar el aspecto de la ciudad a finales del siglo XVIII. De todas formas, el grabado de un monumento aislado rompe con lo que venía siendo habitual en el trabajo del artista, más habituado a la representación paisajística. Esta excepción se explica fácilmente al valorar que sería el propio Malaspina el que subvencionaría la obra, no sin obstáculos por parte del gobierno local. La primera iniciativa de incorporación de un monumento público fue por tanto privada, aunque la aceptasen las autoridades. De hecho, esta primera tentativa no fue bien aceptada por todos. Beñas ya publicó como el entonces gobernador Berenguer de Marquina consideraba el monumento «una pública señal de este género ajena de nuestros usos, costumbres, ideas, leyes y gobierno». Su solución fue escudarse en la necesidad de contar con una licencia real. Todos estos problemas venían agravados por situarse la pirámide en un jardín privado perteneciente en ese momento a la Real Compañía de Filipinas. Finalmente, ya en 1796, el monumento fue levantado definitivamente tras la licencia real. Berenguer Marquina había sido sustituido en el cargo de gobernador en 1793 por el andaluz Rafael María de Aguilar, quien no solo aceptaría el proyecto de monumento, sino que en poco tiempo afrontaría uno de mayor calado, como se verá más adelante.

El sustituido Berenguer de Marquina, dejaría las islas rumbo a la península, para que años más tarde, ya en 1799, fuera nombrado virrey de Nueva España. Su interés en las obras públicas de México siguió el mismo camino que el recorrido por las desarrolladas previamente en Manila. Fue el encargado de terminar el proyecto del monumento a Carlos IV, que por supuesto no fue promovido por su gobierno, planteando la iniciativa de erigir una fuente que nunca llegó a dar agua y que fue el objeto de hirientes cuartetas en contra de su labor ³⁶.

Retornando de nuevo al monumento a Antonio Pineda, se describe normalmente como una pirámide conmemorativa, aunque sería más correcto hablar de un obelisco truncado, que descansa sobre

³⁶ PÉREZ MONFORT, Ricardo. Estampas de nacionalismo popular mexicano: ensayo sobre cultura popular y nacionalismo. México: CIESAS, 1994, pág. 21.

cuatro bolas. Sobre el monolito se ubica un pebetero llameante. El pedestal donde descansa toda esta estructura es cúbico, albergando una lápida laudatoria ³⁷. Todo ello responde al lenguaje ilustrado, y cobra aún más valor cuando se compara con lo que se conoce del futuro proyecto de monumento a Carlos IV, donde el pedestal no incorpora elementos decorativos destacables.

Su ubicación, que ha sido objeto también de estudio, viene descrita por Díaz Arenas 38. Fue colocado «a la izquierda un poco separado del camino en la calzada que por detrás de la iglesia de Malate se dirige al pueblo de Paco». Al parecer formaba parte del recién creado Jardín Botánico de Manila, donde trabajaba el científico Juan de Cuéllar, y allí se localizaba al menos cuando se realizó un grabado publicado recientemente 39. El Jardín Botánico de Manila se incorpora a la nómina de estas instituciones creadas en este momento en tierras americanas, de la que también es ejemplo el de La Habana. Lo habitual fue ubicarlos fuera de los recintos amurallados, en ámbitos de clara expansión urbanística en este momento. La creación de un Jardín Botánico en Manila requiere algunas precisiones. Este tipo de instituciones estaban más cerca de ser centros especializados de estudio que espacios públicos. Sus jardines no se organizaban a partir de registros geométricos que permitieran una ubicación propia para un monumento de este tipo. Según aparece en el grabado citado, el monumento se colocó en pleno jardín, sin constituir aún un hito singularizado dentro del complejo.

Apenas cincuenta años más tarde el monumento a Pineda había casi desaparecido arruinado. El carácter efímero de esta conmemoración fue especialmente evidente, lo que no ocurriría con el dedi-

³⁷ D.O.M. / Antonio Pineda/ Tribuno Militum/ virtute in patriam bello armisque insigni/ naturae ademum indefesso scrutatori/ trienni arduo itinere orbis extrema adiit/ telluris viscera pelagi abyssos andiumque cacumina lustrans/ viate simul et laborum gravium/ diem supremum obiit in luconia philippicarum/ VI calendas iulii MDCCXCII/ praematuram optimi mortem/ luget patria luget fauna lugent amici/ qui hocce posuere monumentum.

MERRILL, E. D. «The Pineda Monument and the probable site of the First Botanical Garden in the Philippines». Manila: Bureau of Printing, 1912.

³⁹ APARICIO, Angel (ed.). *First international conference History of Medicine in the Philippines*. Manila: Universidad de Santo Tomás, 2008.

cado a Carlos IV. Esto puede deberse a dos causas históricas. El monumento a Pineda cobraba sentido en unión a su entorno, en este caso el Jardín Botánico de Manila. Su desaparición también influyó sobre el obelisco conmemorativo, cuyo único sentido para la sociedad manileña debía ser el de mero mobiliario del jardín. El monumento a Carlos IV se ubicaba en la plaza principal de la ciudad, lugar generalmente puesto en valor por la ciudad. Pero además la escultura conmemoraba no el reinado de este monarca, sino la llegada de la vacuna de la viruela. Era, en gran medida, un monumento a la Expedición Balmis. Esto permitió que con algunas modificaciones en el pedestal, la escultura de Juan Adán, permaneciera en su ubicación hasta hoy.

El estado y modificación de la plaza mayor tiene igualmente un gran interés ⁴⁰. Ya se ha tratado el proyecto de alumbrado de la misma, pero quizás mayor interés tiene el proyecto de ajardinarla y colocar un monumento regio. Como se observa claramente en la vista realizada por el mismo artista que grabó el monumento a Pineda, Fernando Brambila, la plaza mayor de Manila a finales del siglo XVIII era un espacio completamente diáfano, dispuesto para las distintas fiestas que jalonaban el calendario de la ciudad. La incorporación del alumbrado vendría unida a la creación de un jardín, que para las citadas fiestas de 1825 ya había desaparecido, pues hubo de realizar uno artificial. Su configuración se desconoce hasta el momento aunque parece probable que incorporara una cierta arboleda como se levantó en la llegada del retrato de Fernando VII. En el centro del jardín se tenía previsto colocar el monumento a Carlos IV que ha

⁴⁰ «Esta plaza en el día, formando un agradable jardín, y en cuyo centro piensa colocarse una estatua pedestre en bronce, de su majestad era a mi llegada un conjunto de vecinas, de escombros, y de inmundicia; apenas sin embargo de su magnitud, había un tránsito cómodo para los coches y gentes de a pie, ocupada con tales deformidades, llena por otra parte de mesillas indecentes de vendedoras y embarazada con animales de toda especia, así del campo como domésticos que pacían a su arbitrio, formaban un agregado monstruoso y desagradable.

A imitación de la plaza eran las demás de la ciudad y sus calles principales y siendo así que la situación no podía presentarse mejor, el abuso que todo lo corrompe, había obrado sin límites, para hacer el piso incómodo, el tránsito insufrible, por los malos olores que se experimentaban, y los edificios, que en sí son de buena // planta de un aspecto informe. A.G.I., ESTADO, 46, núm. 35.

sido recientemente estudiado ⁴¹. Aguilar no llegaría a ver finalizado el proyecto, que tras su mando debió caer en el olvido, o al menos, no gozar del impulso necesario para llevarlo a término con celeridad.

Andaluces eran José Basco y Vargas y Rafael María Aguilar, y andaluz también era Antonio María de Bucareli y Ursúa (Sevilla, 1717-México, 1779). A él se debe el desarrollo de la Alameda de La Habana, dentro de las obras públicas llevadas a cabo tras la recuperación de la plaza para la corona española. Pero Bucareli no tardaría en pasar a Nueva España como nuevo virrey (1771-1779). Su interés por renovar el urbanismo pasó con él a la capital mexicana, ordenando remodelar el trazado de la alameda. Se incorporaron fuentes, e incluso llegó a estar allí ubicado el monumento a Carlos IV, popularmente conocido como «el caballito». Otro espacio a destacar es el Paseo de Bucarelli finalizado en 1778.

Con todos estos ejemplos, que podrían parecer simples coincidencias, parece posible que Andalucía tuviera un papel relevante en el traslado de este aspecto del urbanismo ilustrado a América, y también a Filipinas. De hecho, no debe olvidarse como los primeros ejemplos de alamedas de la península también fueron realizados en Andalucía. Desde la Alameda de Hércules en Sevilla, pasando por el Paseo del Salón en Granada, la Alameda Apodaca en Cádiz. El duque de Almodóvar, en este caso bajo su pseudónimo de Eduardo Malo de Luque, observa en su descripción de Manila a finales del siglo XVIII la desunión existente en la ciudad entre distintas identidades. Él prestó atención a varias de ellas: andaluces, gallegos, vizcaínos y montañeses ⁴².

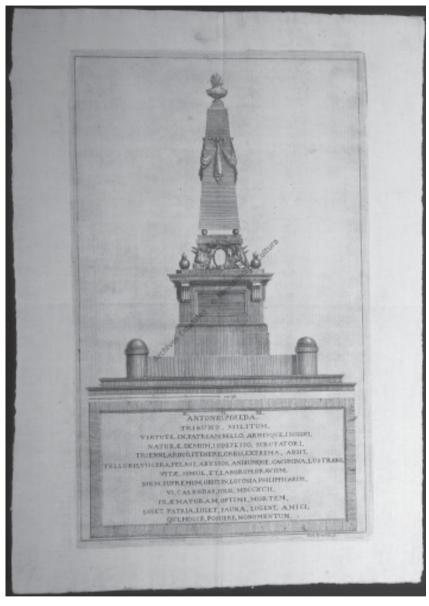
⁴¹ LUENGO, Pedro. «El monumento a Carlos IV en Manila, obra de Juan Adán». *Academia*. Madrid: RABASF, 2010. —en prensa—.

⁴² Cada uno da la mano al que es natural de su Provincia. Esta parcialidad, al parecer generosa, degenera luego en una perjudicial desunión. Andaluces, Gallegos, Vizcaínos, Montañeses, son en Filipinas otras tantas odiosas separaciones, que las hace parecer naciones diferentes, y como sino fueran vasallos del mismo Príncipe, naturales de la misma península, y de la misma Corona, se tiran unos á otros con mortal encono, y grave perjuicio del bien público. Malo de Luque, Eduardo. Historia política de los establecimientos ultramarinos de las naciones europeas. Tomo V. Madrid: 1790, pág. 207.

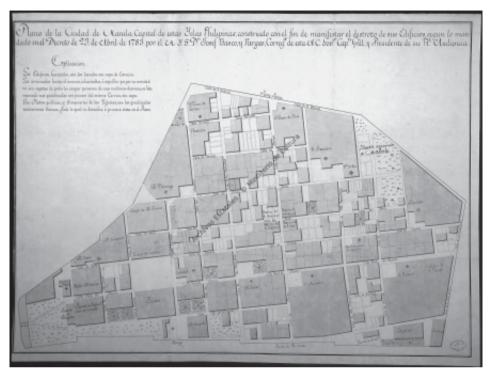
Este tipo de mejoras en la ciudad deben compararse con otros asentamientos europeos cercanos, para así mejor valorar su importancia. De hecho, en las puertas del siglo XIX estos aspectos urbanísticos que hacían más atractiva cualquier ciudad portuaria serían muy tenidos en cuenta por las rutas comerciales que estaban desarrollándose. Manila, como ha sido señalado por Huetz de Lemps, es una excepción a la regla de lo que estaba ocurriendo en el resto de asentamientos europeos en la zona ⁴³.

Si bien es cierto que Manila sufrirá el cambio más profundo a partir del siglo XIX, cuando la creación de la Alameda y la llegada de otros monumentos como el de Isabel II, durante las últimas décadas del siglo XVIII se advierten ya los primeros pasos para la transformación de Manila salvando por ello, el conocimiento de los mismos sirve para valorar la llegada de algunos aspectos ilustrados a la ciudad. Además de esto debe señalarse que algunos de los jardines realizados durante los gobiernos de Basco y Vargas y Aguilar, ya comentados, siguen siendo reconocibles en el entramado urbano de Intramuros. En una zona donde la mayoría de los edificios de cierta antigüedad han desaparecido, es la distribución urbanística uno de los bienes patrimoniales de mayor relevancia. Además de las calles, las plazas públicas siguen ofreciendo hoy rincones creados a finales del siglo XVIII siguiendo las nuevas corrientes ilustradas, pero su estado de conservación requiere de importantes iniciativas para su puesta en valor, y para recuperar el esplendor de tiempos pasados.

⁴³ HUETZ DE LEMPS, Xavier. «The Extension of European Town Planning Concepts in Southeast Asia (16th-19th Centuries). *Endangered*. Manila: Instituto Cervantes, 2005, págs. 42-52.



Grabado del monumento al militar Antonio Pineda en Filipinas. Fernando Brambila. A.G.I., MP-ESTAMPAS, 207



Plano de Manila tras el terremoto de 1770. Tomás Sanz . A.G.I., MP-FILIPINAS, 229



Plano de Manila. Gregorio Clavero. Detalle. A.G.I., MP-FILIPINAS, 185



Manila. Intramuros. Plaza de Santo Tomás con la iglesia neogótica de Santo Domingo al fondo

Relación histórica del viaje a la América meridional de Antonio de Ulloa

Ángel Justo Estebaranz

En 1748 se publicaba en Madrid la primera parte de la *Relación histórica del viaje a la América meridional*, obra de singular importancia para la Historia del Virreinato del Perú, escrita por el científico, militar y escritor sevillano Antonio de Ulloa (1716-1795) ¹. En esta publicación se encuentra interesante información relativa tanto al viaje que junto con Jorge Juan y los geodésicos franceses realizó por los territorios de la Audiencia de Quito, como por otros lugares de Sudamérica, así como noticias históricas y artísticas que son ilustrativas del ambiente cultural del momento en Quito y en los territorios de su Audiencia.

El autor de esta magna obra, Antonio de Ulloa y de la Torre-Giralt, había nacido en Sevilla en 1716. Tras cursar los estudios de Guardiamarina se le encomendó en 1735 acompañar a los geodésicos franceses en su misión de medir un grado de meridiano terrestre, misión en la que también participó Jorge Juan y Santacilia. A la ciudad de Quito llegó Ulloa en 1736. En la capital y en otras poblacio-

¹ ULLOA, Antonio de. Relación histórica del viaje a la América Meridional, hecho de orden de S(u) Mag(estad) para medir algunos grados de meridiano terrestre y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la Tierra, con otras varias observaciones astronómicas y phísicas... Madrid: Antonio Marín, 1748. La obra, debido a la cantidad de material acumulado, se publicó en dos partes de dos volúmenes cada una, la primera en 1748 y la segunda un año después. RAMOS GÓMEZ, Luis Javier. «El sevillano Antonio de Ulloa y el Reino de Quito». En: Actas del II Centenario de don Antonio de Ulloa. Ed. Miguel LOSADA y Consuelo VARELA. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, pág. 164.

nes de la Real Audiencia transcurrió su vida durante casi una década haciendo mediciones junto con los geodésicos franceses. Gutiérrez Escudero destaca la importancia que la estancia en Hispanoamérica tuvo para la formación de la personalidad de Ulloa, pues allí llegó el sevillano cuando contaba tan sólo 19 años de edad, teniendo que ponerse rápidamente a la altura intelectual de un grupo de sabios franceses a la cabeza de los cuales figuraban Godin, Bouguer y La Condamine². En 1744 partiría para Lima, ciudad donde se embarcó de regreso a Europa. En Madrid se reuniría a mediados de 1746 con Jorge Juan, dedicándose a la redacción de cuatro obras fundamentales: la *Relación*, las *Observaciones astronómicas y phísicas*, la *Disertación Histórica y Geográfica sobre el meridiano de Demarcación entre los dominios de España y Portugal* y las *Noticias Secretas*, todas escritas entre este momento y finales de 1748³.

Según Pérez Pimentel, las ciencias naturales deben a Ulloa el haber sido el primero que en España dio a conocer la electricidad y el magnetismo artificiales, «el que puso en evidencia que en la cola de los insectos se efectuaba la circulación de la sangre, el que descubrió en lo alto de los Andes peruanos infinidad de conchas marinas petrificadas». Asimismo, aportó descripciones importantes, entre ellas las de las minas que se benefician por el fuego y el azogue, trató del azogue y de la sal, materias necesarias para el beneficio de la plata. Fue el primero en practicar estudios arqueológicos en el Ecuador, levantando planos y describiendo monumentos que acompañó de

² GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio. «Entre España e Hispanoamérica: Antonio Ulloa, un hombre de su tiempo. Sus escritos y publicaciones». En: Actas del II Centenario de don Antonio de Ulloa. Ed. Miguel LOSADA y Consuelo VARELA. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, pág. 258. Tres años antes que Ulloa, La Condamine publicaba su propia relación en francés: Relation abrégé d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale depuis la côte de la mer du Sud jusqu'aux côtes du Brésil et de la Guyane, en descendant la rivière des Amazones, lue à l'assemblée publique de l'Académie des sciences, le 28 avril 1745. PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. «La Historia Natural en la Expedición Geodésica al Perú: Las aportaciones de Jorge Juan y Antonio de Ulloa». Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Fuerteventura), 5, 1 (1992), pág. 81.

³ SOLANO, Francisco de. «Los resultados científicos de la Real Expedición Hispanofrancesa al Virreinato del Perú, 1749-1823». *Historia mexicana* (México), Vol. 46, 4 (1997), págs. 724-725.

dibujos ⁴. A ello hay que sumar la importancia del descubrimiento del platino, así como su labor de escritor de un crecido número de obras. Junto a la *Relación histórica del viaje a la América meridional*, Antonio de Ulloa es autor de cerca de cuarenta publicaciones, de muy distinta temática, casi la mitad de las cuales versa sobre Hispanoamérica ⁵.

La Relación histórica del viaje a la América meridional es una de sus más importantes publicaciones. Saumell la define como una mezcla de crónica o historia de las Indias, zoología, botánica, arte y astronomía, «enmarcado en el viaje de expedición hispano-francesa», constituyendo un trabajo típico de su siglo 6. Aunque la Relación aparece firmada por Jorge Juan y Antonio de Ulloa, Saumell defiende la autoría única del sevillano quien, no obstante, utilizaría material proporcionado por el marino valenciano 7. Este texto es fruto de las observaciones de Juan y Ulloa, como reconoce el segundo en el Prólogo. En él se encargaba el marino sevillano de «todo lo perteneciente á historia y sucesos del viage», mientras que Juan redactó las observaciones astronómicas y físicas que ambos habían realizado 8. En la Relación se tratan cuestiones relativas al viaje emprendido desde Es-

- ⁴ PÉREZ PIMENTEL, Rodolfo. *Diccionario Biográfico Ecuador*, Tomo 9. http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomos/tomos/tomos/u1.htm Consultada el 27/01/2010.
 - ⁵ GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio. «Entre España e Hispanoamérica»... Op. cit., pág. 259.
- ⁶ SAUMELL, Andrés. «Introducción»...En: Ulloa, Antonio de. Viaje a la América meridional, Tomo A. Madrid: Historia 16, 1990, pág. 24. Aunque el de Relación histórica del viaje a la América meridional es el título oficial de la obra, a los autores se les escapará en alguna ocasión el suyo particular: Historia del viaje, que según Ramos Gómez incluso se conservó en la publicación (segunda parte, libro I, capítulo XI, párrafo 254), y en su anuncio de 1749, llamado General aviso y noticia de la obra «Observaciones» e «Historia del viaje a los reinos del Perú». RAMOS GÓMEZ, Luis J. Época, génesis y texto de las «Noticias secretas de América», de Jorge Juan y Antonio de Ulloa. Tomo I. El viaje a América (1735-1745), de los tenientes de navío Jorge Juan y Antonio de Ulloa, y sus consecuencias literarias. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, pág. 358.
- ⁷ Ibídem, pág. 13. Por su parte, Juan sería el autor de las *Observaciones astronómicas y físicas hechas en los Reinos del Perú*, publicadas en Madrid en 1748, aunque apareciese también Ulloa como coautor.
- ⁸ ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América Meridional...* Tomo I, *Op. cit.*, pág. 35.

paña a América, descripción de ciudades (Cartagena de Indias, Panamá, Portobelo, Guayaquil, Quito, Trujillo, Lima y Santiago de Chile, entre otras), agricultura, costumbres de sus habitantes, etc. Esta obra se reeditaría varias veces en el siglo XX. El texto tuvo más éxito en Inglaterra que en la propia España, donde según Saumell había en el momento de publicarse un «cansancio del nuevo continente» ⁹.

Cuando se ha abordado el análisis de esta monumental obra, se ha hecho desde un punto de vista histórico, atendiendo a las vicisitudes del viaje y a las relaciones con los geodésicos franceses, y también desde el de las ciencias naturales, dejando en un segundo plano la información de interés artístico que contenía ¹⁰. Las noticias artísticas de mayor interés en relación a la ciudad de Quito se encuentran en los capítulos IV y V del Tomo I. Es de ellos de donde se extrae la información utilizada en este trabajo.

El Libro 5 de la primera parte de la *Relación histórica*... está dedicado a la ciudad de Quito, siendo el capítulo IV una descripción de la misma ¹¹. En él se encarga Ulloa de diversos temas pero, tal como indica al comienzo de este apartado, «como no sea propio del método que hasta aqui he seguido el recopilar las noticias historicas y cronologicas en la descripcion de las ciudades por donde se transitó», no se detiene ahora en exceso en la capital de la Real Audiencia ¹². A

- ⁹ SAUMELL, Andrés. «Introducción»... Op. cit., pág. 24.
- ¹⁰ Por ejemplo, Puig-Samper se centra sólo en las especies vegetales de Quito, sin entrar en consideraciones histórico-artísticas. PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. «La Historia Natural en la Expedición Geodésica al Perú…» *Op. cit.*, págs. 92-93.
- ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América Meridional...* Tomo I, *Op. cit.*, págs. 333-346. El marino titula este capítulo *Descripción de la ciudad de Quito; su capacidad, distribución y tribunales.* Por su parte, el Libro 6 está dedicado a la provincia de Quito, prestando atención Ulloa tanto a cuestiones políticas como geográficas, históricas y culturales. La ciudad y corregimiento de Guayaquil son abordados en el Libro 4.
- ¹² Ibídem, pág. 333. Según comenta en el capítulo V, Quito no era al momento de escribir su texto una ciudad de una riqueza considerable, hallándose entre las medianas de las Indias. No obstante, en épocas anteriores, «segun muchas noticias que se conservan de las memorias antiguas», fue más opulenta. Ibídem, pág. 360. A la hora de citar literalmente a Ulloa he decidido mantener su ortografía original, sin cambiar nada, ya que se entiende sin problemas.



Portada de la primera parte de la Relación histórica del viaje a la América Meridional. Madrid. 1748

pesar de tal afirmación, Ulloa sí aporta datos de importancia, que trae a colación de su interés por mostrar las costumbres de los quiteños, para evitar que la falta de conocimiento llevase a errores de concepto sobre ellos. Además, su intención de no profundizar mucho en estas cuestiones, y sobre todo en las de interés artístico, hace que las noticias de esta temática que aporta cobren mayor importancia para dar a entender qué monumentos y artistas le interesaron más. Como apoyo para los datos históricos que ofrece en este volumen, el marino andaluz acude al Inca Garcilaso y sus Comentarios Reales de los Ingas del Perú, narrando someramente las rencillas entre Atahualpa y Huascar como prolegómenos de la conquista española de Quito.

Ya que el fin de su viaje a tierras americanas era la medición de un grado de

meridiano terrestre, Ulloa dedica un epígrafe, el 618, a situar geográficamente la ciudad, aportando sus coordenadas, siendo éste un dato novedoso en su momento, pues era fruto de las mediciones que realizó junto a los otros expedicionarios ¹³.

El primer hito de la ciudad en que se detiene Antonio de Ulloa es el Pichincha, el volcán en cuyas faldas se erigió la ciudad de Quito, al que trata de «cerro ó páramo». El español se hace eco de la fama de riquezas que conservaba «desde la gentilidad», sin haber certezas de ella ¹⁴. Tras esta mención, pasa a hablar de la particular mor-

¹³ Ibídem.

Con la expresión «desde la gentilidad» Ulloa se refiere a los tiempos anteriores a la conquista española de estos territorios. Medio siglo antes de que el marino sevillano escribiese estas líneas, no sólo el pueblo, sino también algunos personajes instruidos creían en las riquezas que guardaba el Pichincha. Un caso paradigmático y sorprendente es el del alarife alicantino José Jaime Ortiz, quien organizó una expedición al Pichincha creyendo que encontraría «oro y huacas» o minas de

fología de la ciudad, elevada sobre quebradas o «guaycos», algunas de mucha profundidad, lo que lleva a que «una gran parte» de sus edificios se sustente sobre arquerías y bóvedas ¹⁵. Esta circunstancia explica para Ulloa la irregularidad de las calles quiteñas, así como la existencia de cuestas desde la parte inferior de las quebradas a la cima de las lomas. El marino español no duda en calificar a la ciudad de Quito, en cuanto a su magnitud, «como las de segundo orden en Europa», observando que podría parecer mucho mayor si se hubiera erigido sobre un paraje menos desigual.

Al Pichincha vuelve más adelante, en relación a las erupciones del mismo en época hispánica. Ulloa habla de primera mano, por haber subido a explorar la zona. Según el escritor sevillano, los «ronquidos formidables» que proceden del volcán y que eran el único signo apreciable de su actividad, aparte de las erupciones, debido a la carencia de fumarolas, atemorizaba al vecindario quiteño «avivandoles la memoria del estrago que ha ocasionado en sus rebentazones, inundando con las cenizas toda la ciudad» ¹⁶. Las apreciaciones de Ulloa sobre el temor de los quiteños al volcán debían de estar bien fundadas, pues éste había erupcionado en varias ocasiones lo que, sumado a la gran cantidad de terremotos que azotaron la ciudad, suponía una continua amenaza para el pueblo quiteño.

Para resaltar lo excepcional de la situación de la ciudad, la contrapone con los dos llanos, fértiles y espaciosos, que la circundaban: Turubamba e Iñaquito, poseedores de «una perpetua primavera que no tiene descaecimiento en ninguna sazón». La explicación que proporciona el escritor sevillano de la elección del asentamiento de Quito en su lugar y no en estos llanos es la de haber querido conservar la antigua población de los indios, «propensos á escoger las quebradas

oro en la cima del volcán, lo que le supuso un proceso criminal y su encarcelación por la desaparición de uno de los expedicionarios, presuntamente asesinado por Ortiz y otros compañeros. WEBSTER, Susan Verdi. *Arquitectura y empresa en el Quito colonial: José Jaime Ortiz, Alarife Mayor.* Quito: Ediciones Abya-Yala, 2002, págs. 98-105.

¹⁵ ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América Meridional...* Tomo I, *Op. cit.*, pág. 335.

¹⁶ Ibídem, págs. 336-337.

para ellas» ¹⁷. Así, los españoles fueron convirtiendo en edificios sólidos «los frágiles antiguos». Ulloa daba noticia de la decadencia de la ciudad en el momento en que escribía, debido a la disminución del vecindario, sobre todo de los indios, observándose ruinas «de barrios casi enteros» ¹⁸.

Las inquietudes científicas de Ulloa lo inclinan a centrarse en temas de ingeniería. Por ello se hace eco de los esfuerzos que supusieron las labores de cubrición de las quebradas, y por ello se interesa por las conducciones de agua mediante cañerías o atanores, que llevan el agua desde el Pichincha hasta la ciudad y la abastecen de forma suficiente ¹⁹.

También se muestra interesado el marino por el urbanismo de la capital de la Real Audiencia. En este punto, se dedica a describir en primer lugar el centro de Quito, es decir, la plaza principal o mayor ²⁰. Su planta y su capacidad son abordadas haciendo mención de los cuatro edificios que se abrían en sus lados, la Catedral, el Palacio de la Audiencia, el Ayuntamiento y el Palacio Episcopal, y de la fuente que por entonces adornaba el centro de la plaza ²¹. Entre estas cons-

¹⁷ Ibíd., pág. 336.

¹⁸ Ibíd., pág. 336. Ya a comienzos del siglo XVIII se había notado la decadencia de la ciudad y la penosa situación económica del pueblo a la hora de afrontar ciertas obras de reparación de infraestructuras como el Puente de la Merced, reconstruido entre 1729 y 1731 con muchos esfuerzos. Cfr. JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. «Dionisio de Alcedo y Herrera, el puente de La Merced y el Plano de Quito de 1734». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 22. En prensa.

¹⁹ ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América Meridional...* Tomo I, *Op. cit.*, pág. 336.

Ibídem, pág. 337. Esta fuente se retiró en época posterior, figurando desde 1906 el Monumento Conmemorativo de la Independencia de Ecuador. No obstante, se conoce por fotografías antiguas y grabados como el de Miguel María Lisboa. A raíz de la renovación de la Plaza para el centenario de la Revolución de 1809, la fuente sería trasladada al pueblo de Sangolquí. ORTIZ CRESPO, Alfonso. «La Plaza Grande, testigo de nuestro tiempo». En: *Nuestro día Sol. Una mirada al Monumento a la Independencia en sus cien años*. Dir. ed. Galo KHALIFÉ. Quito: FONSAL y Alcaldía Metropolitana de Quito, 2006, pág. 12.

Ulloa aprecia también otras dos plazas capitalinas, «muy capaces», junto con varias pequeñas, que «hacen vecindad» a los conventos de religiosos, todas hermoseadas mediante los frontispicio y portadas de los edificios que se abren a ellas. Cfr. ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América Meridional...* Tomo I, *Op. cit.*, pág. 338.

trucciones se lamenta del estado ruinoso del palacio de la Audiencia debido al descuido en sus reparaciones, pues en los años en que Ulloa vivió en Quito sólo se conservaban las piezas de Audiencia, Acuerdo y Cajas Reales de servicio. Además, en su publicación alerta de que las paredes exteriores amenazaban la seguridad.

Si bien resalta las calles más cercanas a la Plaza por ser derechas, anchas y hermosas, observa a continuación «la imperfeccion de subidas y baxadas». Ulloa advierte con desagrado que la mayoría de calles son «torcidas, disparejas y sin orden», pues por algunas pasan quebradas, teniendo las casas que amoldarse a sus curvidades y vueltas. Tampoco le agrada la falta de pavimentación de muchas calles de los barrios, señalando que sólo las principales estaban empedradas.

A la existencia de numerosas cuestas atribuye Ulloa el hecho de no utilizarse en Quito los coches ni otros carruajes, siendo sustituidos en los casos de personas distinguidas por algún criado con quitasol y por las sillas de mano para las señoras principales ²².

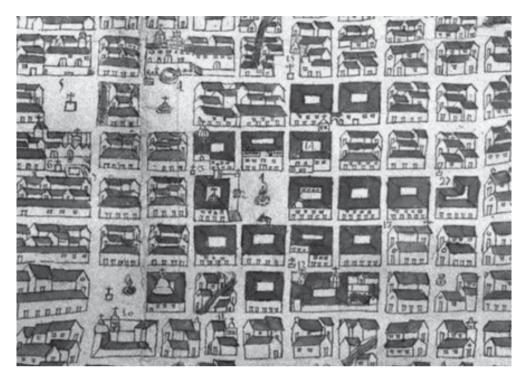
De entre todos los conventos quiteños, Ulloa destaca el de San Francisco, acudiendo al célebre tópico de que podría ser una obra celebrada en Europa, «haciendose allí de mayor estimacion por lo excessivo de su costo» ²³. Del convento seráfico resalta su portada, «todo de piedra de cantería». Estas observaciones van a ser repetidas con modificaciones por autores de los siglos XIX y XX, quienes van a ver en la iglesia franciscana el mayor hito arquitectónico de Quito ²⁴.

Aunque el escritor y marino sevillano nombra las siete parroquias, los siete conventos, el colegio máximo de la Compañía y los dos colegios de estudio para seglares de Quito, les concede menor

²² Ibídem, págs. 337-338.

²³ Ibíd., pág. 338.

Por ejemplo, los investigadores Angulo Íñiguez y Bernales Ballesteros, quienes consideraron la fachada de San Francisco como obra maestra de la arquitectura manierista hispánica. ANGULO ÍNIGUEZ, Diego. Historia del Arte Hispanoamericano, Tomo I. Barcelona: Salvat Editores, 1945, pág. 617, y BERNALES BALLESTEROS, Jorge. Historia del Arte Hispanoamericano, 2. Siglos XVI a XVIII. Madrid: Editorial Alhambra, 1987, pág. 202.



Detalle del Plano de Quito de Dionisio de Alcedo y Herrera. A.G.I., 174, con el n.º 1 aparece señalada la Plaza Mayor, con la fuente que nombra Ulloa

importancia que al cenobio franciscano ²⁵. Así, exceptuando la catedral y el Sagrario, que considera «rica de todos adornos, assi de plata como de tales, y muy costosos ornamentos», las demás parroquias le parecen pobres, no teniendo a su juicio más que lo indispensable para el culto ²⁶. En este sentido, a Ulloa le espanta que muchas de ellas estén «terrizas sin solado», esto es, sin solería. A su juicio, la

Además de los dos colegios para seglares (el jesuita de San Luis, que «es Universidad y tiene por patrón a San Gregorio», y el dominico de San Fernando), Ulloa cita el colegio o casa de estudios para los religiosos franciscanos (nombrado de San Buenaventura), que aunque forma una unidad arquitectónica con el convento, «está en su interior economía separado». Cfr. ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América Meridional...*, Tomo I, *Op. cit.*, pág. 340.

²⁶ Ciertamente, hay una notable diferencia entre la propia arquitectura y la ornamentación de los conventos, más suntuosa, y la más humilde de las parroquias.

humildad de las parroquias de los barrios contrasta con la suntuosidad del Sagrario, «muy capaz y toda de piedra», así como de bella arquitectura, destacando la armonía exterior y la que se aprecia en la distribución interior ²⁷.

A diferencia de la simplicidad y pobreza de las parroquias, a sus ojos los conventos de religiosos y el colegio de la Compañía son muy capaces, de buena fábrica «y sobresaliente riqueza», con iglesias grandes, «muy decentes» y abundantes en adornos ²⁸. Quizás le sorprende que la fábrica de algunas iglesias «no es á la moderna», esto es, barroca. De hecho, la mayoría de conventos masculinos quiteños se comenzaron a construir en el siglo XVI, siendo el de la Compañía el único genuinamente barroco. En cuanto a la Compañía, creemos que Ulloa no describe su monumental portada como sí hacía con la de San Francisco debido a que no estaba terminada, ya que en el momento de la publicación de la *Relación* sólo se había concluido el cuerpo inferior, obra de Leonardo Deubler (1722), mientras que el superior se finalizaría en 1765 a cargo de Venancio Gandolfi.

Comentario aparte le merecen los monasterios de monjas de Quito. En particular, aporta datos sobre el Monasterio del Carmen Bajo, también conocido como de Latacunga, por ser ésta la ciudad donde tuvo su primera fundación. Según Ulloa, tras haberse arruinado con un temblor, las religiosas se trasladaron a Quito, donde construyeron su monasterio ²⁹. Al salir Ulloa de Quito aún no habían finalizado las obras de la fábrica del convento e iglesia. En efecto, al marcharse el sevillano en 1744 camino de Lima, este convento no se había terminado, aunque lo haría poco tiempo después. Según Vargas, en el libro de actas de tomas de hábito del convento se con-

²⁷ ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América Meridional...* Tomo I, *Op. cit.*, pág. 339.

²⁸ Ibídem, pág. 340.

²⁹ El seísmo asoló el monasterio carmelita de Latacunga en 1698. A su vuelta a Quito, las religiosas estuvieron viviendo primero en el Carmen Alto y luego en unas casas alquiladas, hasta que en 1706 se trasladaron a vivir a su nuevo monasterio, que tardaría en concluirse cuarenta años. VARGAS, José María. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Quito: Fundación Fr. José María Vargas y TRAMA Ediciones, 2005 (3.ª edición, corregida y aumentada), pág. 253.

signa el dato de la terminación de la iglesia en 1745 y del estreno del sagrario y del púlpito en 1747 ³⁰.

Tras abordar la arquitectura religiosa, en la que hace un inciso con sus impresiones sobre la arquitectura residencial quiteña, trata Ulloa de las distintas instituciones civiles de la ciudad: la Audiencia, las Cajas y la tesorería de bienes de difuntos. Pero a diferencia de las instituciones religiosas, cuya arquitectura comenta Ulloa, las civiles le interesan más desde el punto de vista administrativo que del arquitectónico, pues del primero aporta datos de los empleados y funciones de cada uno, mientras que del segundo no se preocupa en absoluto.

Más atención presta a la arquitectura residencial de la capital de la Real Audiencia. Ulloa muestra en sus escritos la buena impresión que le causaron las casas principales, con el adjetivo más utilizado por él para describir positivamente un monumento: estas edificaciones son «muy capaces» 31. Alaba la disposición de las viviendas de algunas de estas casas, «desahogadas y bien repartidas». El sevillano observa la tendencia a construir todas estas casas «de un alto, á que acompaña la balconería á la calle». No obstante, no son de su agrado la estrechez y pequeñez de las puertas y ventanas, que él cree que es costumbre conservada «de la que tienen los indios», debido a que éstos buscaban las quebradas y lugares escondidos para fundar sus pueblos, haciendo las puertas muy pequeñas. Los españoles habrían seguido esta costumbre, dando una explicación que a Ulloa le suena a pretexto. Las dimensiones de puertas y ventanas serían convenientes por ser menos ventosas que las grandes, algo que el marino reconoce como una comodidad, pero se mantiene en su creencia del origen indio de esta forma de construir. Según el sevillano, las casas están construidas con adobes y lodo, aunque de muy buena calidad, lo que hace que parezcan fabricadas con otro material más consistente, «con tal que el agua no les coja en descubierto» 32. La tierra que utilizan para los ladrillos es la «cancagua», dura y sólida, que

³⁰ *Ibídem*, pág. 254.

³¹ ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América Meridional...* Tomo I, *Op. cit.*, pág. 338.

³² Al abordar la descripción de Popayán, señala que sus casas también son de adobe, imitando a las de Quito en la disposición y orden de sus repartimientos. Ibídem, pág. 429.

evita que se tenga que utilizar mezcla entre los adobes. Según opinión del autor, los indios la utilizaban en época prehispánica para las casas «y todo genero de paredes», de las que se conservaban en la época en que vivió en Quito numerosos restos, tanto en las inmediaciones de la capital como en otros lugares de su provincia, y que Ulloa debió ver en persona ³³. La conclusión que saca Ulloa de la gran cantidad de restos prehispánicos conservados en esta zona lluviosa es que el material resulta adecuado para la construcción, siendo de gran firmeza los edificios fabricados con ella ³⁴. En cuanto a la riqueza interior, en el capítulo V señala que las casas de las familias más importantes tienen en abundancia «todo genero de plata labrada», de la que suele ser su regular servicio ³⁵.

El Hospital también es objeto de la atención de Ulloa, que contrapone la mala gestión de particulares a la más eficiente de los betlemitas, quienes lo regentaban desde hacía años ³⁶. Esta institución contaba con diversas piezas, que habían sido edificadas nuevamente por la citada orden. Durante su intervención, y antes de la llegada de Ulloa a Quito, ya se había reedificado el convento, la enfermería y una iglesia, que define como pequeña pero bien adornada y primorosa ³⁷. Efectivamente, en la época en que el marino es-

³³ Ibíd., págs. 338-339.

³⁴ Ibíd., pág. 339.

³⁵ Ibíd., pág. 361. Por su parte, la gente pobre también tiene vajilla «mas ó menos reducida en que comer».

³⁶ La administración del Hospital a cargo de particulares había resultado desastrosa, pues ya fuera por dejadez o por propio aprovechamiento en detrimento de los pobres, las rentas del mismo habían menguado considerablemente. Ibíd., págs. 340-341.

³⁷ Ibíd., pág. 341. Según Vargas, el Hospital se había inaugurado en 1565, con el nombre de la Misericordia de Nuestro Señor Jesucristo. Los betlemitas llegarían a Quito en 1704, responsabilizándose de su administración en 1706, momento en el que se comienzan a hacer obras de reforma y se reedifica la capilla, de planta rectangular, en el costado oriental del claustro norte. VARGAS, José María. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano...Op. cit.*, págs. 366 y 371. Ortiz Crespo cree que la realización de la iglesia con una sola nave se debió a la estrechez del sitio, poniendo en cambio el énfasis en la elaboración de los retablos y de la rica fachada de piedra. ORTIZ CRESPO, Alfonso (Dir. y coord.). *Quito. Guía de Arquitectura*, Vol. 2. Quito-Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2004, pág. 151.

cribe ya estaban colocados los retablos de la iglesia. Asimismo, el Hospital contaba con salas para hombres y mujeres. El sevillano se congratula de la actual marcha del Hospital, pues sus rentas alcanzaban para cubrir sus necesidades, cosa que no sucedía en la época anterior ³⁸. La religión de los betlemitas le merece un comentario aparte, pues se afana en explicar sus orígenes y hábito, entre otras cosas, proporcionando a continuación una bibliografía sobre la congregación, de la que Saumell no ha podido encontrar ningún título ni autor ³⁹.

Las opiniones de Ulloa acerca de la arquitectura quiteña, tanto la religiosa como la civil, dejan ver sus gustos arquitectónicos. Para él, los edificios más atractivos son aquéllos construidos en piedra, por la prestancia y estabilidad que proporciona, así como los que están armoniosa y proporcionadamente diseñados. También es importante para él que el edificio o plaza sea «capaz», siendo ésta una de las palabras que más utiliza para alabar las cualidades del mismo. Por lo tanto, la espaciosidad del ámbito, unida a la proporción entre sus partes, resultan elementos indispensables para el sevillano.

A lo largo de la descripción que hace de Quito se observa una actitud especialmente crítica hacia las parroquias, tanto en arquitectura como en ajuar litúrgico, ensalzando en cambio todo aquello relacionado con los conventos y monasterios capitalinos. Como señala Saumell, es sorprendente esta actitud de respeto hacia lo religioso, habida cuenta de lo que escribe en las *Noticias secretas de América* ⁴⁰.

En relación a la fiesta en Quito, Ulloa hace algunos comentarios elogiosos sobre la ornamentación de las iglesias durante las solemnidades. Así, las funciones que se llevaron a cabo en los conventos y en la catedral durante su estancia en Quito le parecieron de gran lucimiento, pues en ellas se utilizaba como adorno gran cantidad de plata labrada «que sirve de magestad al culto divino y de os-

³⁸ La opinión contraria le merecía el hospital de Cuenca, mal administrado y casi reducido a ruinas, tal como dice en el Capítulo II del libro 6. ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América Meridional...* Tomo I, *Op. cit.*, pág. 409.

³⁹ Ibídem, pág. 342 en nota al pie.

⁴⁰ Ibíd., 340 en nota al pie.

tentación á aquellos templos» ⁴¹. A la ornamentación en plata acompañaban las ricas colgaduras y los costosos ornamentos, que «hacen muy serias las festividades y vistosas las iglesias». En los conventos de monjas se suplía la carencia de riquezas ornamentales con «el aseo y el primor, y con este se esmeran en la mayor decencia del culto». En contraposición a los cenobios, Ulloa se lamenta de las condiciones de las parroquias, cuyas funciones «dan bastantes muestras de la pobreza que hay en ellas», juzgando que parte de la culpa de esta situación reside en el descuido de las mismas.

A propósito del cabildo catedralicio, Ulloa se deleita con la gran ostentación de las fiestas del Corpus Christi y de la Concepción de Nuestra Señora celebradas en la catedral de Quito 42. A ellas concurrían todos los tribunales y personas distinguidas. Particularmente le llaman la atención la pompa con que sale en procesión el Santísimo y las danzas de indios en el Corpus, que considera dignas «de no quedar en el silencio por su particularidad y circunstancias» 43. La transformación que la ciudad experimentaba para esta fiesta supone un aliciente para Ulloa. Las «costosas colgaduras y arcos triunfales ricamente aderezados» con que se adornaban las calles, unidos a los altares colocados cada cierta distancia, suponían un espectáculo visual. Respecto a los altares, se maravilla de la gran cantidad de plata labrada con que estaban hechos, «sobrepujando los aparadores de ella á las techumbres de las casas», brillando las más estimables y ricas joyas, opinando Ulloa que «la buena disposición de unas y otras hace una agradable y vistosa perspectiva, donde el arte no se dexa admirar menos que la riqueza». Este último comentario muestra que para Ulloa la rica ornamentación de Quito con ocasión de las grandes fiestas se hacía con arreglo a lo que él consideraba el buen gusto. De todas maneras, y a pesar de lo vistoso que seguramente era el

⁴¹ Ibíd., pág. 340.

⁴² Ibíd., págs. 344-345.

⁴³ También le agradan la pompa y la solemnidad con la que se recogía la procesión. Llama aún más la atención esta afirmación habida cuenta del origen sevillano de Ulloa, pues ya estaba acostumbrado a presenciar procesiones solemnes y pomposas en su ciudad natal.

Corpus, se advierte en este elogioso comentario un cierto aire laudatorio casi de cronista de fiestas locales.

Las danzas que se bailarían en aquella festividad también son objeto del interés de Ulloa. Según el autor, tanto en los curatos de Quito como en los de la sierra los curas solían nombrar un mes antes de la fiesta el número de indios que las formarían. Desde entonces, se empezaban a adiestrar «en las que conservan del tiempo de la gentilidad», es decir, a danzas prehispánicas. Estas danzas son bailadas al son de un tambor y una flauta, tañidos ambos por un indio. No obstante, para el gusto de Ulloa estos bailes son «algunas especies de enlaces de poca industria y ningun agrado á la vista» 44. La vestimenta que llevan, y que se ponen desde algunos días antes, consiste en un ropaje a modo de tonelete, una camisa y un jubón de mujer de diferente calidad según pueda conseguir cada uno, y unos «botincillos» picados y sembrados con muchos cascabeles sobre las medias. Por su parte, cubren la cara con una especie de máscara hecha de cintas de varios colores. Este tipo de vestimenta es la que, a juicio de los propios danzantes, los caracterizaba como ángeles, aunque a Ulloa en nada se lo parecían. Éstos se juntan en cuadrillas de ocho o diez, andando por las calles, «entretenidos con el ruido de los cascabeles y parandose á cada instante á lucirlos en sus bayles poco concertados». Lo más llamativo de todo para el sevillano es que estos bailes se realizasen ya desde quince días antes de la fiesta hasta más de un mes después de ella, sin percibir por ello ninguna retribución económica y sin acordarse los protagonistas de trabajar 45. Con cierta

⁴⁴ ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América Meridional...* Tomo I, *Op. cit.*, pág. 345.

⁴⁵ Ibídem, págs. 345-346. La opinión que los indios merecían a Ulloa no era muy buena. No obstante, su criterio varía entre lo que expone en la *Relación* y lo que se publica en las *Noticias secretas*. En la *Relación* divide a los indios en dos clases: los urbanos, más capaces y ejercitados en los oficios mecánicos, y los rurales, ignorantes, rústicos y cercanos a los brutos, entre otros adjetivos despectivos. Véase a este respecto los comentarios de RAMOS GÓMEZ, Luis Javier. «El sevillano Antonio de Ulloa y el Reino de Quito»... *Op. cit.*, pág. 156. La desmesurada afición a la fiesta y a la bebida que menciona Ulloa en su descripción de estos indios justificaría la continuidad *ad nauseam* de los bailes antes y después de la fiesta del Corpus.

gracia, Ulloa se extraña de la capacidad de aguante de estos danzantes, que no se cansan y aburren «quando cansan tanto con él á los que los miran».

La vestimenta antes descrita por Ulloa era al parecer utilizada en otras fiestas capitalinas, ya fueran procesiones o fiestas de toros. Éstas eran particularmente queridas por los danzantes, pues según el autor así se libraban de trabajar ⁴⁶. También se hace eco de las fiestas a las Vírgenes de Guápulo y el Quinche, que se llevan en procesión a Quito, donde se les hace una solemne fiesta y novena. Según Ulloa, el motivo de estas procesiones eran los temblores y «reventazones» del Pichincha.

En el capítulo V hace ciertos comentarios sobre los bailes de la gente vulgar, en tono despectivo. La ociosidad de esta gente, «general en todas las Indias», hace que se dediquen a los bailes o fandangos. A su parecer, los que se practican en Quito son mucho más licenciosos y frecuentes, horrorizándose de las liviandades, que llegan a un extremo «que se hace aun el imaginarlo abominable», siendo el desorden parejo ⁴⁷. A esta forma de comportarse ayudan el aguardiente de caña y la chicha que toman en abundancia.

Es en este capítulo donde aborda la fiesta por motivos luctuosos. A su juicio, la suntuosidad de los entierros en Quito y su provincia no tiene parangón. Éstos se celebran con tanta pompa y vanidad que muchos caudales se han arruinado por celebrarlos, «estimulados de no querer ser menos unos que otros». Con no poca socarronería, dice Ulloa que «con razon puede decirse que agencian y ganan mientras viven para haver de enterrarse» ⁴⁸. Así, gracias a sus comentarios, sabemos que a poca decencia que tuviera la persona, a su entierro tenían que asistir todas las comunidades y el cabildo eclesiástico, habiéndose de hacer pompa funeral «con doble general» en todas las iglesias. Después del entierro, siguen las honras con el mismo aparato «y al fin el cabo de año». Sólo los más míseros se entierran en las parroquias, pues «es circunstancia precisa para la vanidad

⁴⁶ Ibíd., pág. 346.

⁴⁷ Ibíd., pág. 355.

⁴⁸ Ibíd., pág. 360.

no enterrarse en la parroquia». Es costumbre ofrendar, en las honras o al año de las mismas, botijas de vino, pan y animales, según las posibilidades de cada uno.

Además de aportar interesantes datos sobre la arquitectura y la fiesta en Quito, Ulloa trata someramente de las otras artes al abordar el tema del vecindario de Quito, tratado en el capítulo V 49. El escritor español creía que, en la ciudad, las artes plásticas y la platería quedaban en manos de mestizos, menos presuntuosos que los españoles y, por lo tanto, sin reparos para dedicarse a estas profesiones. Entre estos oficios, los mestizos «escogen los de mas estimacion, como son pintores, escultores, plateros y otros de esta clase», dejando los de menor lucimiento para los indios 50. En estas suposiciones yerra Ulloa, pues según hemos podido demostrar en nuestros estudios sobre arte quiteño virreinal, en Quito trabajaban en estos oficios artísticos tanto españoles como indios, mulatos y negros, además de los mestizos 51. A juicio de Ulloa, los mestizos trabajaban con perfección en todos los oficios artísticos, especialmente en la pintura y la escultura. A propósito de la perfección alcanzada, y como ejemplo máximo de los logros artísticos en el Quito virreinal, el marino sevillano habla de Miguel de Santiago, a quien considera un mestizo célebre en la pintura. Ulloa es el primero en aludir al poco probable envío de algunas obras de Miguel de Santiago a Roma, ciudad en la que merecería gran estimación 52. Lo que sí se corresponde

⁴⁹ Este capítulo, tal como lo nombra Ulloa, Comprende la noticia del vecindario de Quito, las castas que hay en él, sus costumbres y riquezas. ULLOA, Antonio de. Relación histórica del viaje a la América Meridional... Tomo I, Op. cit., pág. 346.

⁵⁰ Ibídem, pág. 348. Ulloa afirma que los indios, a los que considera vagos, ejercían los oficios de zapatero, albañil, tejedor y otros. Ibídem, pág. 349. En este punto sí acierta el escritor, pues tanto otros testimonios como la documentación protocolaria quiteña demuestran sus afirmaciones.

⁵¹ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. Miguel de Santiago y la pintura quiteña de su época (1630-1720). Tesis Doctoral leída en la Universidad de Sevilla el 16 de julio de 2008, inédita, págs. 92-98. Al ceñirse sólo a los mestizos, Ulloa olvida citar entre los pintores que trabajaban en Quito a Antonio Egas, el yerno de Miguel de Santiago, que era sevillano y de cuya actividad también debió de haber tenido conocimiento.

⁵² En nota al pie, Saumell da unos datos que no se corresponden con la realidad. Así, el pintor Miguel de Santiago no murió en 1673, sino en 1706, y además no mató a ningún discípulo

con la realidad del momento es la afirmación que hace Ulloa de que las pinturas de Miguel de Santiago se conservaban en ese momento con gran estimación en Quito, pues así lo hemos podido documentar ⁵³. Ahora bien, al ser Ulloa el primero que se refiere a Miguel de Santiago como mestizo cuarenta y dos años después de su muerte, tenemos nuestras dudas de que efectivamente lo fuese, ya que más bien pensamos que era indio, y este dato no sea más que una excusa para reafirmar su tesis de que el arte en Quito quedó en manos de mestizos. La alusión a Miguel de Santiago y a su fama cobra más importancia en el contexto en el que está insertada, pues el autor no cita a ningún artista quiteño o activo en Quito aparte de él, lo que indica que varios decenios después de su muerte aún se le recordaba en los círculos elitistas de Quito, donde se debió de mover Ulloa.

La capacidad que tenían algunos maestros quiteños, ya fuesen pintores, escultores o arquitectos, para interpretar modelos iconográficos europeos, sobre todo a través de estampas, no pasó inadvertida para el sevillano. Así, Ulloa observa la habilidad que tenían para imitar «cualquier cosa estrangera con mucha facilidad y perfeccion por ser el ejercicio de la copia propio para su genio y flema» ⁵⁴. Al marino le llama la atención que se consigan estos logros con la falta de medios «de instrumentos adequados» que había en

para pintar el *Cristo de la Agonía*. ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América Meridional*... Tomo I, *Op. cit.*, pág. 346 en nota al pie. En cuanto a la posible gran estimación de las pinturas de Miguel de Santiago en Roma, el padre Juan de Velasco repetirá a fines del siglo XVIII dicha afirmación, quien eleva los comentarios favorables hasta el punto de la aclamación por parte del público romano. Citado por VARGAS, José María. *Arte Quiteño Colonial*. Quito, 1944, pág. 123. El historiador dominico dice que en el mismo sentido se expresaron *Mr. Richer* y el *Gazzetiere americano*.

⁵³ Sirva de ejemplo el testamento del pintor riobambeño José Delgado, quien en 1745, sólo tres años antes de publicarse el texto de Ulloa, quien poseía una pintura de Miguel de Santiago valorada en una cantidad considerable habida cuenta de que cuando testa, 40 años después de la muerte del pintor quiteño, los gustos artísticos estaban empezando a cambiar. Véase JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña de su época...*, págs. 312-313.

⁵⁴ Ibídem, pág. 349.

Quito ⁵⁵. El principal defecto que ve en los artistas quiteños es la pereza y flojedad, que les lleva a abandonar las obras.

Son particularmente importantes las descripciones que hace Ulloa sobre la indumentaria de las distintas clases sociales en Quito, pues proporcionan una información muy rica que complementa a la que se encuentra en las pinturas de la época que salvo algunos ejemplos suelen representar a personajes de las elites, ataviados con sus típicas casacas ⁵⁶. El marino sevillano se detiene en cada casta, que diferencia a través del vestuario, observando diferencias no sólo en cuanto a cada tipo de prendas, sino también en relación a la calidad, y anotando cómo su posición económica, aun dentro de la misma casta, hace que opten por un vestuario distinto.

Las noticias aquí analizadas son muestra de las inquietudes de Antonio de Ulloa en relación a la ciudad de Quito y a su ambiente cultural. En otros capítulos procede a la descripción de otras ciudades, tanto de su Real Audiencia como de las otras provincias que visitó. La amplitud de conocimientos del marino sevillano le lleva a interesarse por numerosas materias, desde la botánica hasta los monumentos prehispánicos. Aunque falla en algunas apreciaciones, otras aclaran la concepción que en ese momento se tenía tanto de las artes plásticas como de la arquitectura y la fiesta en la capital de la Real Audiencia.

⁵⁵ La misma carencia de medios se observa en escritos posteriores medio siglo a este de Ulloa, como el famoso Tratado de la Pintura de Manuel Samaniego, de fines del siglo XVIII o comienzos del XIX. Cfr. VARGAS, José María. *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. Quito: Pontificia Universidad Católica, 1975.

⁵⁶ ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del viaje a la América Meridional...* Tomo I, *Op. cit.*, págs. 349-353.

Alhambrismo y arquitectura neomusulmana en Cartagena de Indias (Colombia)

José Manuel Rodríguez Domingo

La sustitución del modelo arquitectónico virreinal en Colombia está directamente vinculada a la compleja y lenta transformación de las estructuras sociales, políticas y económicas del país iniciada a mediados del siglo XIX. Las técnicas constructivas y los repertorios formales vigentes en Nueva Granada se prolongaron después de su independencia de la metrópoli en modalidades progresivamente degradadas. Así, el empobrecimiento de la nación y la creciente inestabilidad política colombiana a lo largo de la centuria se hallan entre las causas que impidieron la renovación de los viejos modelos constructivos en el modo practicado por otras repúblicas americanas. En cualquier caso, el desarrollo de la llamada «arquitectura republicana» comprende un largo período que transcurre entre 1880 y 1930, alcanzando su momento de mayor auge durante la década de 1920, coincidente con los años de calma política y bonanza económica mundial. El paulatino progreso en la construcción estuvo motivado, entre otras razones, por el enriquecimiento económico experimentado en el país gracias al auge de las explotaciones mineras y de las plantaciones de café, lo que impulsó la colonización antioqueña en la región occidental, llegándose a fundar más de ciento cuarenta nuevas poblaciones con una propuesta arquitectónica singular.

La creciente necesidad de infraestructuras determinó una práctica íntimamente ligada a las circunstancias políticas dominantes. Así pues, la desamortización de los bienes eclesiásticos promovida bajo la segunda presidencia del general Tomás Cipriano de Mosquera (1861-1863) proporcionó un patrimonio inmobiliario suficiente para

albergar las sedes institucionales de la joven República, lo cual frustró cualquier tentativa de crear una arquitectura oficial. Aunque durante su mandato se estableciera el Colegio Militar —con objeto de formar además a ingenieros militares y arquitectos capaces de desarrollar obras públicas— y la Universidad Nacional, la tardía aplicación de un sistema de enseñanza académico según el modelo «Beaux Arts» determinó el dominio de la práctica constructiva por parte de los maestros de obra y la extraordinaria dependencia respecto de profesionales foráneos, fundamentalmente de origen europeo. Recuérdese en este sentido la compleja historia del Capitolio Nacional (1847-1926), uno de los edificios de mayor interés construido en la capital colombiana y verdadero paradigma de la arquitectura republicana, junto con el Teatro Colón y la Escuela de Medicina de Bogotá, las catedrales de Manizales y Medellín, y la Aduana de Barranquilla¹.

Como muestra de la situación de la arquitectura colombiana a comienzos del siglo XX, sirvan las siguientes palabras de Gaston Lelarge al embajador francés en Bogotá:

«[Sería preciso] introducir aquí empresarios franceses y formar una fuerte compañía de construcción. Pero para esto me haría falta: un bosque para la explotación de la madera, una mina de cal, otra de yeso, una ladrillera, una cantera y una empresa metalúrgica. Yo haría venir un empresario constructor, uno de carpintería y uno de herrería; con esta gente y los materiales tendríamos los medios para ejecutar sin competencia todos los trabajos de la región. La compañía podría hacerse cargo de to-

¹ Se trataba de un proyecto del danés Thomas Reed, luego continuado por el florentino Pietro Cantini y el francés Gaston Lelarge, hasta finalmente rematarse por el arquitecto bogotano de origen español Alberto Manrique Martín. Se señala así a Mariano Santamaría (Bogotá, 1857-1915) como el primer arquitecto titulado de origen colombiano, formado en el Politécnico de Weimar y director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá a partir de 1883; quien contribuyó a la fundación de la primera Sociedad de Arquitectos en 1905, antecedente de la Sociedad Colombiana de Arquitectos creada en 1934. Cfr. Arango de Jaramillo, Silvia. *Historia de la Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989; Téllez, Germán. «Arquitectura neocolonial en Colombia». En: Amaral, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994, págs. 22-23; Corradine Angulo, Alberto y Mora de Corradine, Helga. *Historia de la arquitectura colombiana: siglo XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001.

dos los trabajos gubernamentales y municipales e incluso lanzarse a la especulación urbana con particulares [...]. Todo podría emprenderse, aun la canalización del rio Magdalena» ².

Una vez conjurado el peligro de federalización tras la Guerra de los Mil Días y lograda la estabilización del país, el gobierno de Rafael Reyes (1904-1909) centró su política en la centralización del Estado y de la Administración en Bogotá, favoreciendo la llegada de artífices e influencias estilísticas procedentes del ámbito francófono, que tan bien conocía el general de su estancia como diplomático en París. Muchos vástagos de familias adineradas viajaron a Europa para estudiar en la capital francesa y entablar ventajosas relaciones comerciales en Londres. Pero además, durante el «Quinquenio Reyes» se creó el Ministerio de Obras Públicas, con el que se emprendió la modernización de los transportes y se racionalizó la construcción de los principales edificios públicos, como gobiernos departamentales, edificios nacionales, universidades estatales, entre otros. En este tiempo se impulsaron todos los eclecticismos imaginables, en lo que se llegó a denominar de forma genérica como «estilo francés», «estilo inglés» o «estilo italiano», dominantes hasta la implantación del Movimiento Moderno. Incluso se introdujo un esquizofrénico «estilo español», que realmente vino a ser una forma más de regionalismo, específicamente elaborado en Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Florida y California³.

Transformación socio-económica del Caribe Colombiano

A diferencia del interior andino ha sido destacado por algunos autores el carácter pacífico del Caribe colombiano durante el convulso período republicano, debido en buena medida a la débil pre-

² Cit. por Arango de Jaramillo, Silvia. *Gaston Lelarge, arquitecto*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.

³ Si para Bruno Stagno el llamado «ginger-bread» victoriano constituye el primer estilo internacional, el «colonial californiano» supone para Alejandro Zaera el segundo estilo internacional, antecedente del funcionalismo. *Vid.* ZAERA, Alejandro. «USA 1990: Topografía de un territorio artificial»: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, (Barcelona), 184, (1990), págs. 29-37.

sencia de la Iglesia y del Estado, así como a la heterogeneidad de una población caracterizada por su relajada cohesión. De este modo, pudieron así las ciudades costeras fortalecer el sentimiento de identidad regional basada en la construcción de lealtades capaces de superar los límites provinciales⁴. Considérese cómo una parte importante de la clase empresarial colombiana se había nutrido de emigrantes europeos atraídos por las favorables condiciones que la joven nación ofrecía como forma de atraer el progreso, si bien no con la intensidad con que se produjo en otros países. Aunque el impacto de la inmigración extranjera en el crecimiento demográfico de la costa colombiana fue insignificante, y nada comparable con las corrientes masivas hacia Estados Unidos, Argentina o Brasil en torno a 1900, aquél llegó a alcanzar en la región un peso relativo superior al resto de la República. Ciudades como Cartagena de Indias o Barranquilla pudieron experimentar entonces una transformación social y económica de mayor intensidad debido al reforzamiento de sus actividades comerciales, de transporte e industriales. La influencia de esta presencia foránea sobre la economía y la sociedad costeña fue muy notable, abarcando otros ámbitos como el espiritual, dado que dos misioneros italianos -Eugenio Biffi y Pietro-Adamo Brioschiocuparon la sede episcopal cartagenera entre 1882 y 1943, atrayendo a numerosos artistas europeos al amparo de la remodelación de las obras de la Catedral y del Palacio Episcopal.

De este modo, el paulatino desarrollo socio-económico de los departamentos de Bolívar y Magdalena jugó un papel determinante en la renovación arquitectónica y urbanística del país. La importancia productiva de la costa colombiana radicaba no tanto en la variedad y riqueza de sus recursos como en su privilegiada posición portuaria, verdadero enlace entre los mercados externos y los grandes centros productivos y de consumo del interior andino. Entre las principales actividades concentradas en estos enclaves sobresalían las operaciones de carga y descarga de mercancías, que llegaron a originar las primeras concentraciones de trabajadores urbanos del Estado.

⁴ MEISEL ROCA, Adolfo (ed.). *Historia económica y social del Caribe colombiano*. Bogotá: Uninorte, 1994, pág. 273.

Además, buena parte de las casas comerciales se convirtieron en agentes comisionistas para los comerciantes del interior, especializados en la compra-venta de productos de exportación e importación. Este grupo económico lideró la industrialización de la región, queriendo diversificar sus inversiones en nuevas factorías preferentemente concentradas en las capitales departamentales. En efecto, el surgimiento de una emprendedora burguesía con ansia creciente de singularización favoreció la introducción del eclecticismo como lenguaje dominante en las obras acometidas durante este período. Desarrollado en su mayor parte por profesionales formados en las escuelas europeas, el lenguaje decorativo llegó a adquirir tan extraordinario valor como elemento de identificación social y distinción personal que se primó antes el trabajo de los artistas decoradores sobre el arquitectónico propiamente dicho. No cabe duda, que tales tendencias supusieron un importante revulsivo en la adocenada tradición colonial de la construcción.

EXPANSIÓN URBANA Y DESARROLLO ARQUITECTÓNICO DE CARTAGENA DE INDIAS

A finales del siglo XIX, la capital del Estado de Bolívar comenzó a experimentar un resurgir de sus principales actividades económicas, coincidiendo con la breve reapertura del Canal del Dique y la inauguración en 1894 de la línea férrea Cartagena-Calamar. Poco antes se había establecido la primera planta eléctrica, capaz de suministrar alumbrado público, y durante el «Quinquenio Reyes» se acometieron importantes obras públicas como la construcción del mercado de Getsemaní o el acueducto de Matute ⁵. La bonanza económica que acompañó aquel prolongado período de paz tras las guerras civiles de 1895 y de los Mil Días, junto al fortalecimiento de la actividad comercial, promovieron un desarrollo capitalista maduro, alentando la instalación de las primeras factorías industriales y enti-

⁵ LEMAITRE, Eduardo. *Historia General de Cartagena*. Tomo 4. Bogotá: Banco de la República, 1983, págs. 435 y 459.

dades bancarias, y la aparición de una nueva clase de oligarcas. Los responsables del denominado renacimiento económico de Cartagena de Indias —que aglutinaban una treintena de entidades, de las cuales dieciocho eran asociaciones comerciales de carácter familiar, junto a algunos comerciantes independientes— fundaron la Cámara de Comercio, cuya preocupación inicial pasaba por la mejora de las condiciones del transporte regional y la obtención de una mayor autonomía fiscal. Los puestos directivos de la asociación estuvieron ocupados por destacados representantes de la oligarquía local, todos los cuales «colonizaron» los barrios surgidos de la ampliación de la urbe y promovieron la introducción de nuevas formas constructivas ⁶.

En efecto, esta élite comercial pronto fijó su atención sobre la propiedad de fincas urbanas, convirtiéndose a la sazón en promotores de obras. Para ello contrataron los servicios de técnicos extranjeros quienes conformaron equipos desde los que asumieron la remodelación arquitectónica y urbana del antiguo enclave caribeño. Por este motivo, en la ciudad vieja de Cartagena numerosas viviendas coloniales fueron remodeladas, superponiéndoseles elementos ornamentales de inspiración europea, si bien también se levantaron edificios de nueva planta en las parcelas resultantes de la demolición de construcciones preexistentes. En cualquier caso, y como respuesta al rápido crecimiento demográfico experimentado, se planeó la expansión más allá de las antiguas murallas que constreñían la población al trazado colonial. Nuevos espacios urbanos quedaron entonces incorporados a la ciudad, como la amplia calzada resultante de la demolición del baluarte y el revellín de la Media Luna, ejecutado entre 1895 y 1900, y que permitió habilitar el único acceso por tierra al sector amurallado. Con ello pudieron también aplicarse las primeras experiencias urbanas contemporáneas como paseos, parques o camellones; al tiempo que surgieron nuevos barrios residenciales como Manga, Pie de la Popa, Pie del Cerro o El Cabrero, trazados mediante la parcelación en grandes lotes y viviendas aisladas, resultando una densidad de ocupación muy baja.

⁶ La primera junta directiva de la Cámara de Comercio estuvo presidida por José Joaquín de Pombo, actuando como tesorero José Vicente Mogollón y como vicepresidente Henrique Luis Román.

La construcción de viviendas con materiales resistentes extramuros de la ciudad de Cartagena —dentro de un radio de un tiro de cañón— había estado históricamente prohibida por razones de estrategia defensiva de la plaza; de ahí que las casas existentes, de bahareque con techos de palma, tuviesen un carácter provisional, habitadas por grupos de pescadores y agricultores que fueron desplazados por la oligarquía cartagenera7. Pretendiendo expresar su distinción social a través de sus nuevas mansiones, se mantuvo inalterable la tipología residencial burguesa acudiendo, al igual que sus homólogos europeos y norteamericanos, a los variados repertorios formales que aportaba el eclecticismo con objeto de diferenciar su carácter. El desarrollo de la arquitectura durante este período se vio favorecido además por la introducción de materiales como el cemento y el acero, así como de nuevas técnicas como los moldes metálicos, el hormigón —o concreto reforzado— que fuera introducido por los hermanos Samper en Bogotá hacia 1910; o el procedimiento de «calados» cuya introducción en Cartagena se atribuye a Severino Leoni, posibilitando la prefabricación de elementos como columnas, cornisas o balaustres a bajo costo; o el yeso, que permitió la instalación de cielos rasos planos 8.

Además de las condiciones de salubridad de estos parajes, ponderados por los facultativos como especialmente recomendables para pacientes con enfermedades bronco-pulmonares, coadyuvó en esta tendencia la construcción de la residencia del doctor Rafael Núñez, futuro presidente de la República, en El Cabrero tras su matrimonio en 1877 con Soledad Román. El nuevo barrio se organizó en-

⁷ Más tardía fue la urbanización del barrio Rodríguez Torices, llevado a cabo en la década de 1920 por un estudio de Bogotá. Cfr. CASTILLO TAMARA, Daira, MEZA FRANCO, Fred y ARIZA MOLINA, Jahir. *Pie de la Popa. Conservación y desarrollo*. Tesis de Grado. Cartagena de Indias: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1992; ABELLO GÓMEZ, Claudia Eugenia. *El encanto de un barrio cartagenero: historia del Pie de la Popa*. Medellín: Lealón, 1999, pág. 33; SAMUDIO TRALLERO, Alberto. «Los primeros barrios extramuros de Cartagena». En: AA.VV. *Patrimonio y urbanismo*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2000, págs. 141-142; REDONDO GÓMEZ, Maruja. *Cartagena de Indias: cinco siglos de evolución urbanística*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2004, pág. 79.

⁸ Cfr. Samudio Trallero, Alberto. *Arquitectura Republicana de Cartagena*. Cartagena: Banco de la República, 2001.

tonces alrededor de la capilla expiatoria dedicada a la Virgen de las Mercedes —levantada a instancias de la influyente hija del farmacéutico Manuel Román— por haber librado a la ciudad del sitio al que en 1885 la sometió el general rebelde Ricardo Gaitán. Siguiendo su ejemplo, ya en las postrimerías de la centuria empezaron a aflorar las primeras quintas de recreo, construidas en madera y rodeadas de un huerto de frutales y un pequeño jardín. De manera simultánea, la urbanización del Pie de la Popa quedó articulada mediante dos arterias principales derivadas de la avenida que conectaba el barrio con el centro histórico, el Camino de Arriba y el Camino de Abajo —actual calle Real—, y en torno a las cuales se alinearon confortables quintas de marcada influencia europea, dotadas de elegantes porches sobre escalinatas, cubiertas de tejas de enganche y rodeadas de frondosos jardines.

Pero el área que, sin duda, estaba llamado a jugar un destacado papel como privilegiado escenario para la arquitectura republicana era Manga, una isla inmediata a la ciudad cuya denominación derivaba del apellido de un hortelano que la habitó en el siglo XVI, y que formaba parte de la línea defensiva de aquel destacado enclave portuario. Hasta comienzos del siglo XX presentaba un modesto caserío habitado por pescadores, agricultores y revendedores del Mercado Público, salpicado de árboles frutales como cocoteros, ciruelos y marañones, si bien se habían enajenado algunos lotes de terreno en los últimos años de la anterior centuria. Perteneciente la mayor parte de las tierras a Federico Romero, apodado «El Fiscal», el terreno fue adquirido por el general Dionisio Jiménez a su viuda, Ana Grave, el 9 de enero de 1904 por la suma de 8.000 pesos en oro inglés 9.

⁹ La escritura describe la extensa finca como una «isla denominada Manga, que mide noventa cabuyas [63 hectáreas] de extensión y se compone de los terrenos, cocoteros y demás árboles frutales sembrados y cultivados» [Archivo Histórico Municipal de Cartagena (A.H.C.). Notaría Primera de Cartagena. Escritura pública n.º 5 de 1904]. Sobre la evolución histórica de la propiedad de Manga, víd. Samudio Trallero, Alberto. El crecimiento urbano de Cartagena en el siglo XX: Manga y Bocagrande. Cartagena: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1999. Víd. también, BOSSA HERAZO, Donaldo. Nomenclátor cartagenero: explicación de los nombres [...] en la ciudad de Cartagena de Indias y su antigua provincia y gobernación. Bogotá: Banco de la República, 1981, pág. 360; LEMAITRE, Daniel. Corralito de Piedra. Cartagena: Bolívar, 1949, pág. 110.

El plan de urbanización quedó encomendado a Luis Felipe Jaspe, quien, tomando como modelo los barrios del Vedado y Miramar en La Habana, desarrolló el primer trazado moderno de Cartagena 10. Se concibió éste como una extensa zona residencial articulada por un viario regular con dos amplias avenidas de trece metros de anchura —actuales calle Real y avenida Jiménez— y cuatro calles perpendiculares a ellas de diez metros de ancho, enlazadas con la antigua calle de Manga, y conectada con Getsemaní por medio del puente Román. Las manzanas cuadrangulares resultantes se dividieron en lotes de dimensiones variables con una ocupación habitacional aislada. El barrio experimentó un crecimiento muy dinámico debido por un lado al rápido enriquecimiento de sus nuevos propietarios, y de otra parte a las excelentes condiciones ambientales que el enclave ofrecía. De hecho, concebida en un principio como asentamiento estacional de la burguesía cartagenera durante las épocas de intenso calor, el saludable y confortable clima de la isla determinó la sustitución de las primeras edificaciones en madera por viviendas en materiales duraderos. De este modo, en la década de 1920 Manga era ya un barrio perfectamente organizado, recorrido por calles pavimentadas, dotado de servicio telefónico y alumbrado público, con junta de ornato propia y una intensa actividad social desplegada a través

Luis Felipe Jaspe (Cartagena, 1846-1918) está considerado como el primer maestro local que aplicó las formas del lenguaje ecléctico, emprendiendo la renovación de la imagen arquitectónica de su ciudad natal. Aunque cursó estudios de humanidades, desarrolló una formación autodidacta a través del aprendizaje de las tendencias arquitectónicas europeas de influencia francesa en la Escuela de Artes de Martinica. Impartió docencia universitaria en matemáticas, dibujo, diseño y pintura, llegando incluso a ser rector, a pesar de no contar con titulación superior alguna. Autor, entre otros proyectos, del Mercado Público (1904) y la Torre del Reloj (1905), cuando Henrique L. Román concibió el proyecto de dotar a la ciudad de un teatro de primera categoría, costeó la estancia de Jaspe en La Habana y en Willemstad (Curaçao) para que conociera los teatros Tacón y Reina Emma, respectivamente. Como resultado de ello construyó el Teatro Municipal (1906-1911) -luego Teatro Heredia-, sobre el claustro del convento de la Merced. Entre sus proyectos de urbanización merecen destacarse además de Manga, el camellón de los Mártires, el Parque Bolívar (1896) y el Parque del Centenario (1911). Siempre gozó de un alto aprecio por parte de la sociedad de su tiempo que lo ponderaba como «renombrado arquitecto, hombre ilustrado y de acentuadas ideas de progreso».

del Centro Social «Bouquet de las Damas» —antecedente del Club Miramar— y del periódico *El Gerifalte* ¹¹.

La tipología residencial característica de estos nuevos barrios vino determinada por la implantación de la quinta o casa de recreo que centraba cada una de las parcelas, rodeada de jardín enverjado. Las primeras villas construidas con materiales duraderos fueron proyectadas por el ingeniero barranquillero Pedro Malabet, propietario de algunas parcelas enajenadas a finales del siglo XIX, que una vez convenientemente urbanizadas y edificadas revendía. Así sobresalen las más antiguas viviendas unifamiliares como la Casa Niza, la de Ramón del Castillo o Villa Susana, todas ellas desarrolladas en planta baja y con fachadas de inspiración clasicista ¹². A través de estas edificaciones, sus propietarios pretendían evocar los modismos refinados y sofisticados de mundos distantes, todo lo cual atrajo a una amplia nómina de artistas foráneos familiarizados con los repertorios ornamentales del eclecticismo europeo.

Como ya se ha señalado, la carencia en el país de profesionales con la suficiente cualificación determinó la llegada de maestros extranjeros para hacerse cargo de la terminación de proyectos interrumpidos ochenta años atrás. Así, frente a los peritos criollos, de formación autodidacta y elementales nociones técnicas, se oponían estos facultativos titulados en escuelas europeas dotados de vastos conocimientos artísticos y amplia base cultural. Destaca entre ellos el arquitecto Gaston Lelarge (Rouen, 1861-Cartagena, 1934), alumno de la Escuela de Bellas Artes de París y ayudante colaborador de Charles Garnier, quien se trasladó a Bogotá en 1890 desarrollando en-

La población total de Cartagena en 1912 ascendía a 36.632 habitantes, de los cuales 1.235 se concentraban en el barrio de Manga, distribuidos en 216 casas. Cfr. Zabaleta Puello, Alberto. Breviario de la Arquitectura Republicana en Cartagena. Tesis de Grado. Cartagena: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1986; Olarte González, Magda. Arquitectura de principios de siglo XX en Manga. Tesis de Grado. Cartagena: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1989, pág. 170.

¹² Considerado por algunos autores como el prototipo de maestro autodidacta, Pedro Malabet disolvió su casa comercial de Barranquilla durante la Guerra de los Mil Días y se trasladó a Cartagena, donde se asoció con Luis Jaspe en varios proyectos urbanísticos como la urbanización de Manga o el Parque del Centenario, acometiendo proyectos constructivos como el Palacio de Justicia (1912).



Casa Román. Fundación Fototeca Histórica de Cartagena de Indias

cargos particulares. Como arquitecto jefe del Ministerio de Obras Públicas se hizo cargo de la continuación del Capitolio Nacional y de varios edificios públicos. Instalado definitivamente en Cartagena en 1920, acometió la remodelación de la torre de la Catedral y la construcción de la cúpula de San Pedro Claver, pieza determinante en el perfil de la ciudad costera, inspirada en el hospital de Val-de-Grace. Estrechamente relacionado con la burguesía local, proyectó el Club Cartagena y las viviendas de Enrique Lecompte y Manuel Obregón, donde buscó compatibilizar el lenguaje académico con las características del entorno 13. Por su parte, el arquitecto Joseph-François Maertens (Bruselas, 1886-Cartagena, 1974), profesor de la Escuela de Arquitectura de Bruselas, llegó a Bogotá gracias al contacto establecido con el presidente Pedro Nel Ospina, durante el tiem-

Lelarge trazó igualmente el puente Román que conectaba los barrios de Manga y Getsemaní, estructura que reforzaba el anterior construido en 1906, y recubierto por una pretenciosa ornamentación inspirada en el puente parisino de Alejandro III. Cfr. ARANGO DE JARAMILLO, Silvia. *Gaston Lelarge...*; Cuéllar, Marcela, Delgadillo, Hugo y Escovar, Alberto. *Gaston Lelarge: itinerario de su obra en Colombia.* Bogotá: La Candelaria, 2006.

po en que éste fue diplomático en la capital belga entre 1912 y 1914. Instalado en 1928 en Cartagena, trabajó como profesional independiente de la arquitectura, construyendo varias viviendas en el barrio de Manga como las de Bartolo Martínez, Francisco Obregón, Rosamelia de Delgado o de la familia Borge Escobar ¹⁴.

Por su parte, el español José Bielsa Sureda (Lérida, 1877-Cartagena, 1940) arribó al país en 1895 procedente de Cuba. Contratado por los hermanos Carlos y Fernando Vélez Daníes, quedó al frente de la alfarería y fábrica de ladrillos y tejas que éstos poseían en Cartagena, primer establecimiento que confeccionó baldosas y azulejos para la construcción en la ciudad, así los aplicados en las casas de Fernando Vélez Pombo, Enriqueta de Segrera, Carlos Vélez Daníes o Josefina Martínez. Construida esta villa en 1927 en El Cabrero —en la actualidad sede de la Federación Nacional de Cafeteros—, quedó conformada como una mansión de dos alturas rodeada de amplio jardín, cuya fachada se abre mediante balcones y pórticos. Las dobles columnas con capiteles renacentistas que sostienen arcos mixtilíneos de inspiración india constituyen una muestra de la heterodoxa combinación de elementos con objeto de adquirir una imagen singular. Esta exótica apariencia externa dominada por abiertas galerías soportadas por esbeltas columnillas —exageradamente calificada como «fachadismo neomudéjar» por algún autor— caracterizan las villas de Roberto Cavelier, Carlos Vélez Pombo y Daniel Lemaitre, construidas a fines de la década de 1920 por el catalán Miguel Arquer en el barrio de Manga 15. La influencia del regionalismo sevillano resulta apreciable en la última vivienda citada, deco-

¹⁴ En pleno auge de la arquitectura republicana, y como arquitecto consultor del Ministerio de Obras Públicas, Maertens se encargó de diseñar las sedes del Banco de la República en Popayán, Manizales, Cali y Cartagena, entre otras. Adquirió un poderoso ascendiente sobre numerosas familias de origen sirio y libanés asentadas en el centro histórico de Cartagena y en el barrio de Getsemaní, para las que realizó abundantes proyectos arquitectónicos caracterizados por presentar dos plantas, la inferior destinada a comercio y la superior para habitación.

¹⁵ LIZCANO ANGARITA, Martha y DAVID DACCARETT, Karen. «Valoración del patrimonio arquitectónico mudéjar y neomudéjar del Caribe colombiano»: *Revista Aguaita*, (Cartagena), 11, (2005), págs. 33-45.

rados los bancos del jardín y los zócalos del acceso e interior con azulejos de origen hispalense.

En este punto es preciso advertir cómo la organización del trabajo se aproximaba antes a la de los talleres artesanales que a la de los modernos estudios de arquitectura, abarcando la totalidad del proceso constructivo al modo de una empresa de servicios. Considérese cómo la presencia simultánea de varios profesionales en un medio tan limitado y en tan poco tiempo, originó una dura competencia por la ejecución de los proyectos. En efecto, además del colombiano Malabet y antes de la llegada de Lelarge y Maertens, trabajaban en Cartagena como maestros los catalanes José Bielsa, Miguel Arquer y Luis Llach, junto al valenciano Alfredo Badenes. Así, a su llegada en 1899, Llach se presentaba como arquitecto e ingeniero escultor con taller establecido en los bajos del Hotel New York, ofreciendo sus servicios como ebanista, escultor, pintor y restaurador, al tiempo que constructor de casas y delineante, «garantizando sus trabajos a la altura de los europeos y norteamericanos» ¹⁶.

ARQUITECTURA Y DECORACIÓN ALHAMBRISTA

Este amplio intervencionismo, al que no debía ser ajeno el gusto del promotor, contribuye a diluir la responsabilidad unipersonal en los proyectos constructivos de las casas de Manga. De ahí la estrecha dependencia respecto de las urbanizaciones habaneras del Cerro, El Vedado o El Carmelo, cuyo cosmopolitismo atemperado era anhelado por la élite cartagenera, si bien con una extraordinaria libertad formal. La peculiar relación entre el espacio urbano y el diseño arquitectónico otorgaron en este momento a la ciudad americana un perfil distintivo y singular, donde los modelos europeos acabaron implantándose según las variaciones aportadas por los condicionantes locales, las limitaciones tecnológicas, las imposiciones de los clientes o los imperativos ambientales. De otro lado, los

¹⁶ Una de las ofertas tradicionales de estos talleres pasaba por los calados en madera, las molduras y tabletas de balaustradas para casas de campo, todo tipo de adornos para puertas, tribunas y balcones. González, Luis Fernando. *Luis Llach: en busca de las ciudades y la arquitectura en América*. San José: Universidad de Costa Rica, 2004, págs. 68-69.

sistemas de producción se hallaban aún alejados de los parámetros industriales, descansando sobre una concepción artesanal de la arquitectura. En este sentido, la elección del medievalismo islámico marca las contradicciones del momento, por cuanto la aspiración de acabar con el lenguaje colonial hispano —señalado como símbolo de la dominación y el oscurantismo— había conducido finalmente a una paradójica identidad con la estética regionalista encumbrada por la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929).

Uno de estos polifacéticos maestros que contribuyeron a introducir el alhambrismo en el Caribe colombiano fue el valenciano Alfredo Badenes Moll ¹⁷. Nacido en la localidad levantina de Carcagente en 1876, cursó estudios de escultura en la Academia de Bellas Artes de Valencia, donde se especializó en Arte Decorativo durante el curso 1902-1903 ¹⁸. Mantuvo abierto un activo taller escultórico por el cual pasaron destacados discípulos, hasta que decidió trasladarse a América. Antes de instalarse en Colombia, hubo de pasar un tiempo en Nueva York, a tenor de la nota aparecida en el periódico anarquista *Tierra y Libertad* en el se solicitaba información de su paradero ¹⁹. Una vez asentado en Cartagena de Indias abrió un taller profesional desde donde se atendían tanto proyectos decorativos como obras de construcción, destacando la realización de las siete primeras estaciones del *Vía Crucis* de la Catedral, obra compartida con el italiano Severino Leoni, mediante grandes cuadros de medio-relieve en yeso policromado; o la

¹⁷ Sobre la aplicación arquitectónica del medievalismo islámico y la definición del alhambrismo, víd. Rodríguez Domingo, José Manuel. La arquitectura «neoárabe» en España: el medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930). Granada: Universidad, 1997; Rodríguez Domingo, José Manuel. «La Alhambra y el orientalismo arquitectónico». En: AA.VV. Caminhos da Arquitetura em Manghinos. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2003, págs. 77-88; Rodríguez Domingo, José Manuel. «El medievalismo islámico en la arquitectura occidental». En López Guzmán, Rafael. Mudéjar Hispano y Americano: itinerarios culturales mexicanos. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2006, págs. 147-165; Rodríguez Domingo, José Manuel. «El modelo alhambrista en el medievalismo arquitectónico del siglo XIX». En: AA.VV. Orientes-Occidentes. El arte y la mirada del otro. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 2007, págs. 261-284.

¹⁸ Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Leg. 54/9/43.

¹⁹ Tierra y Libertad, 345 (Barcelona, 28 de marzo de 1917).

decoración con estucos de la fachada del nuevo Palacio Episcopal, todo ello debido a la munificencia del obispo Brioschi. Como constructor dirigió los trabajos de edificación y construcción de varias viviendas unifamiliares, constando su autoría en el diseño de las casas Román y Covo en el barrio de Manga. A comienzos de la década de 1920 se trasladó a Barranquilla, quedando al frente de la fábrica de loza, y dirigindo la formación del joven escultor Rómulo Rozo. Con motivo del centenario de la muerte de Simón Bolívar, Badenes concibió el proyecto de realizar una estatua para la Quinta de San Pedro Alejandrino, utilizando para el rostro el vaciado de una mascarilla funeraria del Libertador que halló casualmente en Santa Marta. Aún llegó a diseñar dos villas burguesas de inspiración alhambrista hacia 1935 para el naciente barrio del Prado, falleciendo en la capital de Magdalena antes de 1950.

Casa Román (1919-1931)

Constituye esta vivienda, situada en la calle Real de Manga, el modelo que mejor expresa los mecanismos de asimilación de las formas del historicismo alhambrista en Colombia. La familia Román, desde mediados del siglo XIX, formaba parte de la emergente burguesía local que contribuyó a sacar al otrora floreciente puerto caribeño de la decadencia en que se hallaba inmersa. El patriarca, Manuel Román Picón, había nacido en la localidad onubense de Moguer en 1804. Cursó estudios de Medicina en París, siendo aquí donde aprendió las propiedades medicinales de la quina, y viendo las posibilidades de su comercio viajó a Cartagena de Indias, donde se estableció en 1834. Acogido a las ventajas que ofrecía la República permaneció en la ciudad toda su vida, abriendo el considerado como primer laboratorio farmacéutico del país, la «Botica Román»; más tarde llegarían otros boticarios como Hugo Biestes, Holgan y Bulgun o Alejandro Prince, quienes contribuyeron al desarrollo de la Farmacia colombiana 20. En una ciudad portuaria expuesta a las

²⁰ Sobre la actividad empresarial de la familia Román, víd. RIVERO SEÑA, Mayerlis. *Laboratorios Román: origen de la industria farmacéutica en Colombia (1835-1900)*. Cartagena: Universidad Tecnológica de Bolívar, 2005.

epidemias y mayoritariamente integrada por familias con escasos medios económicos, la presencia de este establecimiento donde se elaboraban remedios para diferentes enfermedades y dolencias pronto asumió un control hegemónico sobre el comercio de medicamentos. Una parte del secreto de su éxito se debió al conocimiento adquirido sobre las virtudes curativas de las plantas de la región —como la quina, la ipecacuana, o los bálsamos de Tolú, de Perú o de copaiba—, combinando así el conocimiento científico con la tradición popular. Además, las habilidades sociales del fundador pronto convirtieron la botica en obligado centro de reunión de los intelectuales y empresarios cartageneros. Las estrechas relaciones que empezaron a forjarse entre los representantes de esta nueva oligarquía pronto adquirieron un carácter endogámico.

Henrique Luis Román asumió, a la muerte de su progenitor en 1874, la dirección del laboratorio que modernizó al modo de las industrias europeas, lo que le permitió asegurarse el control del mercado interno frente a la competencia extranjera. Contrajo matrimonio con María Teresa del Castillo, hija de un acomodado comerciante de tejidos, perteneciente a una de las pocas familias criollas que mantuvieron su estatus tras la proclamación de la Independencia 21. Gracias a la actividad política de estos individuos, insertos en estrechas redes sociales entrecruzadas, pudo garantizarse la protección de los intereses personales y familiares. De este modo, el polémico matrimonio entre Soledad Román, hija del patriarca, con el presidente cartagenero Rafael Núñez, favoreció el definitivo encumbramiento de la familia gracias a la obtención de ciertos privilegios, prebendas y monopolios en la Administración. Este libre acceso al control del Estado por parte de la élite capitalista, favoreció, sin duda la recuperación y el crecimiento de Cartagena durante el llamado período de la Regeneración, convirtiéndose en centro político de primer orden ²².

²¹ Sobre la familia Del Castillo, v*íd.* RIPOLL DE LEMAITRE, María Teresa. «El comercio y las redes familiares en Cartagena: Rafael del Castillo & Compañía 1861-1960»: *Aguaita*, (Cartagena), 4, (2000), págs. 57-81.

²² Cfr. FERNÁNDEZ VILLA, Alfonso. «Clientelismo y guerra civil en Cartagena. Sobre las estrategias políticas de la élite cartagenera (1885-1895)»: *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueo-*



Exterior de la Casa Román

Así, Henrique L. Román fue gobernador del Estado de Bolívar en tres ocasiones entre 1890 y 1923.

Con motivo de la urbanización de la isla de Manga, Henrique Román adquirió uno de los lotes y, siguiendo el ejemplo de otras familias cartageneras, planteó la construcción de una vivienda permanente que le permitiera combinar estancias temporales con la residencia principal en el barrio de la Catedral. La llamada «Casa Román», sin embargo, responde a un proyecto de su hijo, el químico Henrique Pío Román del Castillo, con motivo de su enlace con Catalina Vélez, miembro a la sazón de otra notable familia cartagenera 23. El diseño del edificio correspondió a Alfredo Badenes Moll, quien hacia 1919 aplicó una tipología vinculada al estilo Old English, característico de los cottages ingleses. Organizada la planta mediante tres crujías, lo-

graba alcanzar una doble altura debido a la disposición de los tejados a dos aguas en ángulo de 45°, lo cual permitía habilitar estancias abuhardilladas. El acceso principal, descentrado respecto de la fachada, quedaba envuelto por una galería porticada que recorría el ángulo sudoeste, abriéndose en un cómodo cenador. La utilización de tejas planas, la disposición volada de los aleros con tornapuntas y la protección de éstos mediante calados conferían a la casa un carácter extremadamente exótico para una latitud caribeña ²⁴.

logía desde el Caribe, 2 (Barranquilla, 2005) http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/memorias/memorias_2/articulos/articuloalfonsofernandezcorregido.pdf> [Consulta: 21.04.2010].

Enrique Pío Román asumió la dirección de los Laboratorios Román S.A., reformulando en 1936 la popular «Kola Román», bebida gaseosa inventada en 1865 por Carlos Román Polanco.

²⁴ A.H.C. Notaría Primera. Escritura pública n.º 1.361 de 1925. La construcción de la Casa Román, situada en la calle Real # 18-63 de Manga, es también atribuida a Miguel Arquer, con intervención de Eustaquio Arévalo como albañil. OLARTE GONZÁLEZ, Magda. *Arquitectura...* Tomo 2, *Op. cit.*, pág. 296.

La pareja propietaria realizó un viaje a Europa hacia 1930, visitando el sur de España y recorriendo las ciudades de Granada, Córdoba y Sevilla. La fascinación que la Alhambra causó en Henrique Román le llevó a adquirir varios vaciados de yeso realizados en el taller granadino de Rafael Rus Acosta. La práctica de reproducir fragmentos decorativos y modelos a escala de paramentos de los palacios nazaríes había surgido cien años antes bajo el doble objeto de servir a la enseñanza académica y a la restauración monumental. El procedimiento de ejecución pretendía reintegrar con su copia las yeserías originales perdidas por el transcurso del tiempo, uno de los principios esenciales del restauracionismo romántico. Aunque durante este tiempo sólo el taller de la familia Contreras abastecía al monumento de piezas, dado que sus miembros controlaban la gestión y la conservación del conjunto, pronto surgieron obradores independientes dirigidos por artesanos formados en la Alhambra. Sus productos se comercializaban a través de establecimientos ubicados en el propio recinto o en el centro de la ciudad, proporcionando reducciones a escala de fragmentos decorativos, primorosamente realizados en yeso y policromados, que los turistas apetecían como recuerdo de su visita. Transformado en souvenir pronto se convirtieron en objetos de consumo, especialmente apreciados por los viajeros, originando una lucrativa actividad comercial en la capital andaluza desarrollada por varios talleres dedicados a la producción no sólo de vaciados de arabescos, sino también de piezas de taracea, carpintería y metalistería, entre otros productos artesanales. La extraordinaria difusión del orientalismo islámico entre la burguesía europea aproximó el alhambrismo a categoría estética, extendiendo la difusión de sus formas a la arquitectura y a la decoración de interiores, siendo determinante la utilización como modelos de estos vaciados de yeso policromados. Durante el primer tercio del siglo XX esta aplicación conoció un renovado auge, impulsado en España por el movimiento regionalista, hasta ser paulatinamente desplazada y condenada por el Movimiento Moderno 25. La comercialización de estas

²⁵ Vid. RAQUEJO, Tonia. «La Alhambra en el Museo Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaries»: Cuadernos de Arte e Iconografía, (Madrid), 1, (1988), págs. 201-244; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. La restauración monumental de la Alhambra: de Real Sitio a monumento nacional (1827-1907). Granada: Universidad, 1998.

piezas sirvió de estímulo para la recreación de espacios —patios, gabinetes, salones...— inspirados en las estancias de la Alhambra, singularizando —como en el presente caso— su apariencia global. Actualmente se conservan en la Casa Román dos vaciados pertenecientes al catálogo de Rafael Rus, concretamente los números 21 y 26. El primero de ellos reproduce a escala el arco doble que cierra el balcón de la alcoba central del Salón de Comares; mientras que uno de los arcos dobles de mocárabes que traman la Sala de los Reyes en el Palacio de



Modelo de la Alhambra. Rafael Rus Acosta. Colección Román de Zurek, Cartagena de Indias

los Leones constituye el objeto representado en el segundo. Ambas piezas, sin llegar al grado de minuciosidad y acabado técnico logrado por el taller de la familia Contreras, están realizadas en yeso, policromadas y encuadradas por marcos de taracea.

Al mismo tiempo, la pareja Román del Castillo quedó fascinada y contagiada por la euforia derivada de la Exposición Iberoamericana, cuyo ambiente concitaba la admiración panhispánica de los visitantes americanos, la mayoría de procedencia elitista y especialmente propensos al entusiasmo por la cultura europea. La exuberancia cromática del regionalismo sevillano y su eclecticismo formal determinaron el definitivo carácter con que Henrique Román decidió dotar a su vivienda cartagenera. De este modo, junto con las mencionadas piezas en yeso, adquirió en una fábrica sevillana --probablemente Mensaque-- un abundante surtido de piezas cerámicas, en-

tre las que sobresalían objetos como un jarrón neonazarí, del tipo Alhambra, o dos pilas de fuente. La fabricación de todo ello, junto con el zócalo de azulejos que recubre el arrimadero, fue contratada por el promotor según un detallado patrón de modelos y dimensiones que, una vez realizado, se embarcó hasta Cartagena.

La instalación de estas piezas en la casa y el jardín, así como la reproducción de detalles decorativos en yeso según los vaciados adquiridos en Granada y una amplia selección fotográfica de la

Alhambra, transformaron por completo la primitiva fisonomía anglosajona de la vivienda dotándola de una no menos exótica imagen orientalizante. Este proceso consistió básicamente en la redefinición formal del conjunto, dado distribución espacial y que la volumétrica no se vio prácticamente alterada. Tan sólo se incorporó una terraza en la parte posterior de la casa, duplicando así el cierre oriental del patio interior, único espacio desarrollado en planta baja. El pórtico exterior quedó entonces conformado por una ligera estructura sostenida por pares de columnas neonazaríes de mármol blanco con capiteles de mocárabes, apoyadas sobre el antepecho calado, y recorrida la cornisa por pequeños merlones dentados a modo de acroterio. En los intercolumnios se alzaron arcos festoneados que, por sus diferentes luces, alternaban los de herradura con otros apuntados, de



Detalle de una ventana de la Casa Román

medio punto y rebajados. Las enjutas caladas con un esquemático sistema de nudos dotaba de mayor transparencia a la fachada, a lo que ayudó sin duda la llamativa aplicación cromática de los paramentos y elementos decorativos, con objeto de integrar miméticamente el recuerdo alhambrista, y probablemente la única concesión al entorno tropical en que se halla.

Los vanos dispuestos en los muros exteriores quedaron igualmente enmarcados por esta decoración neonazarí. Así, los ventanales rectangulares, sobre antepechos horadados con lazos de ocho, quedaron divididos componiendo ventanas geminadas flanqueadas por finas columnillas alabastrinas soportando arcos de herradura cerrados con calados, cuyo diseño estrellado variaba la lacería de las contraventanas que tamizaban la intensa luz caribeña. Por su parte, las puertas accesorias y las ventanas simples de los lados menores carecen de columnas, coronadas a manera de doseletes por arcos de líneas

sinuosas pretendiendo imitar los de pinjantes del Patio de los Leones, y albanegas de yesería policromadas —como el resto— en azul y albero, enmarcadas por ataires. Los estrechos ventanales, rematados en medios puntos, se cierran con celosías de lograda lacería de ocho en seis ruedas superpuestas. Por su parte, la fachada del jardín queda centrada por un pabellón semicircular sostenido por cuatro columnas y carente de arcos, desvelando de este modo su estructura adintelada. Todo el frente se halla horadado por vanos cerrados con celosías de lacería, centrado por el acceso cerrado con reja y flanqueado por seis ventanales rectangulares.

El patio rectangular, dispuesto de este a oeste, presenta una estructura porticada adintelada soportada por cuatro grupos de tres columnas neonazaríes dispuestas en ángulo, y pareadas en el centro de los lados mayores. Éstas soportan estrechas ménsulas de yeso que evocan las aplicadas en los andenes perimetrales del Patio de los Leones. De este modo, frente a lo que habría sido una costosa reconstrucción mimética del célebre patio nazarí, se recurrió a una solución ambiental más racionalista. El espacio central acoge una fuente rehundida, revestida de azulejos con motivos vegetales en vivos colores, conformando un amplio cuadrado con octógono y estrella de



Patio de la Casa Román

ocho puntas inscrita en éste. Del centro se eleva el surtidor de base octogonal, fuste abalaustrado y pila, igualmente realizada en cerámica decorada con motivos de inspiración magrebí. Los huecos abiertos en los muros laterales aparecen rematados por decoradas enjutas de yesería, recorridas por una cenefa donde se enlazan alternantes ruedas con estrellas de ocho con intrincados diseños geométricos, disponiéndose en los huecos hojas esquemáticas. Un elemento especialmente significativo en la distribución espacial queda determinado por la disposición de estancias completamente abiertas al patio, como el comedor conectado mediante cinco arcos festoneados sobre columnillas neonazaríes, inspirados nuevamente en los pórticos del Patio de los Leones. Al mismo tiempo que se abre por completo al patio central, queda cerrada la sala a levante por una serie de ventanales con celosías que tamizan la intensa luz, conectándola con el jardín exterior de igual modo que en el cierre septentrional del patio. Los zócalos, bajo estos frisos, se conforman mediante un variado muestrario de azulejos de arista en niveles superpuestos, destacando el panel principal por su complejo trazado a partir de estrellas de veinte puntas —diseño idéntico al utilizado en el Hotel Alhambra Palace (1909) de Granada—, y la orla superior que repite la galiba o lema de los nazaríes, en caracteres cursivos: «wa-lâ gâlib illà Allâh», es decir, «No hay vencedor sino Dios». Este arrimadero recorre las diferentes estancias que abren al patio central, al igual que el pavimento compuesto por un mosaico de baldosa hidráulica, con decoración de lazo, realizado en la fábrica de los hermanos Vélez.

Un variado muestrario de azulejería trianera, con motivos inspirados en los alicatados de la Alhambra y del Real Alcázar de Sevilla, sirvieron igualmente para el revestimiento de fuentes, bancos y jardineras. Las especificidades propias de su técnica, así como la belleza y variedad de diseños convirtieron a la renacida industria cerámica sevillana en la principal productora de productos cerámicos y azulejos artísticos. El movimiento regionalista incorporó de forma muy activa estos elementos en la arquitectura del primer tercio del siglo XX, alcanzando con la Exposición Iberoamericana una plataforma de lanzamiento hacia el continente americano. El promotor tan sólo debía elegir el diseño de entre un extenso catálogo que abarcaba multitud de propuestas, y entre las que destacaban las de inspiración musulmana. Una vez proporcionadas las medidas del espacio



Ventana alhambrista de la Casa Román

a revestir se calculaba la cantidad de piezas necesarias que, una vez fabricadas, se embalaban convenientemente y embarcaban hacia su destino de ultramar, donde eran montadas por operarios locales.

Un proceso diferente se siguió con las decoraciones de yeso, lo que a la postre determinó la tosquedad de su acabado. Con un sistema comercial semejante al utilizado por las fábricas cerámicas de Triana, los llamados «escultores en yeso» se ajustaban a las dimensiones del espacio a revestir y ejecutaban toda la decoración mediante placas que, convenientemente numeradas, podían ser fácilmente montadas en el lugar de destino. Entre los abundantes ejemplos conocidos en que se procedió de ese modo, podemos señalar el modelo de la Casa Arana, en la ciudad argentina de La Plata, cuyo patio interior se revistió de gran número de vaciados ejecutados por el granadino Ricardo Torres, cumpliendo así el deseo de su promotor de contar con un recuerdo permanente de su visita a la Alhambra en 1888. Es evidente que en la Casa Román no se aplicaron propuestas to-

talizadoras como la mencionada, sino detalles suficientemente expresivos como para dotarle de cierto carácter ambiental. Testimonios orales afirman cómo las yeserías fueron realizadas por artesanos cartageneros mediante moldes construidos a partir de los motivos que, a escala reducida, mostraban los detalles enmarcados adquiridos por el promotor en Granada ²⁶. No obstante, entre todas las decoraciones conservadas sobresale la ventana geminada de la biblioteca, compuesta por

²⁶ Agradezco a la propietaria actual de la Casa Román, D.ª. Teresita Román de Zurek -alcaldesa honoraria de Cartagena- y a su hermana D.ª. Olga Román Vélez, la amabilidad y facilidades mostradas en la realización de este trabajo.

un amplio panel de yeso policromado orlado por la cenefa general que discurre sobre el zócalo cerámico, y dominado por un arco de medio punto ciego que encierra un doble arco de herradura apuntado sobre columnillas de alabastro con capiteles de mocárabes.

La Casa Román, junto con otras diez viviendas de Manga, fue declarada bien de interés cultural de carácter nacional en 2006. La propuesta de declaración emitida por el Consejo de Monumentos Nacionales en 1990 definía el barrio como «un repertorio arquitectónico armonioso en el ámbito cualitativo, en el conjunto de sus formas, dispares en origen histórico, que reflejan la ideología de la época». Se ponderaba además en el expediente el valor de estas casas tratándose de «piezas arquitectónicas que permanecen como ejemplo de un estilo de vida y época, que se refleja en la gran riqueza decorativa de sus fachadas, sus espacios, salones amplios y jardines con abundante vegetación, rodeando las construcciones». Finalmente, concluía afirmando cómo «este conjunto urbano ejemplifica un género especial de arquitectura doméstica en donde los aspectos estético y formal fueron predominantes» ²⁷.

Casa Covo (1918-1931)

Un proceso similar al señalado para la Casa Román debió experimentar otra de las viviendas del barrio de Manga, propiedad de la familia Covo, que quedó igualmente revestida de una imagen neomusulmana. Ubicada en la tercera avenida de la isla, el 16 de marzo de 1908 se formalizaba la adquisición del solar donde debía levantarse una casa unifamiliar a instancias del matrimonio formado por Víctor Manuel Covo Iglesias y su esposa Josefina Tono de la Espriella ²⁸. El proyecto quedó encomendado a Alfredo Badenes, quien dirigió la construcción del edificio entre 1918 y 1920, y a la que se fueron incorporando adiciones decorativas hasta 1931.

²⁷ Resolución 1.205, de 22 de agosto de 2006 (Diario Oficial, de 31 de agosto de 2006). La declaración afectaba además, a las casas de Lucía Méndez, Lucía Román, Niza y Villa Susana, en la calle Real; a las casas Vélez, Arcadia y Pombo, en la avenida Jiménez; y a las casas Senador y Covo, en la calle 28.

²⁸ Cfr. Zabaleta, Alberto. Breviario de la arquitectura... Op. cit., págs. 121-122.

La obra resultante se ajusta a la tipología de unidad residencial característica de la zona, de planta baja y regular, articulada alrededor de un patio central, fachada centrada y amplio jardín cercado. El interés de la burguesía cartagenera del primer tercio del siglo XX por dotarse de una imagen diferenciadora alcanzó en esta vivienda una de sus resultados más logrados. Nuevamente, la Alhambra de Granada volvió a inspirar la configuración externa e interior del conjunto superando sus habituales aplicaciones decorativas. De este modo, hacia el exterior ofrece alardes de cierta originalidad, donde un andén porticado recorre tres de sus frentes proporcionándole una apariencia ligera y llamativa mediante el recurso monocromático del enlucido blanco. A lo largo de la fachada principal se abren seis arcos de herradura festoneados apoyados sobre parejas de columnas neonazaríes de capitel cúbico, siendo los arcos de los extremos más estrechos y soportados por triples columnas. La parte central presenta un cuerpo rectangular sobresaliente conectado formalmente con los pabellones del Patio de los Leones, articulado su frente mediante un arco de herradura flanqueado, por dos más pequeños, sobre columnillas neonazaríes. Los pórticos laterales presentan una estructura semejante de cinco arcos, reforzando la apariencia frágil y liviana de todo el conjunto las albanegas caladas por mallas reticulares de cruces treboladas imitando labor de sebka.



Exterior de la Casa Covo

Sobre la cornisa discurre una fila de merlones escalonados, quedando el eje central de la fachada principal marcado por una gran peineta calada que contiene una profusa decoración vegetal de esquemático diseño. En efecto, este recortado perfil con que se remata el edificio se corresponde con la culminación del friso de yesería que recorre el zócalo de los lados menores del Patio de Comares, de donde fue extraído y adaptado bajo un nuevo esquema. Finalmente, merece destacarse en esta asimilación de la arquitectura musulmana el tejado a cuatro aguas con que se cubre el cuerpo principal de la casa, de acusada pendiente con tejas planas, que se curvan en el caballete y las limatesas. Precisamente estos elementos se convirtieron en patrimonio común que, readaptados a proyectos ambientales, contribuían a dotar a los inmuebles de un lejano carácter oriental. Así aparece en la tardía Casa Galicia (1949), donde los paños de sebka calados se aplicaron a los pórticos de arcos rebajados que apoyan sobre columnas cilíndricas; o en la serie de merlones dentados que rematan el edificio. Los paramentos exteriores, bajo los pórticos, se abren por medio de unas llamativas ventanas, tres en los laterales y cuatro en el frente principal. Presentan un antepecho decorado por dos recuadros calados y doble arco de herradura cerrado por celosía, inscrito en otro arco cuyo excesivo apuntamiento rompe el alfiz, y apoyando sobre una fina columnilla neonazarí a modo de parteluz. Una elaborada celosía de madera con contraventanas cierra desde el interior el vano, tamizando la luz que entra desde el exterior.

Una vez franqueado el ingreso principal se accede a una sala rectangular de recepción, abierta al patio mediante un doble arco de herradura festoneado con un pinjante que sustituye al parteluz. El pavimento aparece conformado por baldosas hidráulicas que imitan un esquemático diseño oriental, procedente de la fábrica Vélez y Cia; mientras recorre las partes bajas de los paramentos un zócalo de azulejos, importados de Sevilla, de inspiración nazarí, con lazos de doce, cenefa con la galiba y friso de merlones escalonados. Se trata de un conjunto de azulejos de cuerda seca, dispuesto en 1922, donde se combina el blanco esmaltado con el reflejo metálico dorado.

Por su parte, el patio central, cuadrado y de reducidas dimensiones, aparece afrontado por sendos pórticos conformados por cuatro arcos de herradura festoneados, soportados por columnas neozaríes, siendo inferiores los laterales respecto de los centrales, y

de los que cuelga un pinjante rematado en esfera. Discurre en derredor un colorista zócalo de azulejos que combina los lazos geométricos, las mallas reticulares, las ruedas de dieciséis puntas y los frisos de merlones, todo ello combinando los colores verde, rojo, negro y blanco. El centro del pavimento queda rehundido respecto del nivel general dado que, originalmente, correspondía a una alberca centrada por una réplica a escala de la Fuente de los Leones, con inclusión del canal dodecagonal circundante.

Al igual que la Casa Román, esta vivienda mantiene la integridad de su apariencia original gracias a que la transmisión de la propiedad ha permanecido hasta el momento dentro del ámbito familiar que la promovió.

Casa Pombo (ca. 1922)

Enclavada en el Pie de la Popa, José Joaquín de Pombo Porras promovió la construcción de su vivienda en la década de 1920. Este destacado comerciante cartagenero contribuyó activamente al engrandecimiento de la empresa familiar gracias a las exportaciones a Europa, a la importación de hierro y acero desde Estados Unidos, y a sus inversiones en el Chemical National Bank de Nueva York. La configuración general de la casona se ajusta a la tipología residencial de los barrios de ensanche cartageneros, mediante una planta cuadrangular que potencia el nivel principal sobre el entresuelo, frente al cuerpo superior retrasado para generar una amplia terraza. El ecléctico diseño de la fachada principal refuerza la horizontalidad general mediante la aplicación de elementos de tradición clásica, como la expansiva escalinata central, las balaustradas que guarnecen los andenes y conforman el acroterio, o el saliente porche ovalado. Se antepone así un estrecho pórtico, resultante del extremado vuelo del alero, soportado por esbeltas columnas de capitel corintio. El friso del entablamento muestra una decoración de guirnaldas y moldurada cornisa sobre canecillos. Los paramentos presentan una sucesión regular de vanos cerrados con artísticas rejas de forja, que combinan el tono almagra de los enlucidos con el blanco de molduras, columnas y balaustradas.

El patio central, alineado perpendicularmente a la fachada y en torno al cual se articula el edificio, integra un pórtico neomusulmán

curvado en sus lados menores; de los que el opuesto al ingreso comunica directamente con el jardín trasero, en modo similar a como se dispone en la Casa Román. Frente a ejemplos más elaborados, el sobrio diseño de este ámbito pretende integrarse en el eclecticismo dominante diseñado por Nicolás Samer²⁹. Los arcos de herradura se distribuyen regularmente bajo un llamativo sistema no vinculado a modelos tradicionales, abriéndose tres en las curvas que determinan los lados menores, soportados por columnas neonazaríes de capitel cúbico con fustes en piedra gris azulada; y otros tres alineados en los mayores de los que cuelgan pinjantes con esferas achatadas. Una esquemática decoración en estuco recubre los arcos, con sebka plana en las albanegas, retrasadas respecto del alfiz. La cornisa moldurada marca la transición respecto del antepecho calado que protege



Patio de la Casa Pombo

la terraza superior, interrumpida por la planta superior dispuesta en L con pórtico adintelado sobre columnas semejantes a las del patio.

La adaptación del inmueble como sede local de la Universidad Libre ha provocado la sustitución de elementos de interés, como el primitivo enlosado de baldosa hidráulica, subsistiendo en mal estado el zócalo de azulejos. Realizado por encargo en la fábrica sevillana de Mensaque, luce un diseño dominado por las ruedas de lazo de

²⁹ Instalado en Cartagena de Indias desde 1907, el agrónomo alemán y arquitecto aficionado Nicolás Samer destacó profesionalmente por trazar el antiguo Banco de Bolívar (1907) -actual Biblioteca «Bartolomé Calvo»-, al tiempo que varias residencias para la oligarquía local como las casas de Elena Pombo Vélez (1915) y José Vicente Mogollón, ambas en Manga, o el edificio de los hermanos Pombo (1929).

dieciséis dispuestas en tres niveles superpuestos y friso de almenillas, combinando los tonos azul, rojo, negro y blanco.

Plaza de Toros de la Serrezuela (1930)

La afición por las corridas de toros constituye el principal fenómeno cultural de raigambre hispánica que logró superar el proceso de «descolonización» experimentado por la República de Colombia tras su independencia de España. El interés por la tauromaquia en Cartagena de Indias se manifiesta ya en los permisos otorgados por Carlos III para su celebración durante el gobierno del Marqués de Sobremonte (1761-1770). Sin embargo, no fue hasta 1893 cuando se levantó la primera plaza de toros, en la calle de la Serrezuela, intramuros de la ciudad. La obra, promovida por el industrial y ganadero Pedro Vélez Martín, quedó inaugurada por el diestro José González «Torerín», autor así mismo de su diseño; pero resultando una estructura de madera incómoda para los aficionados, se decidió su desmonte al final de la Guerra de los Mil Días. De este modo, fue concertada la construcción de un nuevo coso en la parcela frontera, bajo el patrocinio de Julio Filontras y la dirección de Manuel Martelo Jiménez, e inaugurada el 29 de enero de 1904. Una serie de reparaciones y modificaciones afectaron al edificio, siendo reabierto a comienzos de 1918³⁰.

No obstante, la plaza definitiva no se levantaría hasta 1929, cuando el destacado industrial y ganadero Fernando Vélez Daníes encargara al maestro carpintero Marcial Calvo su construcción. Para el nuevo diseño contó con abundante documentación gráfica de otras plazas españolas y americanas, pues no cabe duda que la antigua plaza de las Ventas de Madrid o el Nuevo Circo de Caracas actuaron como referentes, si bien lejanos ante la modestia del resultado final. Considérese que en estos años se estaban erigiendo en hormigón la plaza de toros de Santamaría en Bogotá, la Maestranza de Maracay o la

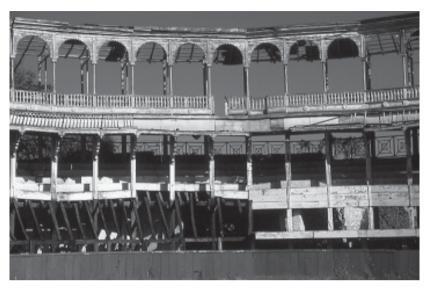
³⁰ Agradezco la generosa y completa información facilitada por el académico D. Raúl Porto Cabrales.

Monumental de las Ventas en Madrid, todas ellas evidenciando aún la vigencia del formulario neomusulmán.

El nuevo edificio tenía capacidad para albergar 4.000 espectadores, cómodamente dispuestos en gradas, cincuenta y un palcos bajos, setenta y cuatro altos de seis asientos y un antepalco alto circular. El ruedo medía treinta metros de diámetro, y aunque resultaba estrecho para toros pesados, lo hacían apropiado para su tiempo. La plaza quedó inaugurada el 18 de mayo de 1930 con una corrida a cargo de Bernardo Muñoz Marín —«Carnicerito de Málaga»— y el mexicano José Ramírez «Gaonita». Aunque se trataba de una explotación privada, pronto adquirió el rango de emblema ciudadano, mereciendo la distinción de Patrimonio Distrital y Nacional. Esta consideración aseguró su permanencia, aunque no su progresiva ruina, una vez cesó en sus funciones de Circo Teatro —pues acogió además exhibiciones cinematográficas, veladas boxísticas y conciertos a partir de 1972, cuando se inauguró la actual plaza de toros Cartagena de Indias. Aún albergó eventos esporádicos, como los primeros festivales de música del Caribe celebrados entre 1982 y 1983, pero su deterioro era ya tan acusado que resultaba inviable reactivarla sin una costosa rehabilitación integral 31.

La ligereza de su estructura de madera armada sobre un basamento de mampostería la dotaban de una singular prestancia y nobleza, a pesar del deplorable estado de abandono en que se encontraba sometida a los rigores del clima caribeño. Su exótica belleza dimanaba tanto de su elegancia destacada sobre el promontorio más elevado del barrio de San Diego, como de la combinación de guayacán —para columnas y soportes— y de cedro o ceiba —para arcos y balaustradas—, todo ello originalmente blanqueado. Una sucesión de gruesos pies derechos soportaban los dos niveles inferiores de gradas, conformando el superior un pórtico sobre el cual se alzaba una galería completamente abierta, con antepechos de balaustres torneados y arcos de herradura festonados sobre esquemáticas co-

³¹ Cfr. BECHARA, Juan. *Restauración y rehabilitación de la Serrezuela*. Tesis de Grado. Cartagena: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1991; CABALLERO, Antonio. *A la sombra de la muerte. Toros, tore-ros y público*. Bogotá: El Áncora, 1992; PATIÑO DE BORDA, Mariana. *Monumentos Nacionales de Colombia*. Bogotá: Escala, 1983.



Plaza de toros de la Serrezuela

lumnas neonazaríes, que soportaban la moldurada cornisa. Carente de cualquier otro elemento peculiar hacia el exterior, esta galería permitía en su simplicidad vincular el coso a sus homólogos peninsulares y americanos.

A propuesta de la resolución de 16 de agosto de 1994, el decreto 1911 de 2 de noviembre de 1995 concedía la declaración Monumento Nacional al conjunto. Sin embargo, problemas derivados de la propiedad del edificio, así como de la competencia ejercida por la plaza de toros Cartagena de Indias, condujo a su enajenación por parte de la familia Vélez a un holding inmobiliario que pretende convertir el solar en un centro turístico. Aunque en la actualidad la plaza de toros se halla parcialmente desmontada, se plantea en el nuevo proyecto la rehabilitación de la estructura de madera que conformaba el coso soportándola mediante un armazón de acero ³².

³² El proyecto diseñado por el arquitecto Álvaro Barrera pretende convertir esta área de dieciocho mil metros cuadrados en un completo complejo turístico. Se prevé así la construcción de un hotel de lujo con seis restaurantes, una treintena de locales comerciales exclusivos y ciento veinte estacionamientos para vehículos. El antiguo coso de la Serrezuela quedaría integrado en el proyecto como una plaza de espectáculos culturales, con capacidad para albergar a dos mil espectadores.

Validez y justificación del modelo neomusulmán

La superación de las limitaciones físicas impuestas por las murallas adquirió en Cartagena de Indias también un valor de expansión ideológica, por cuanto que simbolizaba el distanciamiento definitivo con su pasado colonial. De este modo, los nuevos barrios surgidos al amparo del crecimiento demográfico y el desarrollo económico experimentado a finales del siglo XIX reflejan un funcionamiento autónomo, especialmente atento a los modernos modelos de gestión socio-urbanos. La tardía incorporación de Colombia a los discursos arquitectónicos post-coloniales determinó una dubitativa aproximación a los modelos europeos, toda vez que el ascendente ideológico del Viejo Continente se hiciera dominante entre su élite política. Tal indefinición trajo consigo experiencias globalizadoras, características del ámbito costero, mucho más receptivo que el interior hacia experiencias estéticas diversas.

El carácter comercial de la burguesía cartagenera renovó el abierto espíritu del otrora primer puerto del Caribe, integrando en el espacio de la ciudad ampliada fragmentos de su visión cosmopolita. La inmigración de artistas europeos, de profundas convicciones historicistas y desenvuelto afán resolutivo, contribuyeron a forjar la imagen ecléctica en que se miraba aquella heterogénea sociedad. La aplicación de técnicas mediante el recurso a los nuevos materiales, así como el dominio de los diferentes códigos estilísticos y su adaptabilidad a las exigencias de la clientela resultaron claves en el éxito del eclecticismo arquitectónico hasta mediados del siglo XX, superando cualquier intento de nacionalismo neocolonial y retrasando la implantación del Estilo Internacional. La extraordinaria liberalidad conceptual con la cual se desenvolvió la oligarquía local justifica la presencia de propuestas extravagantes que, bien es cierto, nunca superaron las fronteras de un exotismo lejanamente familiar. Si bien no puede negarse la contribución sustancial del arte mudéjar a la conformación de la arquitectura colonial neogranadina, en ningún caso pueden plantearse los episodios contemporáneos aquí analizados como una consecuencia derivada del apego a la tradición. En efecto, el espíritu que animó la introducción del formalismo neomusulmán en Cartagena mantuvo inalterables las premisas bajo las cuales se había desarrollado en el continente europeo y expandi-



Detalle del zócalo de azulejos de la Casa Román

do a América. La correspondencia funcional quedó legitimada a través de la construcción de la plaza de toros de la Serrezuela, aunque dominada antes por una valoración ambiental que por razones de racionalidad constructiva. Esta experiencia surgió en su definición como propuesta nostálgica y retardataria, frente a la moderna valoración material con que se estaba renovando entonces la tipología arquitectónica más propiamente española.

Del mismo modo, el desarrollo formal adquirió igualmente un innegable componente hispánico, toda vez que el afán de esta modalidad exótica quedó definitivamente asociado a la intensa fascinación que provocaba la Alhambra. La realidad cognitiva asimilada tras su contacto con los palacios nazaríes, por parte de las familias Román o Covo, determinó las condiciones del encargo efectuado a Alfredo Badenes; y, de forma más sintética, en la germánica racionalización de Samer para los Pombo. La versatilidad de estos artífices, de intensa vocación plástica, propició desarrollos singulares como las viviendas unifamiliares construidas en Manga o en Pie de la Popa, donde la hábil integración decorativa de elementos diversos supo transformar la emoción del recuerdo en experiencia estética permanente.

Julio Romero de Torres. El suceso de su obra en Argentina en el marco de las políticas culturales de España en América

M.a Luisa Bellido Gant

POLÍTICA EXTERIOR E HISPANOAMERICANISMO. DE LA CRISIS DE 1898 A LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE 1929

Para entender el progresivo acercamiento entre España y América debemos remontarnos a finales del siglo XIX. El desastre de 1898, con la pérdida por parte de la primera de las últimas posesiones americanas, posibilitó un replanteamiento de las relaciones. Surge así una nueva situación basada en la vinculación entre iguales, una vez concluida la fórmula imperial o colonial de dominio español sobre América:

Se pondrá en marcha la recuperación de una idea de comunidad cultural, que debe convertirse en historia, con proyección de futuro, que vuele a centrar la concepción de la supranacionalidad necesaria en el «ser» histórico-cultural, frente al «estar» geográfico ¹.

El miedo al peligro estadounidense y la aparición de un grupo de pensadores y eruditos, que reivindicaban la labor de España en América², potenció una suerte de unión intelectual. En España sur-

¹ RUBIO, José Luis. «La España del siglo XX ante Iberoamerica». *Cuadernos Americanos* (México), 2 (1987), pág. 97.

² Podemos enumerar las artículos de Darío en *La Nación*, las conferencias y los discursos de Sáenz Peña en España y los Estados Unidos (1898) y las obras de Groussac, Tarnassi, Gómez Palacios, Solar, Oyuela, Rodó, etc.

216 M.ª Luisa Bellido Gant

gieron, antes de 1898, anhelos por conseguir una hegemonía cultural y espiritual del mundo hispánico³.

Como apunta John Englekirk, la llegada en 1898 de Rubén Darío a España inició el primer movimiento literario verdaderamente hispánico. La aparición de las revistas *Helios y Renacimiento*, en 1903, y la fusión de esta última con *La Lectura*, en 1908, ponen de manifiesto la confraternidad literaria entre España y América. Fueron en estos medios y en la *Revista Ibérica*, la *Latina* —fundadas por Villaespesa— y en *Vida Española, Vida Nueva y España Nueva* donde más claramente el movimiento hispanoamericano alcanzó la cumbre de su expresión artística ⁴. Dentro del mismo debemos destacar a Ramón del Valle-Inclán. En su contacto con América, encontró una nota espiritual en completa armonía con su propio ser y con su particular concepción de la vida. América era símbolo vivo de su estética, de su propia vida, y de la España tradicional que hubiera querido ver renacer ⁵.

Pasemos ahora a analizar la actitud de los llamados intelectuales de la Generación del 98 ante el hispanoamericanismo. Ángel Ganivet fue uno de los primeros que criticó el movimiento económico-político de fines de siglo que pretendía potenciar el poderío comercial de España sobre América ⁶. Estimaba que la única unión posible era la de una confederación intelectual o espiritual sin tintes económicos. Azorín consideraba que el protagonismo de España durante la conquista y la colonización de América no contenía en sí ninguna virtud que hiciera falta a la España del 98. El hispanoamericanismo, para él, era un movimiento estéril: España y América debían trabajar por alcanzar el concepto de Humanidad. Sin embargo, se preocupó escasamente por el tema de América, interesándole más otras naciones.

³ Podemos destacar la *Revista Crítica de Historia y Literatura* fundada en 1895 y dirigida por R. Altamira. La España Moderna también demostró interés por América dedicando secciones especiales para una revista de su vida económica-política, o la Crónica literaria dirigida por Gómez de Baquero y que daba cuenta de los libros aparecidos al otro lado del mar.

⁴ ENGLEKIRK, John. «El Hispanoamericanismo y la Generación del 98». *Revista Iberoamerica-na* (Pittsburgh), 4 (1940), págs. 335-336.

⁵ Ibídem, pág. 338.

⁶ En el *Idearium español* se declara opuesto a todas las uniones iberoamericanas.

Para Pío Baroja el hispanoamericanismo era considerado una política que no tenía ninguna eficacia, y le disgustaba que con ésta se intentara mejorar la situación económica de España. Para Unamuno, más fuertes que todas las uniones políticas o económicas eran la lengua, la religión y la raza, que servían para demostrar lo profundo de la espiritualidad de la Hispanidad.

Cuando España vuelve su mirada hacia Hispanoamérica descubre un área disputada por los países capitalistas —Estados Unidos, Alemania, Italia—. De ahí que el hispanoamericanismo necesitara un fuerte apoyo económico 7. Siendo estos años de prosperidad para España, pudo desarrollarse este movimiento, porque el hispanoamericanismo no era sólo una identificación espiritual entre España y América latina, sino una reacción frente al neocolonialismo de Estados Unidos. La intervención norteamericana en Nicaragua contra Sandino, en 1927, levantó las más airadas críticas en la prensa hispana, que vinieron a reforzar este movimiento.

El hispanoamericanismo se convirtió, dijimos, en uno de los principales objetivos de la política de Primo de Rivera. En una carta de éste al jefe de la Unión Patriótica, José Gabilán, en 1929, se señala como ideario esencial del partido:

El estrechamiento, cada día mayor, de las relaciones espirituales, intelectuales y mercantiles con los países de origen ibérico (...) que se consideren incluidas, sobre todo en los momentos difíciles de la vida universal, en una gran Liga que sea como la expresión auténtica del genio y de los deberes de la Raza» (...) «el problema del hispanoamericanismo, más que un problema americano, es un problema español ⁸.

La política exterior de Primo de Rivera con relación a América está determinada por el hispanoamericanismo, tendencia de acercamiento espiritual de España hacia aquel continente, para defender su identidad de idioma, cultura, religión y tradición histórica, aunque sin desdeñar motivaciones económicas que en el fondo subyacían.

⁷ LEMUS LÓPEZ, Encarnación. *Canarias y la Exposición Iberoamericana de 1929*. Santa Cruz de Tenerife: La Caja de Canarias, 1988. pág. 21.

⁸ PEMARTÍN, José. Los valores históricos de la Dictadura. Madrid: 1929, pág. 573.

El hispanoamericanismo era ante todo un estado de opinión, una voluntad de cooperación expresada por los artistas y la ciudadanía, desde los medios de comunicación y la Exposición Iberoamericana de Sevilla (E.I.A.) se convirtió en la máxima expresión de este fenómeno, concretándose en 1929.

Con anterioridad, en 1925 se había creado dentro del Ministerio de Estado la sección de política de América, para que el Comité de la E.I.A. contactara directamente con los distintos países. Ante el escaso interés internacional que levantó la E.I.A. se nombraron Delegados Honoríficos del Comité en las Repúblicas americanas, y también se designaron agentes de propaganda en América para impulsar la idea de la Exposición.

En 1926, siguiendo con la idea de dar un carácter nacional al Certamen, se creó un Consejo de Enlace de la Exposición General Española ⁹, presidido por el Ministro de Fomento, para intentar igualar criterios entre la Exposición de



Guía Oficial Exposición Iberoamericana de Sevilla. 1929-1930

Sevilla y la de Barcelona. Su principal ocupación fue difundir la propaganda de nuestro país.

Las causas que explican el cambio político de Primo de Rivera, según Amparo Graciani García, son tres:

- 1. Demostrar el poder alcanzado por la nación poniendo como modelo las Exposiciones de Sevilla y Barcelona.
- 2. Estimular las relaciones con América y solucionar los problemas de política internacional de la España de Alfonso XIII. Se relanza el concepto de Hispanoamericanismo.

⁹ EXPOSICIÓN GENERAL ESPAÑOLA. Consejo de Enlace de las Exposiciones de Sevilla y Barcelona. Archivo de la Hemeroteca de la Exposición Iberoamericana. Carp. BB/4.

3. Con relación a las colonias norteafricanas, la Exposición sería un símbolo de la pacificación del lugar. Las posesiones africanas españolas fueron la primera preocupación de Primo de Rivera hasta el desembarco de Alhucemas en septiembre de 1925 ¹⁰.

También debemos destacar las facilidades económicas que América ofrecía en estos momentos, con una balanza de pagos y exportación beneficiosa. Se firmaron tratados comerciales a través del Consejo de Economía, con Brasil en 1925, con Cuba en 1927 y con Chile en 1928. Se concedió un empréstido de 100 millones de pesetas a Argentina, y se creó el Banco Exterior de Crédito de España, según Real Decreto de 6 de agosto de 1928. Este Banco tendría que abrir sucursales en el plazo de tres años en Argentina, Cuba, Estados Unidos, Chile, Perú y Filipinas, para facilitar el comercio de exportación a esos países.

La sección política del Ministerio de Asuntos Exteriores se dividió en dos, una de ellas dedicada a Hispanoamérica. De ella dependía una Oficina de Relaciones Culturales. Se afianzaron los lazos culturales con las Casas regionales o Casas de España en América, dando acogida a los emigrantes españoles y difundiendo su cultura.

Siendo Elías Tormo el titular de la cartera de Instrucción Pública, y dentro de este acercamiento cultural, hay que destacar la introducción de una asignatura de Historia de América en los planes de Bachillerato españoles y la intensificación de los estudios de arte hispanoamericano, con la creación, en la Universidad de Sevilla, de una cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano ¹¹.

Se renueva la infraestructura diplomática en América. En 1930 se crearon dos nuevas embajadas en Cuba y Chile y a Argentina, única embajada que existía desde 1923, se envió a Ramiro de Maeztu. También se fundaron cuatro nuevas legaciones —Bolivia, Ecuador, Paraguay y El Salvador— y una veintena de consulados.

La Dictadura se preocupó por el estado de las comunicaciones entre España y América. Intentó mejorar la navegación, favorecien-

¹⁰ GRACIANI GARCÍA, Amparo. *Pabellones Internacionales en la Exposición Iberoamericana. El pabellón de Colombia*. Sevilla, 1991, pág. 33.

GUTIÉRREZ, Ramón. «La cátedra de arte hispanoamericano creada en Sevilla en 1929». *Revista de Historia del Arte. Atrio* (Sevilla), 4 (1992). págs. 147-152.

do el tráfico marítimo de las compañías Transatlántica, Ybarra, Transmediterránea; se celebró un Congreso Postal Panamericano en 1926 en México, y se inauguró en 1928 el servicio telefónico directo con Cuba.

Para el desarrollo de las comunicaciones aéreas se planteó la creación del Aeropuerto Terminal de Europa que se pretendía situar en Sevilla y que convertiría a España en el paso obligado entre Europa y América. El proyecto consistía en unir Sevilla con Buenos Aires con el vuelo de zepelines, siendo Canarias una escala de la travesía ¹².

La presencia del arte español en La Argentina

Hacia finales del siglo XIX, superados los resquemores que sobrevivieron a los procesos independentistas de comienzos de esa centuria, Argentina consolidó de manera paulatina las relaciones culturales con España. En esta coyuntura es fundamental el papel que desempeñaron los marchantes José Artal y José Pinelo, a partir de 1897, organizando exposiciones de arte español en la Galería Witcomb y otros espacios de Buenos Aires. Sin embargo estas primeras muestras, a pesar de tener una gran acogida de público y venta, no van a dejar huella inmediata en el arte argentino del momento, más influido por el arte italiano. Recordemos que el prestigioso *Premio Europa*, uno de los máximos galardones del momento, consistía en un viaje a Roma para formarse en la Academia de Bellas Artes de esa ciudad.

El panorama comenzará a cambiar a principios del siglo XX, existiendo algunos hitos concretos como la visita, en 1903, de Francisco Bernareggi y Cesáreo Bernardo de Quirós a Mallorca que les permite entrar en contacto con la obra de Rusiñol, Mir y Anglada Camarasa, antesala de lo que ocurriría una década más tarde, con la formación del llamado *Grupo de Mallorca* constituido por Gregorio López Naguil, Tito Cittadini, Rodolfo Franco, entre otros ¹³, en torno a Anglada ¹⁴.

LEMUS LÓPEZ, Encarnación. Canarias... Op. cit., págs. 25-27.

¹³ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «Españoles y Argentinos. Relaciones recíprocas en la pintura (1920-1930)». En: *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1992.



Catálogo exposición de arte español de José Artal. 1897

Fecha decisiva será la celebración de la Exposición del Centenario celebrada en 1910 en Buenos Aires, que consagró definitivamente a Ignacio Zuloaga y Anglada Camarasa en el país sudamericano ¹⁵. La celebración de esta muestra va a marcar el aumento, más que en el número de exposiciones de arte español que se celebran en Argentina, en la calidad de las mismas, además del advenimiento de nuevos marchantes como los hermanos Bou.

Estas relaciones serán de ida y vuelta. Así en 1917 Rodolfo Franco, alumno de Anglada Camarasa en París y Pollensa, expone en Madrid y Barcelona una serie de aguafuertes; pero será la década de los veinte la de mayor apogeo de exposiciones. En 1920 exponen en Buenos Aires los hermanos vascos Ramón y Valentín de Zubiaurre, aunque será el año de 1922 el de la auténtica eclosión, cuando se celebran en la Galería Witcomb las exposiciones

de los hermanos Arrúe, la del catalán Miguel Viladrich, el gallego Jesús Corredoyra de Castro y los andaluces José Cruz Herrera y Julio Romero de Torres.

La exposición de este último se convirtió en un acontecimiento social y cultural sin precedentes consiguiendo vender todas las obras expuestas menos cinco que ya estaban comprometidas anteriormente. Para José Francés la presencia de Julio Romero de Torres en Argentina significó «un hecho notable para el arte español» destacan-

Para el tema de Mallorca ver: LLADÓ POL, Francisca. Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936). Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, 2005 y MIRALLES, Francesc, SANJUÁN, Charo. Anglada-Camarasa y la Argentina. Sabadell: Editorial AUSA, 2003.

¹⁵ GUTIÉRREZ VIŃUALES, Rodrigo. «Ignacio Zuloaga y Hermen Anglada Camarasa. Presencia en el Centenario y proyección en la Argentina». En: *España en el Centenario argentino*. Buenos Aires: CEDODAL, 2007.



Exposición de Higiene del Centenario. Vista general del proyecto.

Colección CEDODAL. 1910.

do el andalucismo de sus obras y su enorme prestigio en el campo del retrato femenino. El crítico de arte afirmaba:

primero con reminiscencias italianas, luego idealizando con mayor realismo de verdad hispánica, y libertado, al fin, de cuanto pudiera poner trabas a esa fuerte ansiedad sensual que consume las carnes morenas de sus mujeres y la agarena ancestralia del pintor, se suceden los diferentes períodos evolutivos de un arte original, nuevo en la pintura coetánea y eterno en la del mundo. Un arte que no por venir de salas museales carece de espontáneo y gracioso naturalismo recién creado, un arte que se entronca a la Italia renacentista, pero que es nervio, esencia y pasión de mujer viva y actual en lo entrañable del mediodía español ¹⁶.

De los cuadros de Romero de Torres que se expusieron en la Galería Witcomb en 1922 y que aún se conservan en Buenos Aires podemos destacar: *La Tanagra* propiedad de Ramón J. Otero y donado posteriormente al Club Español de la ciudad. Asimismo, varias integradas al Museo Nacional de Bellas Artes: *Muxidora* (1922),

MONTERO ALONSO, José. *Julio Romero de Torres. Vida, arte, gloria e intimidad del gran pintor.* Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, s.a.



Fotografía de Julio Romero de Torres en el puerto de Buenos Aires. 1922

Esclava, Gitana (1922), La niña de las uvas» y «Rivalidad» (1922) donadas todas por Arturo Uriarte y Piñeiro en 1941; Los Celos, procedente del legado de María Jáuregui de Pradère; y Gitana donado por Margarita Inchauspe en 1966 ¹⁷.

En 1923 se celebrará la exposición de Anselmo Miguel Nieto 18, quien había conseguido una medalla de oro en la Exposición del Centenario con la presencia del presidente de la República Argentina. Miguel Nieto y Romero de Torres habían viajado juntos a Buenos Aires en julio de 1922.

A partir de esta fecha los encuentros entre ambos países fueron cada vez más frecuentes y esto queda atestiguado por la propuesta que hace en 1924 el General Primo de Rivera presentando un proyecto para reformar el reglamento de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en España para que los artistas americanos pudieran competir en igualdad de condiciones con los españoles. Ese mismo año, en el Salón de Primavera celebrado en Madrid, los argentinos Francisco Vidal y Tito Cittadini consiguen la segunda y tercera medalla de la exposición.

Madrid va a recibir entre 1923 y 1926 las exposiciones individuales de los artistas argentinos Alfredo Guido, Benito Quinquela Martín, Jorge Soto Acebal, Emilio Centurión, José Antonio Terry, Ernesto Riccio, Enrique de Larrañaga y María Elena Bertrad y Buenos Aires a los artistas españoles Gonzalo Bilbao, Gabriel Morcillo, Ramón de Zubiaurre y José de Bikandi.

¹⁷ FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*. Asturias: Universidad de Oviedo, 1997.

¹⁸ GARCÍA HERNÁNDEZ, Manuel. «Anselmo Miguel Nieto. El pintor de la aristocracia española». *Revista Plus Ultra (*Buenos Aires) (1923).



Muxidora. Julio Romero de Torres. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires. 1922



Retrato de Julio Romero de Torres. Anselmo Miguel Nieto. 1931

El culmen de estos encuentros será la celebración en 1928 en las Salas de Buen Retiro de Buenos Aires de la exposición sobre Mallorca formada por artistas de distintas nacionalidades como españoles, argentinos, ingleses, alemanes y escandinavos. Un año después se celebrará en Sevilla la E.I.A., punto culminante del hispanoamericanismo impulsado por Primo de Rivera.

APROXIMACIÓN A LA FIGURA DE JULIO ROMERO DE TORRES

Julio Romero de Torres nace en 1874 en el seno de una familia con claras vinculaciones artísticas. Su padre, Rafael Romero Barros, había nacido en Huelva en 1832. Tras estudiar Filosofía y Latín en la Universidad de Sevilla y comenzar su formación pictórica en esta ciudad, se traslada a Córdoba como conservador del Museo Provincial que en 1862 se había instalado en el Hospital de la Caridad. Su personalidad fue fundamental para la formación del Museo Arqueológico y el Museo de Bellas Artes de la ciudad. También fue profesor de la Escuela Provincial de Bellas Artes (1865) y compaginó esta actividad con la de pintor dentro de la escuela andaluza como retratista y paisajista ¹⁹.

Junto a esta actividad, estuvo muy interesado por la arqueología, realizando numerosas excavaciones, y por la historia del arte, pudiéndose considerar uno de los primeros historiadores del arte cordobés. Buena cuenta de ello es la publicación de la *Córdoba Monumental y Artística*, editada en edición facsímil en 1991 ²⁰.

En este ambiente familiar y artístico se formaron los hijos de Rafael Romero Barros: Rafael fue un importante pintor de temas sociales e históricos, aunque su prematura muerte dejó interrumpida su carrera. Enrique fue el auténtico continuador de la labor emprendida por su padre, fue director del Museo de Bellas Artes durante más de 30 años y consiguió la creación del museo dedicado a su her-

¹⁹ ZUERAS TORRENS, Francisco. *Julio Romero de Torres y su mundo*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.

ROMERO BARROS, Rafael. Córdoba Monumental y Artística. (ed. facsímil). Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1991.



Fotografía de Rafael Romero Barros rodeado de los alumnos del curso de dibujo 1894-1895 de la Escuela de Bellas Artes de Córdoba. Entre los alumnos figura Julio Romero de Torres

mano en 1931, y Julio Romero de Torres, nuestro protagonista, pintor y sobre todo creador de una iconografía, la de la mujer andaluza de enorme repercusión fuera y dentro de nuestras fronteras.

Julio Romero inició su formación pictórica en la Escuela Provincial de Bellas Artes, siendo su padre el gran maestro que marcó su evolución plástica. De 1890 es su primera obra conocida titulada *La huerta de Morales*. Tras unos años alejados de la pintura, en los que se dedica al flamenco, retoma su afición artística muy influído por la temática social que desarrolla su hermano Rafael. En 1895 pinta *Mira que bonita era* que presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes donde obtiene una Mención Honorífica. El Estado adquiere el cuadro para el Museo de Logroño.

Participa en numerosas Exposiciones Nacionales, y en 1899 se le rinde su primer homenaje ante la obtención de la Tercera Medalla conseguida en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año con la obra *Conciencia tranquila*.

A partir de ese momento alterna estancias entre Córdoba y Madrid, y en 1906, tras ser una obra suya tachada de inmoral por el Jurado, *Vividoras del amor*, recibe el reconocimiento de los intelectuales de la época. A partir de ese año se vincula a las tertulias del Café Nuevo Levante y entra en contacto con pensadores y artistas como Francisco Villaespesa, Manuel Machado, José Gutiérrez Solana, Ricardo Baroja, Rafael de Penagos y sobre todo Valle-Inclán²¹, su gran amigo y valedor en la ciudad.

En 1907 participa en una exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid con Gutiérrez Solana, Baroja, Darío de Regoyos y Anselmo Miguel Nieto, y presenta los cuadros *Bendición, Carmen* y *Fuensanta*.

Frecuenta la tertulia nocturna que mantenía Ramón del Valle Inclán en el Café de la calle Arenal a la que asistían, entre otros, los pintores Ignacio Zuloaga, Ricardo Baroja, José Gutiérrez Solana, Rafael de Penagos, Moya del Pino, Leandro Oroz, Anselmo Miguel Nieto y Ángel Vivanco.

Realiza un viaje por Túnez, Francia, Italia, Inglaterra y Países Bajos, que será decisivo en su formación. Tras este viaje se traslada a Madrid, donde gana la plaza de profesor de Dibujo Antiguo y Ropaje en la Escuela de Bellas Artes en 1916, aunque sigue ligado a Córdoba donde continúa su familia y donde comparte estudio con sus hermanos Rafael y Enrique.

Julio Romero de Torres presenta un estilo arcaizante que recuerda a los maestros del Renacimiento con una fuerte componente andalucista. Se caracteriza por evocar un mundo de misterio con ciertos toques del tópico andalucista del embrujo, junto a un sentido sensualista y erótica de la imagen femenina que le dieron gran fama y prestigio. Su obra está marcada por el dibujo preciso y la monumentalidad del paisaje cordobés y por un estilo en el que se pueden apreciar las diferentes influencias de maestros italianos del manierismo y del prerrafaelismo con ciertos acentos españoles ²². Su

²¹ GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. *Julio Romero de Torres: pintor, 1874-1930*. Madrid: Arco Libros, 2008.

²² Brihuega Sierra, Jaime, Pérez Segura, Javier (comisarios). *Julio Romero de Torres: símbolo, materia y obsesión.* Madrid: Tf. Editores, 2003.

obra presenta tres obsesiones: el flamenco, la mujer y Córdoba como fondo de todos sus cuadros.

En 1908 expone *Nuestra Señora de Andalucía*, obra considerada por Carmelo Casaño la iniciadora de la «desacralización de lo sagrado» ²³. A pesar de la exaltación andalucista, Romero de Torres va más allá del tipismo regionalista de la época, porque supo dotar a sus imágenes cordobesas de una clave simbolista. En esta obra utiliza personajes reales de Córdoba que convierte en figuras alegóricas del baile, el cante jondo, la música y la pintura. En ese mismo año realiza *La musa gitana* con claras vinculaciones con la *Olimpia* de Manet. Con esta última consigue la Primera Medalla en la Exposición Nacional. En esta obra Romero de Torres definía su estilo, que iba a caracterizarle hasta su muerte, simbiosis de realidad y misticismo con una fuerte carga erótica.



Fotografía de Julio Romero de Torres en su estudio pintando la obra La musa gitana. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1907

²³ CASAÑO, Carmelo. *El simbolismo crítico de Julio Romero de Torres*. Sevilla: Centro Andaluz del Libro, 2002.

También realizará en ese *El amor sagrado y el amor profano*, obra paradigmática del simbolismo inspirada en la obra de Tiziano del mismo nombre. El propio Valle-Inclán refiriéndose a esta obra afirma:

En este cuadro admirable de *El amor sagrado y el amor profano* hay dos figuras de mujer que tienen entre sí un vaga semejanza, toda lleno de emoción y de misterio; algo como el perfume de dos rosas que una fuese diabólica y otra divina: la rosa de fuego y sangre, y la otra de castidad y de dolor. Y esta semejanza de tan profunda emoción parece querer decirnos el origen común de uno y de otro amor, y que aquellas que van a juntar sus manos son dos hermanas. Y aquel sepulcro que en término distante aparece entre ellas, nos dice, en la paz cristalina y silenciosa del fondo, que uno mismo será su fin. Hay un profundo sentido místico en este cuadro, donde el paisaje parece haber nacido después de una oración. Tan honda es la armonía de este cuadro, que si un soplo de aire pudiere pasar sobre él, dándole movimiento y vida, las figuras perderían parte de su belleza y todo aquel poder religioso y fascinante. El pintor ha realizado una obra triunfadora del tiempo, porque ha conseguido hacer las cosas mudas y quietas más intensas que la vida misma ²⁴.

En 1910 presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes las obras Ángeles y Fuensanta (comprada por suscripción popular por el pueblo de Córdoba) y el Retablo del Amor que consigue la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona. También participa en las Exposiciones Internacionales de Pintura Española que se celebran en Buenos Aires y en Santiago de Chile. Ramón del Valle Inclán pronuncia una serie de conferencias en Buenos Aires en las que presenta a Julio Romero de Torres como primer pintor español.

En 1911, se inaugura la VI Exposición Internacional de Bellas Artes en Barcelona en la que Romero de Torres recibe la Medalla de Oro por su *Retablo del amor* que es comprado por el Museo de Arte Contemporáneo de esta ciudad. Es recibido triunfalmente en Barcelona donde le ofrecen un banquete homenaje organizado por Miguel Utrillo.

Estos son años de gran efervescencia intelectual del arte. En 1913, frecuenta, en Madrid, la tertulia de la *Sagrada Cripta del Café*

²⁴ Montero Alonso, José. Julio Romero... Op. cit.



Fotografía de Julio Romero de Torres con Joaquín Álvarez Quintero, Marcelino Domingo, Loreto Prados, Serafín Álvarez Quintero y Pedro Muñoz Seca

de Pombo que preside Ramón Gómez de la Serna y a la que asisten los hermanos Zubiaurre, Victorio Macho, Francisco Iturrino, Solana, Santiago Rusiñol, Bagaría, Bartolozzi, Bacarisse, Manuel Abril, Ramiro de Maeztu o Guillermo de Torre. También frecuenta la nueva tertulia de Valle Inclán en el Café Fornos y un año después firma un manifiesto de intelectuales españoles en pro de la defensa de los valores espirituales y a favor de la causa aliada con motivo del estallido de la Primera Guerra Mundial.

En 1918 se inaugura una exposición individual en el Majestic Hall de Bilbao. Con este motivo, la Sociedad Bilbaína celebra un homenaje en su honor y en 1919 participa con su cuadro *Marta y María* en la Exposición de Pintura Española celebrada en Londres y con *La musa gitana* en otra Exposición de Arte Español que se celebra en París.

En 1922 viaja y realiza una exposición en la Galería Witcomb de Buenos Aires, la única exposición de su obra fuera de España,



Fotografía de Julio Romero de Torres en su estudio de Córdoba. 1914



Fotografía de Julio Romero de Torres, Enrique Romero de Torres y Anselmo Miguel Nieto en un parque de Buenos Aires. 1922



Fotografía de Julio Romero de Torres en la Galería Witcomb de Buenos Aires. 1922



En la fuente. Julio Romero de Torres. Jockey Club de Rosario. Santa Fe. Argentina

alcanzando uno de los mayores éxitos de toda su trayectoria profesional vendiendo casi todas sus obras. Por su parte, el mercado americano del que Julio Romero de Torres fue un gran beneficiado también se mostró más proclive por la pintura regionalista. A partir de entonces la presencia del artista será constante en el mercado argentino. Este interés por su obra quedará de manifiesto en la publicación, en 1943, del libro de Pedro Massa, el más completo hasta ese momento sobre la trayectoria vital y artística del pintor cordobés. En esta publicación se ponía de manifiesto la gran cantidad de obras del pintor en colecciones públicas y privadas de Argentina.

Tras su estancia en tierras americanas, en 1923 recibe la visita en su estudio de la reina María Cristina y en 1925 lo visita en Córdoba Alfonso XIII. Estas dos visitas ponen de manifiesto el enorme prestigio que el pintor había alcanzado dentro de su trayectoria plástica y de su influencia dentro del mundo social de la época ²⁵.



Julio Romero de Torres con Valle Inclán y la actriz María Banquer filmando una escena de la película La malcasada del director Francisco Gómez Hidalgo. 1926

²⁵ CALVO SERRALLER, Francisco. *La hora de iluminar lo negro: vientos sobre Julio Romero de Torres*. Madrid: Fundación Mapfre, 2006.



Fotografía de Julio Romero de Torres en su estudio de Madrid con la obra Rivalidad. 1925-26

En 1926, su estudio de la calle Pelayo de Madrid se convierte en centro de reuniones y tertulias. Por este motivo, el director de cine Francisco Gómez Hidalgo le pide filmar varias escenas de su película *La malcasada* en su estudio. En la película se puede ver a Julio Romero de Torres, a escritores y personalidades madrileñas como Valle Inclán, Azorín, Natalio Rivas, Santiago Rusiñol o Ignacio Sánchez Mejías; y a personajes de moda entonces como los hermanos Franco, Francisco por ser el general más joven del ejercito y Ramón el héroe de la aviación española por su vuelo transoceánico en el Plus Ultra.

En 1928 comienza a sentirse cansado y se traslada a Córdoba. En 1929 pinta *La nieta de la Trini, Ofrenda al arte del toreo* y *Cante hondo*. Ese mismo año se inaugura la Exposición Iberoamericana y en el Pabellón de Córdoba se exponen 28 obras suyas ²⁶.

²⁶ Las obras expuestas fueron: *Rivalidad* (1922), *La nieta de la Trini* (1929), *Gitana, Contra- riedad* (1919) que también se expuso en Buenos Aires, en la Galería Witcomb en 1922, *Camino de*



La nieta de la Trini. Julio Romero de Torres. Museo Julio Romero de Torres. Córdoba. 1929

La importancia de la figura de Julio Romero de Torres se pone de manifiesto en el papel protagónico que alcanza con motivo de la celebración, en 1929, de la Exposición Iberoamericana de Sevilla a la que concurren todos los países iberoamericanos y las distintas provincias españolas entre ellas Córdoba que tiene un protagonismo especial. Recordemos que José Cruz Conde Comisario Regio de la E.I.A. era de Córdoba y apostó firmemente por su ciudad. En el pabellón de la ciudad realizado por el arquitecto municipal Carlos Sáenz de Santa María en un claro estilo ecléctico que mezclaba elementos de la Mezquita de Córdoba con la torre de la Iglesia de San Nicolás, una de las fundaciones fernandinas asociadas a la Reconquista, y uno de los edificios más emblemáticos del momento, se expusieron obras de Julio Romero.

las bodas, un Desnudo, En la Ribera (1928), Naranjas y limones (1927), Niña de las uvas, Niña de la jarra (1928), Mujer de Córdoba (1928), Carmen (1928), Nieves (1927), Fuensanta (1928), Rosarillo (1904), La niña del candil (1928), La chiquita buena (1927), La niña de la rosa (1927), María Luz (1929), Bendición, Marta (1926), Ángeles (1928), María de la O (1928), María, Ofrenda al arte del toreo (1929), Muerte de Santa Inés (1920), expuesto en Buenos Aires, en la Galería Witcomb en 1922, La Copla (1927), Eva (1928) y La Chiquita Piconera.



Pabellón de Córdoba en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Carlos Saéz de Santamaría

La Diputación de Córdoba se encargó del sostenimiento y de la compra del mobiliario del pabellón ²⁷, edificio en el que se intentó representar tradiciones vivas de Córdoba. Las colecciones expuestas en el interior subrayaban esa imagen, especialmente a través de la pintura de raíz costumbrista. Julio Romero de Torres era uno de sus mejores intérpretes, su pintura había trascendido en ámbitos nacionales e internacionales, consagrando la imagen de la ciudad que interesaba mostrar al visitante.

La identificación del pintor con la ciudad es manifiesta, de ahí que se tomaran sus cuadros como representantes de la misma. Muchas de las obra de Julio Romero de Torres presentan en sus fondos lugares típicos de la ciudad que incidían aún más en la imagen que las autoridades querían presentar al exterior. Entre los cuadros expuestos en Sevilla, *La nieta de la Trini* tiene como fondo la Ribera, la Torre de la Calahorra y el Puente Romano. *En la Ribera*, la figura

²⁷ BELLIDO GANT, M.ª Luisa. *Córdoba y la Exposición Iberoamericana de 1929*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2001.

de la mujer da paso al río Guadalquivir y la torre de la Calahorra. En *La Copla* se mezcla la figura de la mujer que encarna a la «copla andaluza» con el fondo de la composición con el río Guadalquivir, el Puente Romano, la Puerta del Puente, la Calahorra y el Campo de la Verdad, escenarios populares de la ciudad y que venían a incidir aún más en la imagen tópica de Córdoba. Por último en *La Chiquita Piconera*, la última obra que pinta antes de su muerte acaecida en 1930, junto a la figura femenina se puede observar una Córdoba lejana y distante, envuelta en un aire de misterio y nostalgia, imagen tópica de una ciudad anclada en un pasado más glorioso.

En estos cuadros expuestos en la Casa de Córdoba encontramos una variada temática, desde el tema religioso (*La muerte de Santa Inés*), temas taurinos (*Ofrenda al arte del toreo*), temas folclóricos (*La Copla*), desnudos (*La nieta de la Trini*), y sobre todo retratos (*Bendición, María Luz, Eva...*).

Para José Francés:

La voluptuosidad y el misticismo constituyen los dos temas únicos —aislados o unidos—, pero suficientes para colmar la inspiración del artista, para crear la enorme serie de emociones plásticas que realiza ya hasta que la muerte le sorprende con el pincel en la mano, otra vez reintegrado a la casa natal, en la plaza del Potro ²⁸.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Exposición Ibero-Americana de Sevilla*. Reproducción fascímil. Sevilla: Galerías de Arte Niel-lo, 1991.

AA.VV. Exposición Ibero-Americana. Sección del Libro. Sevilla, 1929.

AUMENTE, J. La «cuestión nacional» andaluza y los intereses de clase. Madrid, 1978.

BARBERÁN, Cecilio. *Julio Romero de Torres. Su vida, su obra y su museo*. Madrid, 1947.

BELLIDO GANT, M.ª Luisa. «La imagen de Córdoba en el Pabellón de la Exposición Iberoamericana de 1929». En: *II Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1991.

— Córdoba y la Exposición Iberoamericana de 1929. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2001.

Montero Alonso, José. Julio Romero... Op. cit.

Braojos Garrido, Alfonso. «La Exposición Iberoamericana de 1929. Sus orígenes: utopía y realidad en la Sevilla del siglo XX». En: *La Exposición Iberoamericana de 1929*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1987.

- Brihuega Sierra, Jaime, Pérez Segura, Javier (comisarios). *Julio Romero de Torres: símbolo, materia y obsesión*. Madrid: Tf. Editores, 2003.
- CALVO SERRALLER, Francisco. La hora de iluminar lo negro: vientos sobre Julio Romero de Torres. Madrid: Fundación Mapfre, 2006.
- CASAÑO, Carmelo. *El simbolismo crítico de Julio Romero de Torres*. Sevilla: Centro Andaluz del Libro, 2002.
- ENGLEKIRK, John. «El Hispanoamericanismo y la Generación del 98». *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 4 y 15 de noviembre (1940).
- FERNÁNDEZ, Julián C. Andalucía y la sugestiva belleza de sus mujeres, en la pintura de Julio Romero de Torres. Chascomús, 1968.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. Catálogo de pintura española en Buenos Aires. Asturias: Universidad de Oviedo, 1997.
- GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. *Julio Romero de Torres: pintor, 1874-1930*. Madrid: Arco Libros, 2008.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Manuel. «Anselmo Miguel Nieto. El pintor de la aristocracia española». *Revista Plus Ultra*. Buenos Aires, marzo de 1923.
- GUTIÉRREZ, Ramón. «La cátedra de arte hispanoamericano creada en Sevilla en 1929». *Revista de Historia del Arte. Atrio* (Sevilla), 4 (1992). págs. 147-152.
- GUTIÉRREZ VINUALES, Rodrigo. «Españoles y Argentinos. Relaciones recíprocas en la pintura (1920-1930)». En: *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1992.
- Argentina y España. Diálogos en el arte (1900-1930). Buenos Aires: CEDODAL, 2003.
- «Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano». En: Cabañas Bravo, Miguel (coord.). El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, págs. 189-203.
- «El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)». En: *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y cultu*ras. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, págs. 167-185.
- «Pintores y dibujantes españoles en la Argentina». En: *España en el Centenario argentino*. Buenos Aires: CEDODAL, 2007.
- «Ignacio Zuloaga y Hermen Anglada Camarasa. Presencia en el Centenario y proyección en la Argentina». En: España en el Centenario argentino. Buenos Aires: CEDODAL, 2007.

- «Presencia de España en la Argentina. Dibujo, caricatura y humorismo (1870-1930)». Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada (Granada), 28 (1997), págs. 113-124.
- «Salones y marchantes de arte en la Argentina (1890-1925)». Archivo Español de Arte (Madrid), 286 (1999), págs. 159-170.
- «La pintura argentina y la presencia de Ignacio Zuloaga (1900-1930)». Cuadernos Ignacio Zuloaga (Zumaia) (2000), págs. 27-46.
- «Roberto Montenegro y los iberoamericanos de Mallorca (1914-1919)».
 Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (México), 82 (2003), págs. 93-121.
- LLADÓ POL, Francisca. *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, editor, 2005.
- MIRALLES, Francesc, SANJUÁN, Charo. *Anglada-Camarasa y la Argentina*. Sabadell: Editorial AUSA, 2003.
- MASSA, Pedro. *Julio Romero de Torres*. Buenos Aires: Ed. Luis D. Álvarez, 1943.
- MUDARRA BARRERO, Mercedes. Arte y teoría estética del romanticismo al simbolismo: la familia cordobesa de los Romero. Granada: Universidad de Granada, 1990.
- MONTERO ALONSO, José. *Julio Romero de Torres. Vida, arte, gloria e intimidad del gran pintor*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S.A.
- PACHECO, Marcelo E. «La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes». En: *Ciento veinte años de pintura española*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1991. págs. 7-17.
- PALOMAR. Francisco A. *Primeros Salones de Arte en Buenos Aires*. Buenos Aires: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1962.
- ROMERO BARROS, Rafael. *Córdoba Monumental y Artística*. (ed. fascímil). Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1991.
- VALVERDE CANDIL, Mercedes. *Catálogo del Museo Julio Romero de Torres*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1983.
- VALVERDE CANDIL, Mercedes; PIRIZ SALGADO, Ana María. *Julio Romero de Torres*. Córdoba: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1989.
- ZUERAS TORRENS, Francisco. *Julio Romero de Torres. Su vida, su obra y su mundo*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1974.
- *Julio Romero de Torres y su mundo*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.

El arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz en Colombia

Mónica Patricia Zambrano Caicedo

El texto que continua aborda la obra generada por el arquitecto español Alfredo Rodríguez Orgaz, en la época en que desarrolló su actividad profesional en Colombia, temporada marcada por el exilio al que se vio sometido, y que terminó con su regreso a España en el año 1963.

Colombia fue el país en el cual se exilió el Arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz, su ejercicio profesional en la Nueva Granada se generó en dos periodos de tiempo, el primero entre 1939 a 1948, y el segundo entre 1953 a 1962. Anteriormente había ejercido en Granada los cargos de Arquitecto Municipal y Arquitecto escolar entre 1931 y 1936. Había nacido en Madrid el 2 de febrero de 1907, junto con su hermano Mariano, arquitecto y pintor, cursaron sus estudios de bachillerato en el Liceo Francés de Madrid, posteriormente desarrolló su formación en la Escuela de Arquitectura de la capital. Trabajó dos años antes de finalizar la carrera, en el año de 1930, como ayudante en el estudio del arquitecto Zuazo, posteriormente para complementar su formación académica viajó a Berlín donde estudió urbanismo y vivienda en la Escuela Técnica de Charlottemburgo teniendo como profesores a Max Taut, Jansen y Walter Gropius, en cuyo estudio estuvo unos meses entre 1930 y 1931, también estudió unos días en la Escuela de Arquitectura de Dessau dirigida por Mies Van Der Rohe. En 1931 el gobierno republicano lo nombró junto con Juan Bautista Subirana como representantes de España en la Bauausstellung 1 presentando el Plan de extensión de Madrid diseñado por el Arquitecto Secundino Zuazo, a su regreso a España pidió su reintegro al estudio de Zuazo y fue allí donde conoció al Alcalde de Granada Francisco Menoyo Baños quien se interesó en Orgaz por su conocimiento en temas urbanísticos pudiendo desarrollar a cabalidad el cargo de Arquitecto Municipal de Granada².

Alfredo Rodríguez Orgaz desarrolló su obra en Granada en el periodo comprendido entre 1931 a 1936, se definió por dos momentos, de 1931 a 1934 ejerció como Arquitecto Municipal, y de 1934 a 1936 ocupó el cargo de Arquitecto Escolar³. Los proyectos diseñados y ejecutados en su época en Granada, se delimitaron en torno a la planeación de la ciudad desde una perspectiva urbanista ejecutando obras que respondieran a las necesidades de una urbe moderna; sus proyectos se pueden definir como integrales e involucraban como determinantes de su diseño las ideas higienistas, pedagógicas y funcionales mas avanzadas de su época.

Granada en el siglo XX, era una ciudad ambigua en la cual existían estructuras dedicadas al turismo y adaptadas para tal fin y una Granada menos favorecida, una ciudad en la cual su población crecía desmesuradamente ⁴, presentaba problemas en las infraestructuras urbanas como alcantarillado, red de suministro de agua potable e iluminación, faltante de estructuras de equipamiento y de planes urbanísticos ⁵, siendo estas las características de la ciudad a la que se busca dar respuesta desde el Ayuntamiento, cuestionando la ciudad que se venía implantando y buscando una urbe que dignificara las formas de vida de las clases populares, una ciudad pensada desde el planeamiento, la higiene y la vivienda digna.

Fueron diversas las obras que generó en su periodo como Arquitecto Municipal, la sección del señor Orgaz se responsabilizaba

¹ Sus siglas IBA, traducidas al español significan Exposición Internacional de Construcción.

² BULNEZ ÁLVAREZ, Luisa. *Mariano y Alfredo Rodríguez Orgaz Arquitectos*. Madrid: Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III, 1997, inédita, págs. 264-269.

³ ZAMBRANO CAICEDO, Mónica Patricia. *Arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz en Granada*. Granada: DEA Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 2009, inédito.

⁴ Barrios Rozúa, Juan Manuel. *Granada Historia Urbana*. Granada: Editorial Comares, 2002, pág. 185.

⁵ ISAC, Ángel. *Historia Urbana de Granada*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2007, pág. 95.

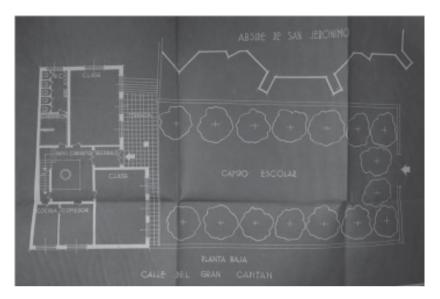
de los estudios del *Plan de Construcciones de Grupos Escolares*, entre los que se encontraban edificios de nueva construcción, adecuaciones y dotación de los mismos al igual que pavimentación de vías y proyectos de diferente índole como el matadero de cerdos, arreglo de la casa del conserje del cementerio e inspección de viviendas particulares ⁶.

La característica más importante de los proyectos para la ejecución de los Grupos Escolares fue su fundamento en ideas higienistas y pedagógicas como determinantes para la conformación de las estructuras arquitectónicas con fines educativos, dotándolas de campos de recreo e instalaciones sanitarias, en beneficio de la salud de los alumnos. El proyecto concibió un total de 13 Grupos escolares distribuidos en el perímetro urbano y 5 Grupos Escolares rurales. Estos proyectos no solo beneficiaría a los niños sino que disminuiría el paro obrero que se presentaba en Granada en aquellos momentos.



Montaje generado por el arquitecto con la finalidad de dar entender la implantación del Grupo Escolar en la calle de Gran Capitán. Archivo Histórico Municipal de Granada

⁶ Archivo Histórico Municipal de Granada (A.H.M.GR.). Expediente 231, año 1931. (s.f.)



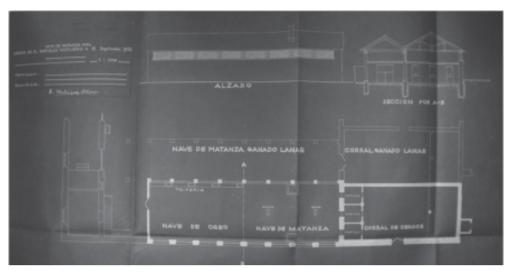
Planimetría del proyecto del Grupo Escolar ubicado en la calle de Gran Capitán. Archivo Histórico Municipal de Granada

Dentro de los proyectos generados por el arquitecto Orgaz a su paso por Granada también son de importancia edificaciones que contemplan otros usos, además de los escolares, que influirían en el crecimiento y proyección de la ciudad a futuro. Es el caso del matadero para cerdos en donde se ponen de manifiesto, de nuevo, los valores higienistas en la proyección de la ciudad moderna⁷.

En el periodo de 1934 a 1936 se desempeñó como Arquitecto Escolar, la terminación de su función como Arquitecto Municipal se debió a un conflicto de intereses al aceptar el cargo de arquitecto contratista de las obras del Banco de España en Granada⁸. Para el 23 de mayo se define de forma desfavorable, la petición hecha por el arquitecto para continuar en su cargo, posteriormente con fecha 11 de octubre de 1934, pide la excedencia y para el 7 de noviembre de 1934 hace entrega de la oficina al Arquitecto Jefe Eduardo Rodríguez Bolívar.

⁷ A.H.M.GR. Expediente 1894, año 1932. (s.f.)

⁸ A.H.M.GR. Expediente 3238, año 1934. (s.f.)



Planimetría del proyecto de la nave de matanzas para cerdos en el antiguo matadero. Archivo Histórico Municipal de Granada

Como consecuencia de los hechos violentos que se presentaron en Granada en el año 36 debió salir de la ciudad para salvar su vida, como él mismo lo relató, fue su filiación política como «Demócrata y Republicano» lo que lo llevó a huir; se dirigió a la huerta de San Vicente, de propiedad de la familia de Federico García Lorca, donde le fueron a apresar pudiendo escapar con ayuda del padre del poeta y de un muchacho de nombre José García Aguilar, enviado por el alcalde de Cúllar Vega que lo condujo hasta Alhama de Granada que aun era Republicana y en un convoy militar a Málaga desde donde partió en un barco para Alicante, posteriormente viajó a Madrid donde contactó con Carlos Montilla, Presidente de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, quien le propuso ser delegado de la Junta en Alicante.

En 1938 viajó a París, comenzando su vida de exiliado, trabajó como profesor de español en un colegio donde también proyectó una iglesia en lo que era anteriormente un establo. Entre sus posibles destinos estaba Cuba pero no fue viable por los requerimientos del país,

⁹ BULNEZ ÁLVAREZ, Luisa. Mariano y Alfredo... Op. cit., págs. 290-294.

fue en París donde el arquitecto Zuazo le presentó al escultor Victorio Macho quien le ofreció el diseño de la parte arquitectónica del monumento al general Uribe en Bogotá, es así como por iniciativa de Zuazo el Arquitecto Orgaz emigró a Colombia 10.

Sus proyectos en Colombia, se generaron mayoritariamente para instituciones de carácter privado, en contraposición a su desarrollo profesional en España. La idea de modernidad fue constante en su obra, sin dejar de lado los estilos y los lugares de implantación, con un trabajo consecuente y académico, incluyendo el uso de nuevos sistemas constructivos.

La Bogotá con la que se encontró se caracterizaba por ser una ciudad con un proceso de moderniza-



Monumento al general Uribe, implantado en el parque Nacional de Bogotá

ción complejo, una ciudad que para 1900 tenía cerca de 100.000 habitantes y que a finales del siglo XX podía rondar los seis millones, un cambio radical en el trascurso de un siglo 11. El proyecto modernizador al que se enfrentaba la ciudad de Bogotá, correspondió con un momento político agudo. Colombia se enfrentaba a una crisis interna, entre los años 40 y 70, el incremento de la violencia rural y por ende la migración masiva de campesinos a las ciudades daba como resultado la ruptura de las estructuras económicas y culturales existentes hasta el momento generando la expansión de las actividades relacionadas con la industria y el comercio, la ciudad no

¹⁰ Ibídem, págs. 295-298.

¹¹ SALDARRIAGA ROA, Alberto. *Bogotá siglo XX urbanismo, arquitectura y vida urbana*. Bogotá: Departamento administrativo de Planeación Distrital, 2000, pág. 13.

tenía posibilidades de cubrir dicha demanda de empleo, vivienda y servicios urbanos siendo azotada por un crecimiento demográfico vertiginoso.

Fue el mandato del primer gobierno de Alfonzo López Pumarejo, 1934 — 1938, marcado por una voluntad modernizadora, el que influyó de forma importante en el periodo en que el arquitecto Orgaz llegó al país; las redes de servicios públicos eran extensas, complejas y de grandes coberturas, los sistemas viales tenían diferentes niveles y se generaban nuevos trazados urbanos, edificaciones nuevas llamativas y con usos de tecnologías tradicionales en búsqueda de imágenes de modernidad, «la ciudad es un mosaico de formas modernas y antiguas, de pasados presentes diversos. La modernidad es un fragmento más» ¹².

Su llegada a Colombia se hizo en el año de 1939, permaneciendo hasta 1949; posteriormente reanudó su trabajo en Colombia desde 1953 a 1962 ¹³. A su llegada al país se relacionó con dos arquitectos de origen español que junto con él, dejaron una marca fuerte en el desarrollo de la profesión en Colombia, estos arquitectos eran: Estaban de la Mora y Germán Tejeros, con el cual realizó varias obras, entre ellas dos hoteles en las ciudades de Bucaramanga y el Socorro, así como la cárcel de Cundinamarca ¹⁴; estas construcciones fueron de las primeras desarrolladas por el arquitecto en Colombia advirtiendo una fuerte influencia de la arquitectura moderna; de igual manera fue amigo personal de Francisco Gil Tovar ¹⁵, granadino residente en Colombia, quien fue precursor y contribuye desde hace mucho tiempo a la Historia del Arte y la Arquitectura en Colombia.

Su producción arquitectónica fue amplia y diversa, la mayoría de veces ligada a firmas de Arquitectos, intervino en las firmas Child-

¹² Ibídem, pág. 29.

¹³ BULNEZ ÁLVAREZ, Luisa. Mariano y Alfredo... Op. cit., pág. 300.

¹⁴ Ibídem, pág. 304.

¹⁵ Sobre Gil Tovar, Cfr. López Guzmán, Rafael. «La recuperación historiográfica de Francisco Gil Tovar». Págs. 189-215; IGLESIAS PRECIOSO, Martín. «El historiador Francisco Gil Tovar: de Granada a Nueva Granada». Págs. 217-239; CASTILLO SEGURA, Claudia Cecilia. «Francisco Gil Tovar: semblanza biográfica de un maestro en arte y cultura». Págs. 241-254. En: López Guzmán, Rafael (Coord.). Andalucía y América: cultura artística. Granada: Universidad-Editorial Atrio, 2009.

Davila y Luzardo & Cía, y posteriormente en la importante firma Sáenz Urdaneta. Algunos de sus proyectos están atribuidos a la firma García, Rodríguez y Vásquez Arquitectos e Ingenieros S.C.A, estudio que posiblemente constituyó Orgaz junto con otros profesionales.

El desarrollo de su actividad profesional en Colombia, difiere radicalmente de la forma en que ejercía en España; mientras en su país de origen el trabajo que realizó se vio ligado a instituciones gubernamentales y directamente a los ayuntamientos, en Colombia su desarrollo profesional se centró primordialmente en proyectos ejecutados desde iniciativas privadas, esta razón también condicionó su proceso de diseño puesto que en la mayoría de los casos y respondiendo a las transformaciones por los que atraviesa una nueva urbe que busca ser cosmopolita, los deseos de monumentalidad de las obras eran pedidos y exigidos por la sociedad. Ejerció su profesión dentro de la figura de *Arquitecto Asesor*, modelo que no era parte del quehacer de la profesión en España, pero que a su llegada a Colombia le representó un volumen alto de trabajo.

Su experiencia en el diseño de instituciones bancarias lo llevó a trabajar con el Banco de la República, banco central de Colombia encargado de la política monetaria del país, diseñando la fachada del edificio sobre la avenida Jiménez entre los años 1939 a 1940, la edificación había quedado incompleta por las obras de ampliación de la calle; su nombramiento como asesor del banco le permitió diseñar varias sedes en diferentes ciudades, entre las cuales están las edificaciones de Pasto en 1944, Buenaventura para 1945, Florencia y Leticia para el mismo año, Barranquilla en 1946 y la reforma del Banco de la Republica en Cúcuta en 1947.

Fueron diversos los proyectos que diseñó en Colombia entre ellos viviendas unifamiliares y edificios de apartamentos, la residencia de la Sra. Nuys en la ciudad de Cali en 1939, y en la ciudad de Bogotá las residencias de los señores Eduardo Zuleta en 1940, Benjamín Roche en 1941, Julio Caro en 1944, la vivienda para la Sra. Teresa Tanco en 1947 y el edificio de apartamentos para renta, diseñado

¹⁶ BULNEZ ÁLVAREZ, Luisa. Mariano y Alfredo... Op. cit., pág. 326



Edificio de apartamentos de renta, diseñado para el señor Federico Lleras Restrepo

para el señor Federico Lleras Restrepo ¹⁷ quien fue presidente de Colombia; las viviendas unifamiliares fueron implantadas en las nuevas zonas de Bogotá, en los barrios proyectados para ampliación de la ciudad, en lotes con predios de tamaño importante en los que se aprecia la distribución óptima de las construcciones, el manejo de la luz, el aire y las zonas verdes como factores determinantes del diseño, fue así como retomó las ideas higienistas en las que se basaban los proyectos ejecutados anteriormente, en sus planimetrías se encuentran los detalles de carpinterías y verjas, elementos importantes para determinar diseños globales.

Las construcciones de hoteles fueron otras de las intervenciones en las que participó, además de los desarrollados a su llegada al país con el arquitecto Tejeros, también diseñó el proyecto para un hotel en Bogotá en 1942 y una hospedería en el año de 1945 en la población de Zipaquirá a 48 kilómetros de la capital del país, esta obra se

¹⁷ Ibídem, pág. 309.



Costado oriental de la plaza de Bolívar en Bogotá donde se aprecia la Catedral Primada y el palacio arzobispal

ubicó junto a las minas de sal de la población, el proyecto guarda relación con las construcciones propias de la zona, denota el respecto del señor Orgaz por la arquitectura del lugar, la altura de la edificación no supera los dos niveles, las cubiertas son inclinadas y con teja española, con balconadas, puerta y barandales en madera y el diseño de la portada principal en piedra.

Para el año de 1944 su desempeñó como asesor de la Curia, lo llevó a emprender la reforma de la fachada de la catedral, específicamente de las torres, las mismas habían pasado por varias reformas lo que generó problemas estructurales, por lo que el arzobispo promovió las obras de reconstrucción.

La catedral metropolitana de Santa Fé de Bogotá, fue construida por el Arquitecto español Fray Domingo Petrés de la orden de los capuchinos menores a principios del siglo XIX. La muerte temprana del fraile originó algunos errores de ejecución dada la utilización inadecuada de ciertos materiales y métodos constructivos.

El entonces Presidente de la Republica, señor Don Alfonzo López aplaudió la idea y ofreció que el Gobierno Nacional ayudaría con dinero para esta obra tan importante... Con estas bases el suscrito Arzobispo se puso en comunicación con el arquitecto español Don Alfredo

Rodríguez Orgaz, quien después de estudiar detenidamente el asunto, presentó un proyecto en el cual se corregían todos los errores arquitectónicos, se embellecía y se estilizaba la fachada con su construcción en piedra labrada. El arquitecto Señor Rodríguez Orgaz presentó los respectivos y el proyecto fue aprobado tanto por el suscrito Arzobispo, como por la Dirección de Edificios Nacionales, dependiente del Ministerio de Obras Públicas, la cual en aquel tiempo estaba a cargo del Doctor Ignacio Álvarez Aguilar, quien siempre ayudó con grande eficacia a esta obra. Poco tiempo después, en el año 1943, se comenzó la obra bajo la dirección del Arquitecto Rodríguez Orgaz, la inspección de la Dirección de Edificios Nacionales y la interventoría de la firma Pardo, Restrepo y Santamaría que fueron nombrados por el Arzobispo para este efecto 18.

El 17 de agosto comenzó la obra, en primer lugar se instaló el andamiaje y luego se demolió la torre sur, el 23 de febrero de 1944 se inició la obra de la nueva torre sur, por falta de ingresos la reforma contó con múltiples inconvenientes y retrasos, el 2 de enero de 1945 se reanudaron los trabajos pero los recursos solo permitieron trabajar dos meses, el proyecto fue retomado por la Sociedad de Mejoras y Ornato y para el 17 de julio de 1946 la intervención de la torre sur llegó a su fin; la torre del costado norte contó con más suerte y para el 19 de marzo de 1947 se terminaron las obras que habían comenzado ese mismo año.

En una de las torres de la catedral se colocó una placa que decía:

Siendo Arzobispo de Bogotá y primado de Colombia el Excmo. Y reverendo señor Ismael Perdomo; deán de esta basílica, monseñor Andrés Restrepo Sáenz, iniciaron el XVI de agosto de MCMXLIII por el Arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz las obras de terminación de esta fachada, llevadas a feliz término el año de MXMXLVII con limosnas de los fieles, subvenciones del municipio y el departamento y el generoso aporte de la nación ¹⁹.

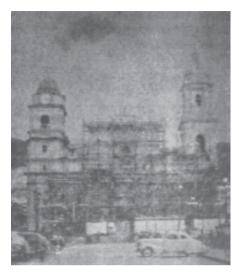
El arquitecto Orgaz desarrolló otros proyectos, algunos educativos como el Liceo Francés Louis Pasteur ubicado en Bogotá y el Instituto del Carmen de los Hermanos Maristas entre 1943 y 1944,

¹⁸ Reconstrucción del Frontis de la Catedral de Bogotá. *Revista La Iglesia*, págs. 102-103, c. 1952.

¹⁹ Ibídem, pág. 104.

realizó la reforma del palacio de la Gobernación de Boyacá en 1943 y el proyecto para el pabellón de pensionados del hospital San José entre otros.

En el año de 1948 salió de Colombia, finalizó su estancia en el país posiblemente por los acontecimientos denominados como «bogotazo» 20, entre los años de 1948 a 1951 permaneció en Estados Unidos trabajando en dos estudios de arquitectura, el de Aarón G. Alexander y el de Roger and Butler, dedicándose al diseño de edificaciones con fines bancarios y edificios de apartamentos; en medio de ese periodo viajó a México pero la imposibilidad de ejercer su profesión lo hizo regresar a Estados Unidos, posteriormente se trasladó a Francia donde permaneció hasta 1953 fecha en que regresó a Colombia por



Catedral, obras de readecuación de las torres. Tomada del periódico el Catolicismo 27 de septiembre de 1945

la invitación que le hizo el Gerente General del Banco de la República Don Luis Ángel Arango, reanudando su estancia hasta 1962, esta vez con una connotación diferente ya que era un arquitecto reconocido. En este periodo algunas de su obras fueron: el banco de Bogotá de Zipaquirá, la ampliación de la Casa de la Moneda, obras en la catedral de sal de Zipaquirá, el seminario de la misma población, el Palacio Arzobispal en Pereira, la iglesia de las salinas de Manaure, el Instituto Caro y Cuervo, Intervenciones en el Colegio Mayor de San Bartolomé, el palacio Arzobispal, el edificio Tissot y su residencia en el barrio de Chapinero en Bogotá ²¹.

Esta nueva etapa en Colombia estuvo caracterizada por las influencias de su trabajo en los Estados Unidos, formas geométricas más puras y repetitivas como símbolos de progreso siguiendo los

²⁰ Con este nombre se conocen los actos violentos que se desataron el 9 de abril de 1948 a raíz del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán.

²¹ BULNEZ ÁLVAREZ, Luisa. *Mariano y Alfredo... Op. cit.*, págs. 367-379, 381-399, 401-411.

lineamientos del movimiento internacional, el uso de nuevas tecnologías adaptando las construcciones a las características del lugar.

Entre los proyectos más importantes que realizó para el Banco de la República se encuentran el edificio para la nueva sede, ubicada en la avenida Jiménez con carrera séptima, uno de los puntos de la ciudad más importantes por encontrarse en el cruce de dos de las avenidas representativas de la capital, es una construcción que hace uso de las nuevas tecnologías, como el hormigón, lo que permitió el desarrollo de la edificación en altura, cuenta con 14 pisos y tres sótanos; la catedral de sal de Zipaquirá en el año de 1953 tuvo la peculiaridad de desarrollarse en las minas de sal de la población, el arquitecto retomó la idea de aprovechar el socavón que generó la extracción de la sal y que sería abandonado por el desarrollo de un nuevo yacimiento, para implantar allí una capilla a la patrona de Zipaquirá la Virgen de Guasa, patrona de los mineros. Esta estructura no contaba con una construcción visible a nivel del suelo pero en el interior el arquitecto diseñó todo un recorrido y adaptó los túneles para usos litúrgicos, por mucho tiempo la construcción fue un sitio de interés turístico, en 1990 bajo la dirección de la sociedad colombiana de arquitectos se empezó el proyecto con la finalidad de generar una obra nueva en un sector aledaño siendo actual-

mente uno de los sitios turísticos más visitados en el País.

Otro de los trabajos realizados para la curia fue el Palacio Arzobispal, el antiguo edificio se consumió en llamas por los actos violentos del 9 de abril de 1948, en el periódico El Catolicismo se reseña la obra del palacio, el cual sería diseñado y construido por al firma Ezquerra Sáenz Urdaneta Suárez en la cual colaboraba el Arquitecto Orgaz, siendo la colocación de la primera pie-



Banco de la República, Avenida Jiménez con Carrera Séptima Bogotá



Palacio arzobispal. Plaza de Bolívar. Bogotá

dra el día ocho de septiembre de 1952. El palacio se encuentra localizado en la Plaza de Bolívar, en la esquina de la calle 10 con carrera 7; el diseño del edificio busca la «mayor comodidad y servicios modernos» ²².

El proyecto para la Academia de la Lengua, ubicado en el extremo oriental de la Avenida Jiménez, surgió por la necesidad de derrumbar el edificio anterior debido a la ampliación de la vía para la celebración del sesquicentenario de la independencia. La nueva sede se ubicó en la carrera tercera con calle 17, el edificio se inauguró en el Tercer Congreso de Academias.

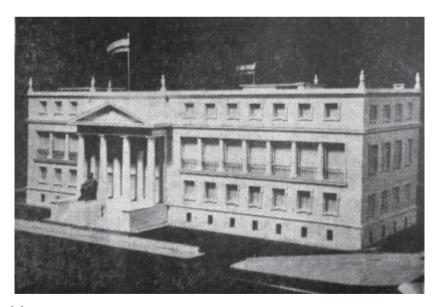
En el periódico El Espectador, del 25 de septiembre de 1959, se lee:

Maqueta del edificio que actualmente construye la Academia Colombiana de la Lengua para su sede, en la carrera 3 A con calle 17. El edificio será inaugurado en 1960, con ocasión del III Congreso de Aca-

²² La Primera piedra del Palacio Arzobispal será Bendecida el 8 de septiembre: Principales características arquitectónicas. Periódico *El Catolicismo*. Bogotá: Agosto 1 de 1952, Época VI, N.º 469.



Academia de la Lengua. Avenida Jiménez. Bogotá



Maqueta del edificio

demias de la Lengua, reunido en Bogotá. Los planos se deben al arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz. (Foto cortesía de la Academia de la Lengua, para E.E.).

El final de su exilio en Colombia llegó en 1963 con un viaje a Francia donde proyectó una urbanización en la Costa Azul, ese mismo año viajó a España; su obra en este periodo se generó en mayor grado en Granada puntualmente en la costa y en Madrid. Los proyectos que diseñó en la costa se vieron caracterizados por la integración de la vivienda al paisaje, el uso de materiales de la zona, el entendimiento del entorno y la adaptación de las construcciones al mismo. La primera obra que proyectó fue en 1967 para el señor José Polanco en Almuñécar, las casas para el señor Martin Municio en 1973 v para el señor Ramón Olmedo en 1974 en Salobreña v la casa de Don Fernando Valdivieso en la urbanización Cotobro en Almuñécar en 1992. En Madrid diseñó varios edificios de viviendas, además de algunos proyectos para edificios educativos, que ejecutó como arquitecto del Ministerio de Educación y Ciencia, entre ellos el Liceo Francés de Madrid en 1970 y el complejo educativo en el barrio del Pilar en la misma ciudad para 1978. Otros proyectos ejecutados por el arquitecto fueron la ampliación de la facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de Madrid en 1978, el proyecto de ampliación del depósito de libros en La Casa de Velázquez en Madrid en 1983, dos sedes para el Banco Popular en 1972 y el estudio de factibilidad para la ampliación y reubicación del Museo del Prado en Madrid en 1975, Las obras generadas a su regreso a España tuvieron una fuerte influencia de su desarrollo profesional anterior, tanto desde el punto de vista del uso de nuevas tecnologías como de la estética usada en ellos y la conciencia del medio en el cual se implantaran las obras, los grupos humanos a los que dirigió su trabajo son más diversos no solo se desempeña en cargos gubernamentales sino que además desarrolla encargos puntuales, diseños propicios enfocados a las necesidades del propietario. La prolífica y variada carrera del arquitecto Orgaz se continuó hasta su muerte en 1994²³.

²³ BULNEZ ÁLVAREZ, Luisa. Mariano y Alfredo... Op. cit., págs. 426.

Conversaciones con el pintor sevillano Juan Chamizo: Andalucía desde el exilio mexicano

Yolanda Guasch Marí

El año 1939 representó para muchos españoles, no solo el final de la Guerra Civil española, sino también el inicio de un exilio que duraría para algunos hasta el final de sus días. Francia en primer lugar, pero sobre todo América (Santo Domingo, Cuba, Argentina...) fueron acogiendo miles de refugiados, que habían simpatizado bien de manera activa o pasiva con la República o bien porque ostentaron cargos dentro del gobierno republicano, teniendo que abandonar el país. México, con su Presidente Lázaro Cárdenas 1, se convirtió en el país que más ayuda dio a los exiliados, «ofreciéndoles unas condiciones de llegada inéditas en cuanto a la legalidad, permitiendo su asentamiento en el país azteca como segunda patria» 2.

Dentro del grupo de profesionales exiliados llegados a México, aún dentro de una gran variedad, destacan el número elevado de artistas, pintores, escultores, arquitectos, escritores..., que sin duda enriquecieron con sus aportaciones al país de acogida.

¹ El afecto de los exiliados por el presidente mexicano se puede percibir en que de forma cariñosa le denominaban «Tata Cárdenas», que en lengua tarasca (Michoacán) significa «padre o padrecito». Esta misma forma de denominación la utilizaron en el siglo XVI los indígenas de la zona de Pátzcuaro al referirse a Vasco de Quiroga.

² HENARES CUÉLLAR, Ignacio; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; SUÁREZ TOLOSA, María Teresa y TOLOSA SÁNCHEZ, M.ª Guadalupe. *Exilio y Creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2005, pág. 13.

Geográficamente provenían de distintos lugares de España, siendo importante el alto número de andaluces, intelectuales de diversa índole, que conformarían la denomina primera generación considerando dentro de ella a artistas que ya contaban en España con reconocimiento y prestigio y a la que Miguel Cabañas denomina «generación madura» ³. En el campo de la literatura, la poesía o la filosofía, la aportación fue brillante con escritores de la talla de Juan Rejano ⁴, Manuel Andújar ⁵, el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez ⁶, el poeta Emilio Prados ⁷ o el polifacético José Moreno Villa que, aparte de ser poeta y crítico, desarrolló también una interesantísima labor como pintor ⁸ e historiador del arte. Pintores de reconocido prestigio como Antonio Rodríguez Luna ⁹ o Cristóbal Ruiz Pulido.

Pero existe una segunda generación de artistas ¹⁰ en la que debemos situar a los hijos de exiliados, aquellos que su destino vino determinado por el compromiso político de sus padres con la República. Muchos se formaron totalmente en el nuevo país por su juventud, como es el caso del pintor Juan Chamizo, o por vocación tardía como el caso del granadino Eduardo Lozano Vistuer ¹¹, que no hace visible su obra hasta los años 60 cuando cuenta con 46 años. A todos la Guerra Civil truncó su formación, su futuro, sus ilusio-

- ³ CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español.* Madrid: CSIC, 2005, pág. 116.
 - ⁴ Juan Rejano (Puente Genil, Córdoba, 1902-México, 1976).
 - ⁵ Manuel Andújar (La Carolina, Jaén, 1913-Madrid, 1994).
 - ⁶ Adolfo Sánchez Vázquez (Algeciras, Cádiz, 1915).
 - ⁷ Emilio Prados (Málaga, 1899-México, 1962).
 - ⁸ José Moreno Villa (Málaga, 1887-Ciudad de México, 1955).
 - ⁹ Antonio Rodríguez Luna (Montoro, Córdoba, 1910-Córdoba, 1985).
- ¹⁰ En la gran mayoría fueron más receptivos con el nuevo entorno artístico mexicano, conjugando en muchos casos la tradición española con la mexicana. CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español.* Madrid: CSIC, 2005, págs. 116-117.
- ¹¹ Eduardo Lozano Vistuer (Granada, 1917-Ciudad de México, 2000). Llega a México en 1939 en uno de los primeros barcos con exiliados. Aunque pinta desde muy joven, estudia la carrera de Ingeniería petrolera en la Universidad Nacional Autónoma de México donde además consigue la Cátedra. En los años 60 inicia su formación artística de manera reglada en la Escuela de Pintura y Escultura «La Esmeralda». Su producción es muy amplia dedicándose en sus últimos años al grabado.

nes y se convirtieron en las víctimas inocentes del exilio. Ese fue el caso del pintor sevillano, objeto de este estudio, Juan Ruiz Chamizo, conocido artísticamente como Juan Chamizo.

Un dossier con documentos varios del pintor conservado en el CENART (Centro Nacional de las Artes) ¹² de México me permitió acceder al pintor andaluz exiliado Juan Chamizo, nacionalizado mexicano desde que llegó en 1941. Actualmente, cuenta con 88 años y sigue viviendo en México. Dice sentirse «muy andaluz, muy sevillano y del Betis». Sus primeras palabras telefónicas me revelan «que se llama Juan Ruiz Chamizo, pero que como Picasso, sin querer compararse, eligió su segundo apellido como nombre artístico por ser menos común». Así fue y es la vida del maestro Juan Chamizo.

Juan Chamizo nació en la capital del Guadalquivir el 29 de diciembre de 1921. Fue hijo de Francisco Ruiz Cobos de Guzmán, que ocupaba un cargo administrativo en la Diputación Provincial y Ana Chamizo Aguilar ¹³. Recuerda siempre haber vivido en la calle Camacho Pichardo de Sevilla. Fueron cuatro hermanos Anita la mayor, Francisco, Carmen y Carlos más pequeños que él.

En su niñez asistió al Colegio San Luis Gonzaga de Sevilla y, posteriormente, realizó el Bachillerato en el Instituto de San Isidoro. Terminados sus estudios básicos en 1934 comenzó a asistir diariamente 2 horas por las noches, de 19.00 a 21.00, a clases de dibujo en una Academia de Artes y Oficios, junto al Teatro Cervantes, hasta 1936. En la citada Academia llegó ganar los premios de fin de año, incluso estando desanimado, como el último año, que no pensaba presentarse y finalmente lo hizo ganando el premio.

En la familia Ruiz Chamizo no hubo hasta Juan Chamizo pintor alguno. Solo recuerda el artista a su tío Pedro, hermano de su madre, que hacía «Belenes» en cartón dibujados por él mismo.

La familia del artista al completo veraneaba desde siempre en Málaga, pues su padre Francisco Ruiz Cobos de Guzmán había nacido en Ronda. Durante dos o tres años se alojaron en un hotel en

Tengo que agradecer a la investigadora Teresa Suárez sus indicaciones y sus atenciones en mi estancia mexicana, permitiéndome llegar hasta la figura de Juan Chamizo.

¹³ Natural de Carmona, Sevilla, sus dedicaciones fueron ama de casa y costurera.



La familia Ruiz Chamizo, Sevilla. (Juan Chamizo es el que está junto al padre)

la calle Larios. El 18 de Julio de 1936 el matrimonio emprende camino hacia Málaga. Ese año pensaban alquilar una casita en vez de ir al hotel. Sus cuatro hijos, pues Carlos aún no había nacido, quedaron al cuidado de «Mama Antonia», así llamaban a la abuela, madre de Ana Chamizo.

Durante el trayecto de Sevilla a Málaga se produjo el golpe militar que daría inicio a la Guerra Civil, quedando cortada la carretera. El matrimonio jamás volvió a Sevilla. El padre Francisco Ruiz Cobos de Guzmán era un activo militante de la República, además de ser gran amigo de Diego Martínez Barrio 14, quien durante los

Diego Martínez Barrio (Sevilla, 1883-Francia, 1962). De familia humilde, siendo muy joven se afilia a la Juventud Republicana de Sevilla y al Partido Radical fundado por Alejandro Lerroux. Poco después comenzó su actividad periodística llegando a funda el diario El Pueblo. Fue afiliado de la masonería desde 1908, llegando a tener durante décadas un papel muy importante en la masonería española, siendo elegido incluso como el Gran Maestro del Gran Oriente Español. En 1910 inicia su carrera política como concejal del ayuntamiento de Sevilla. A este cargo le seguirían mu-

años de la República tuvo diferentes cargos de envergadura. De hecho la amistad con la familia Ruiz Chamizo era tan intensa que nuestro pintor lo consideraba su padrino, aunque no lo era.

Así el 18 de julio los padres del pintor inician su particular exilio. Desde Málaga huyen hacia Valencia, pasando posteriormente a Ciudad Real y antes de cruzar los Pirineos estuvieron en Barcelona. Será en la ciudad Condal donde nazca durante un bombardeo su hermano Carlos ¹⁵. Durante los años que dura la guerra su padre sigue colaborando activamente con el gobierno de la República. Fueron años muy duros sin saber nada de sus hijos que habían quedado en Sevilla.

El avance de la Guerra Civil hacia Barcelona les obliga a huir hacia los Pirineos para cruzar la frontera. En el camino Francisco Ruiz pierde a su mujer y a su hijo recién nacido. No obstante sigue trabajando para el gobierno cubriendo diferentes puestos para dar ayuda a los refugiados. Estando en uno de estos sitios de ayuda, muy cerca ya de la frontera, quince días después, el matrimonio se reencontraba por casualidad, en el momento en el que su mujer y su hijo habían parado en busca de ayuda. Posteriormente consiguieron pasar la frontera pero, como miles de refugiados fueron a parar a los llamados Centros de Acogimiento que en palabras de Antonio Agramunt Lacruz «eran inhóspitos terrenos de arena, rodeados de alambrada bajo la vigilancia atenta de la gendarmería o de las tropas regulares senegalesas» ¹⁶. Juan Chamizo recuerda que sus padres estuvieron en varios: «Mis papás me contaron que permanecieron en

chos más, sobre todo durante el Período de la II República. Así fue nombrado Ministro de Comunicación y, más tarde, de Gobernación, llegando incluso ser en dos ocasiones Presidente del Gobierno y en una Presidente de la República. Finalmente fue Presidente de la República en el exilio hasta su muerte. Cfr. ÁLVAREZ REY, Leandro. *Diego Martínez Barrio. Palabra de Republicano.* Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura y Fiestas Mayores, 2008.

¹⁵ Carlos Ruiz Chamizo nacido el 23 de Marzo de 1938. Estudió en el Colegio Madrid de México, fundado por los exiliados. En México cursó los estudios de Historia, ejerciendo como tal en la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁶ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. Arte y represión en la Guerra Civil española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración. Salamanca: Junta de Castilla y León; Generalitat Valenciana, 2005, pág. 594.

uno situado en Perpiñan ¹⁷ y recuerdo también el de Barcarès» ¹⁸. En ellos sus padres fueron separados en barracas diferentes, pero el pintor recuerda como su madre le contó que por la noche se escapaba para ir a ver a su padre. Finalmente y gracias a la relación de Francisco Cobos con la masonería y la política republicana, recibieron ayuda para salir de los campos de concentración y reanudar su exilio hacia el continente americano. Formaron parte del grupo privilegiado que viajó en la primera gran expedición hacia México en el ya famoso barco Sinaia ¹⁹.

El pintor Juan Chamizo y sus hermanos se quedaron en Sevilla al cuidado de la abuela «Mama Antonia» escondidos. Durante los años que duró la Guerra Civil solo recibieron dos telegramas en los que únicamente decían que estaban bien, pues no podían dar ningún dato de donde se encontraban ni lo que iban a hacer. El pintor recuerda que fueron años muy duros pues no había dinero en Sevilla y como en la mayoría de sitios, escaseaban los alimentos. Él con-

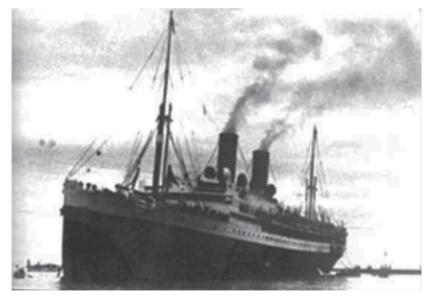
Posiblemente se esté refiriendo al campo de concentración de los Haras, ubicado en unos antiguos corrales en desuso destinados a la cría de caballos en las inmediaciones de Perpiñan. No disponía de ningún tipo de infraestructura ni sanitaria ni para cubrir las necesidades básicas, solo un grifo proporcionaba agua para beber y lavarse. No obstante éste fue utilizado como espacio de clasificación para luego distribuir a los refugiados a los centros de acogida más grandes como Saint Cyprien o Barcarès. Ibídem, pág. 605.

Este campo de concentración estaba reservado a albergar a aquellos que estaban dispuestos a regresar a España. Lo cierto es que este campo estaba en mejores condiciones, ya que contaba con barracones de madera y con una infraestructura sanitaria mínima. Es muy posible que la familia Ruiz Chamizo tuviera intenciones de regresar en busca de sus hijos. Ibíd., págs. 721-722.

¹⁹ En el Sinaia viajó la primera expedición colectiva de exiliados rumbo a México. Partió de Francia el 23 de mayo de 1939 del puerto de Sète, con más de mil quinientos refugiados españoles a bordo, y tomó puerto en Veracruz 18 días después, el 13 de junio. En el viajaron multitud de intelectuales de toda España entre los viajeros andaluces se documenta el poeta cordobés Juan Rejano. Cfr. SERRANO MIGALLÓN, Fernando. «El viaje del Sinaia». En: AA.VV. *Diario de la Primera Expedición de Republicanos Españoles a México*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1999, págs. 19-25.



Hoja de identificación Francisco Cobos, Ana Chamizo y su hijo Carlos para embarcar en el Sinaia como refugiado político. París, 18 de mayo de 1939



Vista del Sinaia

taba entonces con 14 años, nunca pensó que no volvería a ver a sus padres hasta los 20 años.

Los recursos económicos de la abuela ²⁰ llegaron a ser insuficientes para mantener y costear las necesidades básicas. No obstante la abuela siempre contó con la ayuda de otro gran amigo de Francisco Ruiz, Rafael García Borbolla, al que el pintor Juan Chamizo llegó a considerar como su segundo padre. De él fue la decisión de separar a los cuatro hermanos y mandarlos cada uno con las hermanas de su padre, ante la difícil situación económica en la que se encontraban.

Las hermanas del padre del pintor vivían en diferentes provincias de Andalucía. De ideas políticas contrarías a la República, acogieron igualmente a sus sobrinos aunque finalmente el trato no fuera el deseado. Su tía Dina vivía en el centro de la provincia de Huelva en el Cerro de Andévalo donde fue a parar su hermana Carmen ²¹. La tía María vivía en Valverde del Camino (Huelva) y acogió a su hermana Ana ²². Su padrino Antonio Vega que vivía en Cádiz recogió a su hermano Francisco ²³. A Juan Chamizo le tocó ir a vivir con su tía Rosa en Sevilla. La situación en su nueva casa fue inaguantable. El tío era totalmente contrario a las ideas políticas de su padre y a la República, haciéndole continuamente la vida imposible al pintor quien incluso recuerda «llegaba la noche me quitaba la cama y me hacía dormir en el suelo. Inclusive mi primo me traía huesecillos y me decía que eran de rojillos como yo que habían matado» ²⁴.

El pintor Juan Chamizo ante la situación tan difícil que vivía en casa de sus tíos decidió abandonar la vivienda y gracias a la ayuda de nuevo de Rafael García Borbolla fue a vivir a una casa de vecindad, perteneciente a su abuela paterna, localizada en la calle San Luís. A partir de entonces empezó a ganarse la vida como pudo. Trabajó en una zapatería y, posteriormente, entró a formar parte de la

²⁰ Una vez distribuidos los nietos, «Mama Antonia», madre de Ana Aguilar, se fue a vivir con su hijo Pedro a Sevilla.

²¹ Nacida en Sevilla y fallecida en México.

²² Nació en 1920 en Sevilla y falleció en México.

²³ Francisco Ruiz Chamizo (Sevilla, 1924). Estudió hasta 1920 estudió el Bachillerato en Cádiz. Posteriormente se profesionalizó en México como agente de Ventas.

²⁴ Entrevista realizada al pintor en su casa de México D.F el 19 de marzo de 2010.

compañía trasatlántica CIT como auxiliar de contabilidad. En este nuevo trabajo le sirvió el año de caligrafía que había estudiado durante el bachillerato. Después pasó a trabajar al Hotel María Cristina de Sevilla, en un principio de botones, pero sus habilidades hicieron que se convirtiera finalmente en auxiliar de recepción. En esos años terminada ya la Guerra Civil, recibieron una carta de sus padres informándoles se habían exiliado a México. El pintor Chamizo recuerda como se quedaron de sorprendidos, los daban por muertos y ahora estaban en un país del que apenas sabían nada. Pero esa carta portadora de buenas noticias, no significó el reencuentro de la familia.

El matrimonio Ruiz Chamizo junto a su hijo más pequeño ya en México reiniciaron sus vidas como pudieron. De hecho su padre trabajó en multitud de cosas desde vender seguros hasta corbatas, o dar clases de inglés. Siempre con la idea de reunir dinero para poder traer a sus hijos, aunque durante los primeros años mantuvo la ilusión de que ellos serían los que regresarían a España. Éste sueño lo compartían con muchos refugiados que se reunían en el Café Tupinamba ²⁵, situado en la calle Bolívar de la capital, donde conversaban de política, de literatura, de la guerra, de Franco..., etc., pero además donde unos y otros nutrían la esperanza de regresar a España ²⁶.

El tiempo y la lejanía hicieron que Francisco Ruiz optara por muchas iniciativas para conseguir dinero. Solía reunirse con varios amigos con los que jugaba a la lotería para como recuerda el pintor

Los cafés fueron los espacios de reunión escogidos por los refugiados para desarrollar sus tertulias sobre la República, la Guerra Civil, lo que estaba sucediendo con Franco; tertulias literarias, artísticas o simplemente para recordar viejos momentos de gloria e ilusiones perdidas. No obstante con la llegada masiva de los exiliados españoles estos cafés en México aumentaron de una manera sin precedentes, pues aunque existían desde antes de la Revolución, no podían dar servicio a tanta clientela. Surgieron entonces nuevos cafés como el Betis (Avenida 16 de septiembre), el Papagayo (Avenida Juárez, 56) o el Tupinamba, que se convirtieron en testigos mudos de aquellos encuentros en los que se afianzaron amistades, se jugaba a las cartas o simplemente se escuchaba. Cfr. REYES NEVARES, Salvador. «México en 1939». En: AA. VV. El exilio español en México, 1939-1982. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, págs. 76-77.

²⁶ Esta idea se hace si cabe más fuerte con el testimonio de muchos refugiados que cuentan como tenían las maletas hechas esperando regresar pronto a su patria.

«les tocara un cachito de suerte». Y así fue, el destino estuvo de su lado y en 1941 les tocó la lotería, ganando 147.000 pesos cada uno. Gracias al «gordo de la lotería» puedo traer a sus cuatro hijos desde Sevilla a México. Las gestiones no fueron fáciles, pues México ante la masiva petición de exiliados ya no dejaba entrar con facilidad a los refugiados. Gracias de nuevo a la ayuda de su gran amigo Rafael García Borboya pudieron embarcarles entrando como exiliados políticos en uno de los últimos barcos el «Marqués de Comillas». Salieron de Santurce rumbo a La Habana donde cambiaron al barco «Monterrey» ²⁷ el cual les llevó hasta Veracruz. Tomaron puerto, reencontrándose después de 5 años con sus padres, el día 5 de mayo de 1941, festividad Nacional de México.

Instalados ya en el nuevo país, nuestro pintor vuelve a trabajar en varios lugares. Primero en un almacén de ropa, más adelante, y gracias al novio de su hermana mayor Anita, empezó a trabajar de «office boy» ²⁸ en una compañía de viajes «Vagorily Cuk», con la necesidad de aprender inglés para desempeñar su trabajo. No obstante de nuevo pasó por diferentes secciones de la empresa (forfaits, ferrocarriles...). Alrededor de 1953 comienza en la sección de Turismo del Hotel del Prado, vendiendo en este caso viajes, hasta que su actividad pictórica le permitió subsistir sin necesidad de otro quehacer.

A la par que fue realizando estos trabajos retomó de nuevo la pintura. De hecho al año siguiente de su llegada, 1942, se inscribe en la Academia de San Carlos. Las clases no duraron mucho, pues el pintor recuerda que «no se aprendía nada y abandonó enseguida».

Durante esos años mantuvo una gran amistad con el entonces pintor José Ramos Castillo ²⁹, aunque años más tarde sería reconoci-

²⁷ Cfr. CALLE, Emilio y SIMÓN Ada. *Los barcos del exilio*. Navarra: Oberon, 2006.

²⁸ Según palabras del propio pintor.

²⁹ Se conocieron cuando contaban con 23 ó 24 años. Aparte de mantener una gran amistad, fue Juan Chamizo quien le introdujo en el Jardín del Arte. Además junto con él, José Chavez, otro gran amigo, y José Suárez, fundaron el grupo La Gallofa, nombre que le pusieron a instancias del maestro Bardasano, que les dijo que en «caló» madrileño significaba «La Bohemia». Además, Bardasano fue el Padrino de la inauguración de su primer estudio. Llegó a ser muy buen restaurador gracias a las enseñanzas del también exiliado Francisco Camps-Ribera, al que conoció de nuevo por intermediación del pintor Chamizo.

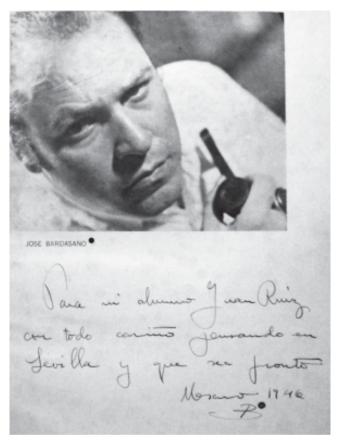
do por ser labor como restaurador de obras de arte. Fue él quien le invitó a asistir a las clases del maestro José Bardasano ³⁰, a las que acude durante los años 1945 y 1946, en su taller de la calle Vistahermosa. Será en ese momento cuando el artista Chamizo conozca a otro maestro andaluz Juan Eugenio Mingorance ³¹, quien fue muy amigo del pintor Bardasano y lo sería también de él.

Chamizo guarda muy buenos recuerdos de su maestro a quien le debe sus lecciones sobre el color. Como decía el propio Bardasano «hay que ver más que mirar». No obstante Juan Chamizo también recuerda que solo tenía un defecto «quería que todos sus alumnos pintáramos como él, quería que todos fuéramos Bardasanitos» ³². Fueron grandes amigos, uniéndoles el amor y las ganas de volver a España. De hecho Chamizo conserva un libro cuya dedicación ilustra esa esperanza que durante toda la década de los 40 y aún en la década de los 50, mantuvieron muchos exiliados: «Para mi alumno Juan Ruiz con todo cariño pensando en Sevilla y que sea pronto» ³³.

Fue en el taller de Bardasano donde también conoció al que con el tiempo se convertiría en su amigo inseparable José Chávez Huacuja. El pintor mismo relata:

Durante las clases que nos impartía el maestro Bardasano hicimos muchas amistades y aprendimos bastantes soluciones a los problemas que se presentaban en nuestro caminar en esta nueva vida que nos estábamos trazando, pues el encontrar soluciones al color, la forma, la distan-

- José Bardasano Baos (Madrid, 1910-1979). Pintor y dibujante estuvo comprometido activamente con el gobierno de la República, realizando durante la Guerra Civil española carteles de propaganda. Llegó a México en 1939 donde fundó una Academia de arte. Regresó a España en 1960. Henares Cuéllar, Ignacio; López Guzmán, Rafael; Suárez Tolosa, María Teresa y Tolosa Sánchez, M.ª Guadalupe. *Exilio y Creación. Los artistas... Op. cit.*, págs. 38-39.
- ³¹ Juan Eugenio Mingorance Navas (Jaén, 1906-México, 1979). Considerado malagueño de adopción pues desde joven su familia se instaló en Málaga, donde el pintor inició sus estudios artísticos, continuados posteriormente en la academia de Madrid. Durante la Guerra Civil española se encuentra exponiendo en EE. UU y Europa donde el avance de la II Guerra Mundial en 1939 hacen que se marche hacia los EE. UU. En 1943 radicará en México hasta su muerte acaecida en 1979. Cfr. Trenas, Julio. *El pintor Juan Eugenio Mingorance. Obra plástica y trayectoria humana*. Madrid: Arte Universal, 1963.
 - Entrevista realizada al pintor en su casa de México D.F el 19 de marzo de 2010.
 - ³³ La dedicatoria forma parte del libro «Bardasano, su obra escrita». México, 1943.



Dedicatoria del maestro José Bardasano Baos a su discípulo Juan Chamizo

cia, el volumen y otros tantos problemas nuevos ante nuestros ojos no era tan fácil y en este caminar, siempre necesitas alguien o algo que continuamente te motive y mira por donde encontré para mi fortuna la mejor persona que entediera como yo todos estos problemas, pues tenía las mismas inquietudes. Fue entoces cuando conocí a mi mejor amigo José Chávez ³⁴. Compañero y amigo inseparable, siempre conté con su apoyo y yo traté siempre también de ayudarle en todo como hermanos, pues para mi era eso. En las mañanas de cada domingo ahí estaba Pepe a las 8. a.m. en mi casa para que nos fuéramos juntos al Jardín del Arte, lo

³⁴ José Chávez Huacuja (Morelia, Michoacán, 1923).

cual me caía muy en gracia ¡yo que no me levanto nunca antes de las 10 de la mañana ³⁵.

Su formación en la Academia de San Carlos aunque breve y, posteriormente, con el maestro Bardasano, se complementó con la necesidad propia del pintor de conocer la pintura española y europea. Fue México donde estudió al Greco, a Velázquez, a los impresionistas, el cubismo de Picasso...etc. Paralelamente fue conociendo los pintores mexicanos de siglo XX ³⁶: Diego Rivera ³⁷, Manuel Rodríguez Lozano ³⁸, Clemente Orozco ³⁹, Carlos Orozco ⁴⁰, Siqueiros ⁴¹ o Rufino Tamayo ⁴², al que el pintor Chamizo reconoce como uno de los mejores pintores que ha dado México.

En 1955, mientras continuaba trabajando en el Hotel del Prado, fundó junto con quince pintores más, Román Prats, Enrique Sánchez, José Chávez, Reynaldo Torres, entre otros, el famoso «Jardín del Arte» ⁴³. Este espacio de creación y expositivo a la vez, al aire libre, surgió como respuesta a la falta de lugares y las difíciles condiciones que imponían las galerías privadas. No obstante para poder participar en el «Jardín del Arte» tenían que ser admitidos por el comité de selección ⁴⁴. Éste era bastante estricto en cuanto a sus crite-

- Entrevista recibida vía email el 19 de mayo de 2010.
- ³⁶ Aunque coincidió con ellos nunca llegó a conocer a ningún pintor personalmente.
- ³⁷ Diego Rivera (Guanajuato, México, 1886-Ciudad de México, 1957).
- Manuel Rodríguez Lozano (Ciudad de México, 1896-1973).
- ³⁹ José Clemente Orozco (Zapotlán el Grande, Jalisco, México, 1883-Ciudad de México, 1949.
- ⁴⁰ Carlos Orozco Romero (Guadalajara, México, 1898-Ciudad de México, 1984).
- ⁴¹ David Alfaro Sigueiros (Ciudad de México, 1896-Cuernavaca, México, 1974).
- ⁴² Rufino Tamayo (Oaxaca, México, 1899-Ciudad de México, 1991).
- ⁴³ El jardín del arte surgió en la calle Sullivan a espaldas del Monumento a la madre.
- 44 El Jardín del Arte es una asociación civil que cuenta con estatutos propios que gestionan y administran este espacio al aire libre, en el que se prohíbe desde la exposición de copias así como las obras que exploten temas religiosos o políticos. Desde su creación en el año 55 el Jardín del Arte ha continuado con la tradición dominical no solo en su ubicación inicial, ya que su éxito hizo que a principios de los setenta se inaugurara otro Jardín en la Plaza San Jacinto ante la apertura del Bazar del Sábado en San Ángel. Mas tarde debido al crecimiento de la asociación se pasó también a utilizar la Plaza de El Carmen tanto los sábados como los domingos. Actualmente la asociación está integrada por aproximadamente 700 pintores. La Asociación está dividida en diversas comisiones



Juan Chamizo pintando en el Jardín del Arte. Década de los 60

rios de selección y aceptación y en alguna ocasión el maestro Chamizo fue el principal opositor a la integración de algún pintor, como Tomás Gondi 45 quien escribía :

Recuerdo aquellos días de agosto del '65, en los que con gran ilusión pretendía comenzar mi carrera profesional y buscaba un espacio en el jardín del arte...

Venía yo de azarosos tiempos de incertidumbre y tristeza. Meses atrás había perdido al que fue mi maestro, mi guía, casi mi padre, el Dr. Alt, Don Gerardo Murillo...

En el conglomerado de esta agrupación de artistas, debía enfrentarme con mis 21 años y el verdor de mi oficio, a un tribunal casi inquisitorial de evidentes variantes de conceptos, intereses y temperamentos, que decidirían si podría yo adherirme a sus actividades. En este «comité de aceptación» conocí al pintor andaluz Juan Chamizo, quien con razón, se convertía en el principal opositor a mi integración...

como la de Prensa, Propaganda, Relaciones Públicas o la Comisión de Selección que es quien permite el ingreso de los pintores.

Tomás Gondi (Ciudad de México, 1944). Pintor, grabador, escultor y crítico de arte mexicano.

Después de muchos —estira y afloja— firmaban finalmente, lo que a la postre sería el inicio de mi destino...

A partir de este primer encuentro con Chamizo, lo que se podría haber convertido en una enconada enemistad, se fue transformando durante 25 años de camino en donde, el mutuo respeto, la admiración recíproca y una sincera amistad nos han llevado en múltiples ocasiones a correr aventuras comunes en el arte... 46

El pintor Juan Chamizo asistió al Jardín del Arte durante 20 años cada domingo, desde las nueve de la mañana hasta las 3 de la tarde. Empezó haciendo retratos rápidos, el mismo pintor nos recuerda: «los hacía en 25 minutos y los vendía a unos 25 pesos». No obstante, fue allí donde cerró algunos importantes encargos, siendo reseñable el del año 72 en que el dueño de la papelería «San Rafael», muy famosa en México en aquel momento, le ofreció quedarse con toda la producción de ese año, sin condiciones en cuanto a temática o técnica ⁴⁷.

Volviendo a la década de los cincuenta, es en este momento cuando nace su ilusión por conocer París. El acercamiento y conocimiento del arte europeo crean en el pintor Chamizo la necesidad de conocer a los impresionistas, el arte de vanguardia, de ahí que empiece a asistir a clases en la Casa de Francia en México para perfeccionar el idioma del que ya tenía rudimentos. En los descansos acudía a un café situado en la misma institución donde coincidía con alumnos de otros cursos. Será allí donde en el año 1955 conozca a la que es «el amor de su vida», Amelia Sainz Bablot 48, más joven que él, quien por aquel entonces cursaba sus estudios en el colegio francés. Dos años más tarde, en 1957 contraerán matrimonio, en la Iglesia del Corazón de María, en la Colonia del Valle.

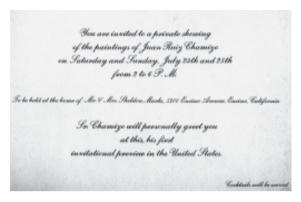
⁴⁶ GONDI, Tomás. «El Comité de Aceptación». En: AA.VV. *Presencia de Arte Mexicano en Europa*. México: Fomento Cultura México, 1993, pág. 110.

⁴⁷ Aproximadamente realizó dos cuadros por mes los cuales vendió a un alto precio.

⁴⁸ Amelia Sainz Bablot (1936), mexicana pero hija de madrileño, aunque se formó como maestra normalista, se dedicó en gran medida a la gestión de las salas de exposiciones que abrió junto a su marido.

Junto a su mujer empezó a dedicarse de pleno a la pintura, dejando definitivamente cualquier otro trabajo. Su dedicación básica eran los encargos de retratos que le hacían en el Jardín del Arte, solía hacer unos cuatro al día. Los 25 pesos que ganaba por cada uno le servían para vivir toda la semana, empleando el resto del tiempo en su pintura.

No obstante, el maestro Chamizo irá adquiriendo popularidad a partir del lanzamiento de su pro-



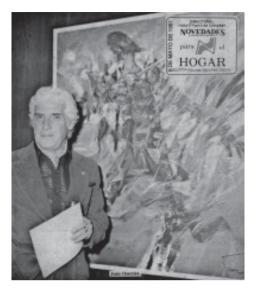
Invitación de la exposición celebrada en la Residencia Sheldon Marks, Beverly Hills, 1965

pia galería en el año 1960 a la que denominaron «El Cuchitril» ⁴⁹. Administrada y regentada por su mujer Amelia, en ella no solo se expuso de forma permanente la obra del pintor Chamizo, sino que funcionaba como cualquier galería privada en la que exhibían creadores de todo tipo. Por ella pasaron numerosos artistas de recocido prestigio como el pintor Francisco Goitia ⁵⁰.

Su presencia en la galería y el Jardín del Arte le suponen sus primeras exposiciones fuera de la Ciudad de México y del país. Así, en 1960, inicia su proyección internacional en España. Será en Madrid en el Salón de Otoño de ese mismo año, visibilizando también por primera vez su obra en su país natal. Un año después, en 1961, gracias al interés de ciertos galeristas iniciará su carrera expositiva en

⁴⁹ La Galería El Cuchitril estuvo ubicada en diferentes locales. Primero en la Plaza Washington; después, teniendo además como socio al artista Enrique Sánchez, en la zona Rosa; y, por último, estuvo en la calle Copenhague.

⁵⁰ Francisco Goitia (Fresnillo, Zacatecas, México, 1882-Xochimilco, Ciudad de México, 1960). Formado en la Academia de San Carlos de México, en 1904 viaja a España, a Barcelona, donde sigue su formación con el maestro Francisco de Asís Galí. Posteriormente, recibe una beca para estudiar en Italia donde permanecerá solo cuatro años, pues tras la caída del Presidente Porfirio Díaz en 1911 pierde la beca y regresa a México. Aunque perteneció a la llamada Escuela de Arte Mexicana de Pintura y Escultura integrada por pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros, entre otros, no participó del movimiento muralista iniciado en 1922.



Juan Chamizo en la inauguración de su exposición en las Galerías Liverpool. Novedades, 9 de mayo de 1981

Estados Unidos, mostrando, también, su obra en Toronto (Canadá) ⁵¹. A ella le seguirán, casi anualmente, numerosas muestras tanto individuales como colectivas que irán consolidando la trayectoria del pintor Chamizo. Citar, como ejemplos, Los Ángeles ⁵², Detroit ⁵³, Florida ⁵⁴ o Texas donde se celebró una exposición colectiva sobre arte mexicano ⁵⁵.

No obstante la mayor parte de su actividad expositiva la seguirá realizando en la Ciudad de México. Algunas de ellas patrocinadas por instituciones públicas, como la organizada en 1963 por el Instituto de Cultura Hispano Mexicano, bajo el título «I muestra de la Pintura de Hoy» en la que dicha entidad quería «...ofrecer una imagen de las tendencias y técnicas que se están usando por los artistas actua-

les de México y España...» ⁵⁶ o la organizada por la Secretaría de Agricultura y recursos hidráulicos en el Palacio de Bellas Artes ⁵⁷, aunque frecuentó y participó exponiendo en muchas galerías privadas como la Galería Escudero ⁵⁸, la Galería Conejo ⁵⁹ o la Galería Alexandra ⁶⁰, entre otras.

- ⁵¹ En la Residencia Samuel Roy.
- $^{52}~{\rm En}$ 1965 en la Residencia Sheldon Marks en Beverly Hills y en 1966 en Frank Lang Gallery en La Ciénaga.
 - ⁵³ En 1966 y 1968 en la International Art Center de Detroit.
 - ⁵⁴ En 1970 expondrá en Hemispheres Galleries, Hallandale.
- 55 Cfr. Catálogo exposición «Mexican art. 8 to 12 september '76». Convention Center, San Antonio Texas, Mexican Institute For Foreign Trade, pág. 22.
- ⁵⁶ Véase invitación de la exposición inaugurada el 13 de noviembre de 1964 en el Instituto Cultural Hispano Mexicano en el que estuvieron presentes exiliados como Francisco Camps Rivera o el mexicano Manuel Felguérez.
- ⁵⁷ En 1977 participó en la 2.ª exposición «El Bosque en el Arte» celebrada en Palacio de Bellas Artes auspiciada por la Secretaría de Agricultura y recursos hidráulicos.

Por otro lado, han sido significativas las muestras en diferentes ciudades de la República de México, sirvan de ejemplo: Jalapa ⁶¹, Guadalajara ⁶², Chihuahua ⁶³, Guanajuato ⁶⁴, San Miguel de Allende ⁶⁵ o Toluca ⁶⁶. Destacar, quizás, su labor desde principios de los años sesenta en la ciudad de Monterrey, en el Estado de Nuevo León, donde frecuentemente mostró sus creaciones, sobre todo en la Galería de Arte A.C ⁶⁷ y en la Galería Liverpool.

Ya hemos señalado su participación en el Salón de Otoño de 1960 en Madrid, pero continuaron otras exposiciones en España. Así lo encontramos en 1971 y 1975 en las Bienales Internacionales del Deporte en Barcelona, de igual forma en una muestra dedicada a la Pintura Mexicana Contemporánea celebrada en Madrid en 1977. Diez años después, en 1997, estuvo presente en la 17.º Mini Print International celebrado en Cadaqués (Barcelona), participando también en la del siguiente año.

Su obra forma parte de numerosas colecciones privadas, pero también está presente en diferentes museos de México, como el Museo de los Once Patios en Pátzcuaro (Michoacán) o el Museo del Quijote en Guanajuato. También en situados en Estados Unidos

En la galería Escudero expuso en 1970.

Donde expuso en 1975.

⁶⁰ En la Galería Alexandra expuso en 1983.

^{61 1978:} Plástica Internacional de México, Jalapa, Veracruz, México.

^{62 1980:} Centro de Arte Moderno, Guadalajara, Jalisco, México.

^{63 1985:} Biblioteca Miguel de Cervantes, Chihuahua, México.

^{64 1985:} Presencia del Color, San José de Iturbide, Guanajuato, México.

^{65 1993:} Congreso Nacional de Artes Plásticas, San Miguel de Allende, Guanajuato, México.

^{66 1976} y 1979: Museo de Bellas Artes de Toluca.

⁶⁷ La Galería Arte A.C, es una de los espacios expositivos privados en Monterrey más importantes en cuanto a la labor de exhibición y venta de obras de arte. Además ésta se integra dentro de una institución con el mismo nombre dedicada a la enseñanza y promoción cultural. Fue creada en 1955 por Doña Rosario Garza Sada de Zambrano (Monterrey, 1893-1994). No obstante, en los años 70 se le otorgó el rango de Universidad. RUBIO E., Eduardo. «De promotores, instituciones y políticas culturales! En: AA.VV. *Artes Plásticas de Nuevo León. 100 años de Historia.* Monterrey: Museo de Monterrey, 2000, págs. 160-161.

como el Smithsonian Art Museum de Washington o el Norton Simon en Pasadema (California), e incluso en España conservan una obra del pintor Chamizo en el Museo Contemporáneo Hispano-mexicano de Alagón (Zaragoza).

Juan Chamizo se considera un pintor «abstracto-figurativo» integrado dentro de la plástica mexicana, aunque no olvida sus orígenes españoles en los cuales se formó presentes en su obra a través del color. Advierte ciertas reminiscencias de su origen andaluz, con la utilización reiterada de motivos de luz y alegría, pues él mismo dice: «como buen sevillano siento la alegría dentro y siento que tengo que sacarla y plasmarla a través de mi arte» ⁶⁸.

En toda su producción artística se manifiesta un marcado carácter expresionista donde el color es lo fundamental del cuadro. Técnicamente bebe de toda la tradición europea desde el Greco o el impresionismo, hasta el cubismo y el expresionismo abstracto. Como dice el maestro Chamizo: «mi pintura es un pellizco de todos los artistas, Rembrant en el claroscuro, El Greco en la estilización de las figuras, los impresionistas en la luz» ⁶⁹. De la pintura mexicana, en cambio, dice sentirse solo influenciado por Tamayo: « el único que puede haberme influido por considerarlo el mejor artista que ha tenido México es Rufino Tamayo. Es un artista completo, el más si cabe, por su fuerza, por sus composiciones, su perspectiva o sus volúmenes».

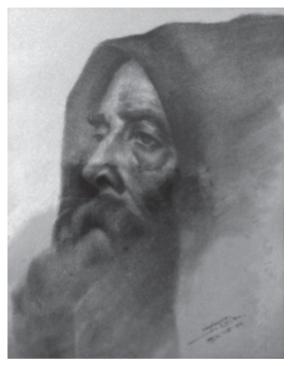
En Sevilla aprendió la técnica del dibujo la cual, no obstante, fue abandonando paulatinamente en favor del color. De hecho según las propias palabras del pintor: «al principio tenía miedo de perder la técnica, pero me fui soltando hasta dejar de hacer bocetos en el lienzo y manchar solo la tela» ⁷⁰.

Sus primeras obras fueron al óleo, entre las que pueden destacarse *La Macarena*, pintada recién llegado a México, como anhelo de su Sevilla dejada atrás. Posteriormente, junto al maestro Bardasano se dedicó a salir a pintar al aire libre, pero también tuvo la posibili-

⁶⁸ Entrevista realizada en su casa de México el 26 de Marzo de 2010.

⁶⁹ Ibídem.

⁷⁰ Ibíd.



Don Cuco. Juan Chamizo. Colección del Artista. México. 1946



Autorretrato. Juan Chamizo. Colección del Artista. México. 1955



Aires de tianguis. Juan Chamizo

dad de hacerlo con modelos. De esos años de aprendizaje conserva el artista la obra *Don Cuco* ⁷¹, realizada con sanguina, prevaleciendo aún la utilización del dibujo por encima del color. De la década de los 50 es también el *Autorretratro* donde percibimos igualmente aún ese marcado dibujo del joven pintor.

A partir de 1962 abandona el óleo sustituyéndolo por la técnica del acrílico. Según el pintor Chamizo: «mi necesidad imperiosa de ver resultados rápidos se oponía a la utilización del óleo, del cual me valía para mis pinturas porque así me formaron. Fue mi amigo Marcos quien se hacia llamar «Socram» quien me indicó que pintara con acrílico para poder tener mayor rapidez en los resultados. El único problema de la nueva técnica era el tema de los colores pues son demasiado brillantes y cuesta dominarlos» 72. Pero el maestro

⁷¹ Fechada en el año 46 y firmada como «J. Ruiz».

⁷² Entrevista realizada en su casa de México el 26 de Marzo de 2010.



Mar de ladrilleras. Juan Chamizo. Primer premio Ford Motor Company



«Calendas» the Cristmas Eve Church Procession. Smithsonian American Art Museum. 1966



Pajarero. Juan Chamizo. Calendario de la Ford. 1965



Vendedor de Collares. Juan Chamizo. Calendario Ford. 1965



Vendedoras de flores. Juan Chamizo. Calendario Ford. 1965

Chamizo no tuvo ninguna dificultad para adaptarse técnicamente y solventar los ahogos, dominando con gran maestría el color. De hecho su gran amigo y pintor, también exiliado, Francisco Camps-Rivera ⁷³ supo definir muy bien las cualidades y técnicas del artista al que en muchas ocasiones lo definió como un «colorista por excelencia». En sus críticas así lo puntualizaba:

...Colorista por excelencia, el artista hace pensar con sus formas constantes que está uno ante la visión totalizadora y sin embargo sus elementos se unen a sus fondos, que según el maestro son lo más importante...

...Hay en el color de este artista el magnetismo de unos tonos conseguidos por transparencias que demuestran su carácter firme... ⁷⁴.

⁷³ Francisco Camps-Rivera (Barcelona, 1895-1991). Pintor, discípulo de Isidre Nonell en 1937 se traslada a Francia y en 1939 establece su residencia en México. Fue profesor en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, formando a varias generaciones de artistas mexicanos. Cfr. Henares Cuéllar, Ignacio; López Guzmán, Rafael; Suárez Tolosa, María Teresa y Tolosa Sánchez, M.ª Guadalupe. *Exilio y Creación. Los artistas ... Op. cit.*, pág. 45.

⁷⁴ CAMPS-RIVERA, Francisco. «Colorista por excelencia». En: AA.VV. *Ayer, Hoy y Mañana. Presencia de Arte Mexicano*. Fomento Cultural México, pág. 347.



Familia. Juan Chamizo



Serie «Los Barcos». Velas al atardecer. Juan Chamizo



Atardece en toros. Juan Chamizo



Serie «El Quijote». Caballero. Juan Chamizo

Por otra parte, la obra pictórica de Chamizo es muy variada en cuanto a temáticas y, de nuevo, vemos esa doble dualidad que aparece constantemente: la tradición mexicana y la española. Relacionada con la primera, sin duda, son la representación de los famosos *Tianguis*. Seguramente estos mercados tradicionales llenos de color sorprendieron gratamente a los pintores exiliados y muchos de ellos los pintaron una y otra vez como Juan Eugenio Mingorance. No obstante, si en el pintor giennense se detallan los elementos del mercado, en el pintor sevillano el mercado aparece descompuesto y solo las formas son apreciables por las variaciones cromáticas y la materia con las que logra una mejor expresión a través de las cuales intuimos las formas y el barullo del *Tiangui*.

El indigenismo también ha sido un tema al que ha recurrido frecuentemente. Eso sí, dignificándolo y dándole en su pintura un profundo significado, en el que las figuras exteriorizan las propias vivencias del creador, pero también evoca situaciones de la vida del pueblo mexicano. Ejemplo de esta dignificación y sensibilidad con la que evoca los vendedores ambulantes fueron los doce cuadro encargados por la empresa de automóviles Ford para su calendario del año 1965, después de haber ganado en el año 1962 el Primer Premio Ford Motor Company, con su obra *Mar de Ladrilleras*. No obstante, antes del calendario recibió en el año 63 el encargo de la realización de una serie de pinturas sobre «Las Calendas», las famosas fiestas navideñas de Oaxaca ⁷⁵.

Retomando la serie para el calendario, las doce obras representan a diferentes vendedores ambulantes desde el pajarero, a la vendedora de flores o al vendedor de collares. Grupos de mujeres, niños con sus padres o solos, en sus rostros emanan la dignificación de su trabajo pero también a la vez la dureza. Sin embargo, el pintor logra trasmitirnos la sensibilidad y fragilidad de los niños y mujeres retratados con un dominio absoluto de la anatomía, enalteciendo la bondad y belleza de los plasmados.

⁷⁵ La Ford Motors Company publicó en la revista Ford Times de diciembre de 1963 un artículo escrito por Susan York titulado «Hollyday South the Border» ilustrado con los cinco cuadros encargados por la Ford al pintor.



El maestro Chamizo en su estudio. 26 de marzo de 2010

En la noche silenciosa es cuando crea. Porque dice ser artista que no es lo mismo que pintor, pues los últimos solo pintan pero no crean. De su juventud recuerda las horas sentado en las puertas de las tabernas escuchando cante jondo. Hoy sigue sintiendo el cante y sigue oyéndolo mientras pinta. La nostalgia de España, de Sevilla, de lo que fue y pudo ser, lo inmortaliza a través de su serie de *La familia*, en la que siempre representa 5 miembros en alusión a esos largos cinco años en los que su familia estuvo rota, separada por la Guerra Civil. Con acierto, también, su serie *Los barcos* nos trasporta a ese largo viaje hacia México. Barcos, no obstante, símbolos de la esperanza, de la libertad, del reencuentro. Y *Los toros* tan representados por el cordobés Rodríguez Luna, tema genuinamente español, que no obstante en la obra de Luna adquiere una lectura totalmente simbólica, no apreciable en la pintura de Chamizo, al que recurre por pura estética y admiración, o nostalgia a sus raíces.

Por último, destacar dentro de la obra del maestro Chamizo la serie dedicada al célebre personaje de Cervantes, *El Quijote*, a la que el propio pintor considera la mejor y más importante. En alguna ocasión ha comentado que la figura del Ingenioso Hidalgo se asemeja a su personalidad interior, de ahí que haya dedicado tantas pinturas al personaje. En 1981, con motivo de una exposición celebrada en las Galerías Liverpool de México, el pintor comentaba: «normalmente es la figura lo que me interesa. Especialmente la del Quijote quien me posesionó hace unos dos años, cuando pude gozar realmente con la lectura cervantina, ya que asimilé su personalidad y me di cuenta de que todos somos quijoteros» ⁷⁶. Su generosidad, cariño y amor a España le condujo en 1998 a regalarle a Su Majestad la Reina Sofía el cuadro titulado «Genio y Figura», representación del El Quijote. Una muestra de afecto y apego del pintor hacia sus raíces.

Juan Chamizo es considerado uno de los grandes y sólidos pintores actuales, dentro de su especialidad, consecuencia del exilio español. Su obra ha ido experimentando diversos caminos de la plástica sin anclarse en estilos o formas. Su imaginación no queda limitada ni relegada a las temáticas, cada obra es un reto, un nuevo juego de color, más que de forma, es un despliegue de todas sus capacidades y experiencias. Ama la luz, el alma de sus cuadros. Y siempre en su obras, como dijo su amigo Camps-Rivera, «Tonatiuh», el dios sol, como símbolo de luz y alegría de vivir.

Destila simpatía, conservando con gran orgullo su habla y gracia andaluza. Desde 1968 tiene instalada en su casa de México una sala permanente con su obra, ofreciendo anualmente una exposición con sus últimas creaciones. En los últimos años ha reducido su trabajo y en vez de exposiciones realiza intensas tertulias centradas en la pintura.

Desde su primer viaje a España en 1950⁷⁷, comenzó a ser reconocido en nuestro país como lo demuestran algunas de las exposiciones reseñadas. No obstante, continua su labor artística con una gran ilusión: exponer en Sevilla, en la tierra que le vio nacer.

⁷⁶ Periódico Novedades. México, 9 de mayo de 1981.

Este viaje lo realizó gracias a un premio que consiguió de Aeroméxico, pareciera que la diosa Fortuna siempre ha tenido un papel activo en su devenir.

Andalucía en la colección del Museo Nacional de Colombia*

Guadalupe Romero Sánchez

El Museo Nacional de Colombia, fundado el 28 de julio de 1823, es uno de los más antiguos de América y el primero conformado en este país. Durante sus casi 200 años de existencia ha sufrido varios cambios de emplazamiento, destacando cuando se situó en el edificio de las Aulas, ocupado hoy por el Museo de Arte Colonial, aunque siempre ha permanecido en Bogotá. Desde 1948 se decidió ubicarlo en lo que fuera la antigua Penitenciaría Central de Cundinamarca, para lo que fue necesario un intenso programa de restauración y adecuación de las salas a su nuevo uso. El edificio carcelario se adaptó perfectamente a su nueva función aunque conservando sus valores patrimoniales, lo que le valió la declaración de Monumento Nacional en 1975, adquiriendo importancia como continente y no solo por su excepcional contenido 1.

Las piezas que forman parte de la colección del Museo son muy numerosas y variadas. De entre todas hemos seleccionado aquellas que por su temática, técnica o autoría están relacionadas directa o indirectamente con el ámbito histórico-artístico andaluz. Siguiendo esta premisa hemos incluido en este grupo obras de muy diverso ca-

^{*} Este artículo ha sido revisado por Olga Isabel Acosta, curadora del Museo Nacional de Colombia, a quien agradecemos su estrecha colaboración.

¹ SEGURA, Martha. Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994. Tomo I, Cronología. Tomo II, Historia de las Sedes. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 1995.



Fachada principal del Museo Nacional de Colombia

lado, que forman parte de diferentes etapas artísticas y que fueron producidas a ambos lados del Atlántico.

Para facilitar su análisis hemos clasificado estas obras en diferentes conjuntos y, dentro de ellos, hemos seguido un orden cronológico, en la medida de lo posible. De esta manera, hemos agrupado los cuadros de temática religiosa, a los que sigue las obras que se integran dentro del género del retrato, del paisaje y de costumbres, principalmente, y que fueron elaboradas en diferentes periodos históricos. Muchas de estas obras van a servir de base para seguir la evolución del arte desarrollado en Colombia bajo la política hispánica y la republicana haciendo énfasis en la etapa independentista, en la que cobrará una enorme importancia el retrato, así como la proyección de piezas que conmemoraban la heroicidad de sus protagonistas.

Por otro lado, hemos realizado un estudio específico sobre las artes gráficas y su implantación en el país a través de la obra de dife-

rentes artistas de enorme importancia, muchos de ellos andaluces. En este sentido, y utilizando siempre como base las piezas que se conservan en el Museo, nos hemos detenido en el análisis de los grabados, teniendo en cuenta la técnica con la que fueron elaboradas, destacando el grabado a buril, la xilografía o la calcografía.

Con ello, pretendemos poner de relieve el alcance que culturalmente tuvo la obra de arte andaluza y, particularmente de algunos de sus artistas, en las artes plásticas colombianas. Esta influencia se hizo más evidente tras la instalación de la Real Audiencia de Santa Fe y el posterior virreinato de la Nueva Granada, aunque siguió siendo significativa tras la Independencia, en especial a principios del siglo XX, cuando numerosos artistas colombianos viajarán a España a estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que les servirá de trampolín a muchos de ellos para conocer Andalucía, o al menos a algunos de sus pintores más ilustres como Julio Romero de Torres.

LA PINTURA DE TEMÁTICA RELIGIOSA

Con el establecimiento de los españoles en Nueva Granada se abrieron nuevas vías de distribución del arte, lo que tuvo como consecuencia directa la ampliación de los mercados y la creación de un intenso comercio artístico que conectaba los territorios americanos con la Península Ibérica. Debemos precisar que, en una primera etapa, los esfuerzos de las autoridades se centraron en el levantamiento de las grandes ciudades y villas recién fundadas, donde se iba a asentar a la mayor parte de la población española y que corresponde cronológicamente con el avance del siglo XVI. En este momento la labor arquitectónica será frenética y la demanda de obras de arte, procedentes del puerto de Sevilla, elevadísima, debido principalmente a la falta de artistas afincados en el territorio y a la necesidad de cubrir los amplios paramentos vacíos de los numerosos edificios tanto civiles como religiosos que se acababan de erigir. Esto hizo que la gran parte de las obras que llegaban de España, sobre todo las de mayor calidad, se quedaran en las grandes ciudades ocupando los espacios más nobles y emblemáticos, siendo su temática fundamentalmente religiosa.

En esta primera fase artística hay

«un claro propósito de repetir incondicionalmente o de prolongar los temas, las formas y las técnicas que se desarrollaban en España. (...) Es, sencillamente, el arte español hecho en el Reino de la Nueva Granada,... que difiere poco del que se producía en muchos talleres de la Granada española, de Sevilla, de Córdoba y, en general, de Andalucía, de donde procedía la mayor parte de las obras importadas... Este arte era entonces, y lo seguiría siendo mucho después, el de mayor prestigio y el único aceptable por las gentes de más alto nivel en la Iglesia y en la sociedad. Poder imitar a famosos pintores españoles como Zurbarán, Murillo o Morales «El Divino», o a grandes escultores como Martínez Montañés o Alonso Cano, reflejar de algún modo la dulzura clásica de los grandes renacentistas italianos como Rafael de Sanzio,... constituía el ideal supremo de los pintores y escultores españoles en América o de los criollos — como los Figueroa y los Vázquez neogranadinos...— quienes procuraron esforzadamente asimilar, mezclándolo, el lenguaje y las soluciones técnicas del Renacimiento y del Barroco»².

Pero la enorme necesidad de imágenes religiosas se atendió desde diferentes vías. La principal fue la importación de piezas artísticas, como ya hemos mencionado, que con mayor o menor calidad, se distribuyeron a lo largo y ancho del Nuevo Reino de Granada. Otro camino fue la llegada de artistas al territorio, estableciéndose muchos de ellos en la capital santafereña, y creando escuelas o talleres para abastecer la enorme demanda existente. Esto contribuyó a la formación de artistas locales de diferente condición social (mestizos, criollos e incluso indígenas), que con mayor o menor pericia y fortuna, aprenderán las técnicas importadas y aportarán elementos propios a los asimilados durante sus años de formación, contribuyendo a la evolución propia del arte en territorio neogranadino.

A este panorama debemos añadir que muchos religiosos con habilidades artísticas podían elaborar piezas de arte religioso, o que, cuando el dinero escaseaba, se servían de algunos indígenas, a los que les facilitaban láminas como modelo iconográficos a seguir, para pintar las iglesias en las que tenían continuidad las técnicas locales. Por otro lado, si la situación económica lo permitía se podían im-

² GIL TOVAR, Francisco. *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza y Janés Editores Colombia S.A. ³2002, págs. 46-47.



Crucifixión. Escuela de Bartolomé Esteban Murillo

portar imágenes producidas en otros centros artísticos americanos, destacando las procedentes de Quito, en opinión del investigador Santiago Londoño Vélez³, aunque debemos precisar que este hecho se producirá fundamentalmente con la llegada del siglo XVIII.

Por esta razón, es razonable que comencemos nuestro estudio centrándonos en la temática religiosa siguiendo las vías anteriormente comentadas. La pieza más antigua que se custodia es una Crucifixión anónima, perteneciente a la escuela de Bartolomé Estéban Murillo y expuesta en la Sala del Nuevo Reino de Granada (1550-1810). Se trata de una pintura al óleo que mide 1,86 x 1,02 m. Al parecer la obra se ejecutó en Sevilla y permaneció durante mucho tiempo en el Convento de los Remedios de esta misma ciudad 4. Posteriormente, pasó a formar parte de un anticuario sevi-

llano, donde fue adquirida por la familia Vélez-Ángel que lo donó al Museo en 1996.

En esta obra, realizada hacia 1665, la escena está envuelta en el dramatismo característico de la época, representando a Cristo agonizante, con la mirada vuelta hacia el cielo al que dirige sus oraciones. La obra busca conmover al espectador y hacerle partícipe del sufrimiento del hijo de Dios para facilitar la comprensión del mensaje religioso y acercar a los fieles a la iglesia. La escena dramática se

³ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Breve historia de la pintura en Colombia*. Serie Continente Americano. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005, pág. 21.

⁴ Información facilitada por el Servicio de Curaduría del Museo Nacional de Colombia.

matiza con un cielo gris, con nubes pesadas, que amenazan tormenta. Al fondo de la composición sobresale el perfil de las murallas de la ciudad.

Un cuadro muy significativo es el dedicado a narrar uno de los pasajes de la vida del rey David, denominado *David y el arpa*, que formaba parte de un conjunto de cuatro lienzos dedicados a *David*



David y el arpa. Francisco Antolínez y Sarabia

y Goliat, David y el pastor y David ante el rey. Aunque no está demostrada documentalmente su autoría, todo induce a pensar que fue elaborado por el pintor sevillano Francisco Antolínez y Sarabia, más conocido como Francisco Ochoa de Meruelos y Antolínez, nombre con el que Palomino le dio entrada en su Parnaso⁵. Sobre este pintor se desconoce gran parte de su trayectoria, pero se han localizado cuadros y series en numerosas iglesias americanas y europeas.

Francisco Ochoa nació hacia 1644 y murió en los años del cambio de siglo en la capital española. El lienzo está fechado en 1685, fue pintado al óleo y mide 1,21 x 1,86 m. La historia narraba que Saúl había sido abandonado por el espíritu de Yahvé, apoderándose de él un espíritu maligno. Sus siervos le aconsejaron que buscara a un músico para alejar la presencia maligna. El elegido fue David, futuro rey de Israel, quien consiguió lograr su cometido.

En la pintura se identifican dos partes, a la izquierda, bajo un marco arquitectónico, se representa a Saúl, primer rey del pueblo elegido, y a David tocando el arpa, además de a otros dos personajes secundarios, a la derecha se observa la naturaleza y al fondo un grupo de soldados que avanzan por un sendero.

De mediados del siglo XVIII se conservan dos lienzos de arcángeles que podemos incluir en la escuela de Francisco de Zurbarán

⁵ PALOMINO, Acisclo Antonio. *El Museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado.* Tomo III. Madrid: Aguilar, 1988. Pág. 484



Gamaliel. Escuela de Francisco de Zurbarán

por su monumentalidad, colorido y composición. La gran proliferación de estas representaciones, durante esta centuria, se pudo ver favorecida por la circulación de láminas o grabados en el territorio neogranadino, procedentes de diferentes países, y que se constituyeron en piezas clave en el tráfico artístico entre los continentes, de esta manera se facilitaba su divulgación y se ayudaba a los pintores asentados en América a reproducir su iconografía.

La figura de los arcángeles ocupa la mayor parte de la composición. El primero de ellos está identificado como Salamiel Pax Dei, tal y como reza la inscripción que se localiza en la esquina superior izquierda. Sus atributos son la corona y el cetro, que porta en sus manos, al velar por el culto de la paz divina. Viste una túnica de color marrón que llega hasta el suelo, bajo la cual se dejan ver sus pies, y un faldellín de un tono más oscuro. Sobre estas prendas lleva un cinturón metálico. Tiene la cabeza un poco in-

clinada y mira directamente al espectador de manera muy dulce. Lleva una diadema y un collar. Sus alas están elevadas, a medio extender. Se muestra de frente al espectador con los brazos extendidos a la altura de la cintura, mostrándose en toda su dignidad.

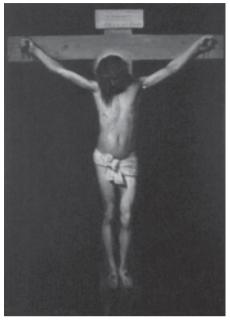
Por su parte, Gamaliel ⁶, que significa recompensa de Dios, está representado de medio perfil, avanzando hacia la derecha, por lo que sus ropajes son más vaporosos y llenos de movimiento. Viste túnica y manto verde, y lleva en mano derecha una corona de flores que muestra a la altura del pecho, mientras fija su mirada hacia el cielo.

Tanto el arcángel Salamiel como Gamaliel, están representados de la misma manera, son personajes muy jóvenes, que rozan casi la

⁶ No hemos localizado en el cuadro marcas o inscripciones que identifiquen al personaje representado de forma fiable, y la escasa representación de este arcángel cuyo atributo reconocible es una corona de flores, nos puede llevar a error en su identificación.

adolescencia. Sus rostros son muy aniñados, pálidos y con las mejillas sonrosadas, donde la gracilidad de su espíritu prevalece a sus elementos terrenales. En ambos, de 1,70 x 1 m. aproximadamente, podrían haber formado pareja y haber pertenecido a algunas de las iglesias de los Santanderes, donde sin duda se completaría la serie con otros cuadros, dispuestos de forma correlativa, como ocurre en el templo de Sopó⁷.

Como avanzamos anteriormente, en los años finales del siglo XIX y, sobre todo, en las primeras décadas de la centuria siguiente, se favoreció el desplazamiento de numerosos artistas a Europa y, especialmente, a España, donde completarán su formación artística. A lo largo del análisis que nos ocupa hablaremos de figuras muy relevantes como de Miguel Díaz Vargas,



Cristo crucificado. Ricardo Borrero Álvarez.

por citar un ejemplo, sin embargo en este momento nos interesa especialmente la obra de Ricardo Borrero Álvarez.

Este pintor, nacido en el departamento del Huila en Colombia, estudió en la escuela de Bellas Artes de Bogotá. En 1895 realizó un viaje a España en el que tuvo oportunidad de visitar la capital andaluza⁸, en ese año realizó una copia del Cristo crucificado de Velázquez de 1632, obra de obligado estudio para los jóvenes pintores puesto que se considera una de las grandes obras maestras de la pintura universal, principalmente por la gran carga espiritual de la escena representada. El cuadro está realizado al óleo y sus dimensiones son mucho menores que las del cuadro original conservado en el Museo del Prado.

⁷ SEBASTIÁN, Santiago y otros. Los ángeles de Sopó. Bogotá: Banco de la República, 1986.

⁸ ORTEGA RICAURTE, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia. Pintores, escultores, grabadores, arquitectos coloniales, ingenieros militares (s. XVI-XVIII), ceramistas, orfebres, plateros, caricaturistas y dibujantes.* Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1965, pág. 60.

En el lienzo se muestra a Jesucristo humano y divino, recortado sobre un fondo neutro, que hace que nos detengamos aun más en su figura. El cuerpo de Cristo está representado con una gran delicadeza, ejecutado con líneas muy suaves. Su cabeza está inclinada hacia la izquierda de la composición, girada ligeramente hacia delante, lo que provoca que un mechón de su pelo cubra parte de su rostro, convirtiéndose en uno de los elementos más originales del cuadro.

EL RETRATO

El género que nos ocupa se practicará en Colombia desde el asentamiento de la sociedad en las urbes neogranadinas, si bien, no tendrá un desarrollo importante hasta el siglo XVIII con la presencia del pintor Joaquín Gutiérrez y de su círculo. Este artista representará a los virreyes de la Nueva Granada en retratos «muy descriptivos y minuciosos, elaborados con extrema delicadeza y frialdad, son el punto de arranque de un tipo de retratismo que perduraría muchos años aun después de la independencia nacional» ⁹.

Sin duda, será Gutiérrez el gran retratista, quien cumpla la labor de plasmar en un lienzo a la alta sociedad colombiana, con una composición estudiada, fruto de la influencia de los pensamientos academicistas. Sin embargo, contamos en el Museo con una serie de precedentes, lo que nos indica que este género se practicó desde el principio, aunque en menor número y restringido casi en su totalidad a unos pocos personajes ilustres, que por su importancia histórica, no dejarán de representarse hasta la actualidad.

De estas personalidades nos interesan, por el tema que nos ocupa, los oriundos en tierras andaluzas, nos referimos, como no podía ser de otra manera, al adelantado Gonzalo Jiménez de Quesada, a Sebastián de Belalcázar, a José Celestino Mutis y a Bartolomé de las Casas. Cada uno de ellos vinculados a Nueva Granada y a América por motivos diferentes pero beneficiados de un gran reconocimiento histórico y social.

⁹ GIL TOVAR, Francisco. *El arte colombiano... Op. cit.*, pág. 66.

De Gonzalo Jiménez de Quesada se conservan algunos retratos de diferente calidad artística. Fueron realizados en diferentes épocas, siendo más numerosos los elaborados en el siglo XIX, lo cual demuestra que se trata de una iconografía que se mantendrá a lo largo del tiempo, incluso tras la declaración de Independencia de la República de Colombia. Se suele aceptar comúnmente que el adelantado nació en la ciudad de Granada hacia 1500, tenía formación de abogado y a veces practicó el género literario 10, aunque donde destacaría sería en la carrera militar.

Quesada, junto a Pedro Fernández de Lugo, desembarcaría en Santa Marta desde donde inició su incursión hacia el sur aprovechando el surco del gran río Magdalena. Su gran reconocimiento fue haber fundado la ciudad de Santa Fe, suceso que tuvo lugar en abril de 1539, aunque existe controversia al afirmar este hecho. La fundación de esta ciudad tendrá una enorme trascendencia, puesto que pocos años más tarde se convertirá en la Sede de la Audiencia del Nuevo Reino de Granada.

En la Sala de Conquista del Museo se expone un lienzo de factura renacentista adquirido a Guillermo Hernández de Alba por la fundación Beatriz Osorio con destino a su Sede actual. El cuadro está datado hacia 1540, fecha muy temprana, lo que supondría que la obra se ejecutaría en vida del retratado. La iconografía de Quesada es muy variada, aunque suele representársele vestido con armadura militar, como en el caso que nos ocupa. Está situado de medio perfil, de medio cuerpo y con la cabeza girada hacia espectador. Lleva una banda de tela roja sobre la armadura y un sombrero de plumas en la cabeza. Tiene barba y un bigote fino y alargado. En el ángulo superior derecho hay una cartela con los datos del retratado 11.

El Museo conserva en la Reserva de Historia otro lienzo de formato medio, dedicado a la representación de Gonzalo Jiménez de Quesada. Está datado hacia 1886 y vinculada su autoría al pintor

¹⁰ Entre los libros que escribió destaca *Relación de la Conquista*, escrito en la etapa final de su vida.

Representado con los mismos elementos iconográficos, aunque sin la banda roja y un poco más joven, le dedicaría un retrato en 1902 José Elías Páramo y Torrijos. Se trata de un pintor aficionado que trabajó en alguna ocasión para el Museo Nacional en la sección de restauración.



Gonzalo Jiménez de Quesada. Anónimo

colombiano Julián Rubiano ¹², aunque fue atribuida durante algún tiempo al reconocido artista Ramón Torres Méndez. En esta ocasión se trata de un retrato de busto, donde el representado abandona su atuendo militar y en su lugar viste una chaqueta roja con rayas negras abotonada hasta el cuello. Está de medio perfil, girado hacia la izquierda, tiene una barba muy pronunciada y bigote y cabello negro. El personaje está representado de forma bastante rígida, con una expresión muy seria ¹³.

Otro de los conquistadores andaluces más importantes en la Historia de Nueva Granada fue el cordobés Sebastián de Belalcázar, su nombre aparece ligado fundamentalmente a la ciu-

dad de Popayán, de la que fue fundador. No se conservan retratos suyos en el Museo, sin embargo, hemos localizado una maqueta de la estatua ecuestre conmemorativa que se erigió en su nombre en esta ciudad colombiana. La obra fue encargada a un artista palentino

- Julián Rubiano estudió en la Escuela Vázquez de la capital colombiana, fundada por Felipe Santiago Gutiérrez y por Alberto Urdaneta, sobre este último volveremos más adelante, en el apartado dedicado a las artes gráficas, ya que fue quien contrató al artista sevillano Antonio Rodríguez como principal grabador de su periódico *Papel Periódico Ilustrado*.
- En el Museo también se conserva un cartón, pintado con témpera y tinta china, con el escudo de Gonzalo Jiménez de Quesada, pintado por el colombiano Jorge Wilson Price hacia 1880. Por otro lado, en la Reserva de Escultura se encuentra una medalla con la imagen en relieve del Conquistador en el anverso, donde también aparece la firma «Alf. Mauquoy», artista oriundo de Bruselas. En el reverso aparece el escudo, en cuyo interior hay un cóndor sobre cuyas patas se representan dos granadas, haciendo una alusión simbólica a su Granada natal y la tierra conquistada por él, bautizada como Nueva Granada. En esta cara de la medalla se puede leer «1538-1938 Santa Fe de Bogotá». Esta pieza pudo fabricarse para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de esta ciudad.

de reconocido prestigio en España, donde se localizan la mayor parte de las esculturas que realizó, conservadas muchas de ellas en su Casa Museo de Toledo. Para Colombia realizó varias obras, algunas también dedicadas a este conquistador, como la estatua ecuestre realizada para la ciudad de Cali.

La maqueta citada se realizó en 1938 y representa a Belalcázar en una pose muy dinámica. El caballo agacha ligeramente las patas de atrás mientras levanta la izquierda hasta el límite de sus posibilidades, en una postura muy elegante tensa completamente la pata derecha y encorva el cuello para fijar la mirada directa hacia el suelo. El conquistador tiene una pose completamente erguida, con la mano izquierda sujeta firmemente las riendas de su caballo,



Gonzalo Jiménez de Quesada. Julián Rubiano

mientras que con la derecha sujeta y muestra un rollo plegado de documentos, posiblemente el acta de fundación de la ciudad de Popayán.

De principios del siglo XIX se conservan dos retratos del científico gaditano José Celestino Mutis, personaje de un reconocidísimo prestigio en América, aunque especialmente en Colombia, donde desarrolló buena parte de su labor de investigación y observación de la naturaleza con la puesta en marcha de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada.

El Museo Nacional de Colombia le dedicó hace apenas un año una Exposición monográfica que llevaba por título *Mutis al natural, ciencia y arte en el Nuevo Reino de Granada*. En ella se hacía referencia a los dos lienzos conservados en sus fondos ¹⁴. El primero de ellos

¹⁴ AA.VV. *Mutis al natural, ciencia y arte en el Nuevo Reino de Granada. Catálogo de la Exposición.* Colombia: Museo Nacional de Colombia. Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior de España. Editorial Legis, 2009.



Busto encarnado de José Celestino Mutis. Salvador Rizo Blanco



Mutis librero. Pablo Antonio García del Campo

es uno de los cuadros más conocidos con esta temática, y en él se representa un busto de Mutis sobre un pedestal situado en medio de la naturaleza. Sobre el frente de este soporte aparecen talladas las letras «VIRTUTEM FACTIS NATURAM SCRIPTIS COLLERE DOCUIT», (enseñó a cultivar la virtud con hechos y la naturaleza con escritos). Alrededor del pedestal se disponen, en el suelo, los atributos más destacados que hacen alusión a la vida del personaje homenajeado. El lienzo está representado con corte neoclásico, su autor fue un colombiano, nacido en Mompós en 1762, llamado Salvador Rizo Blanco. El lienzo mide 1,18 m de altura por 1,04 de anchura y está pintado al óleo.

Sobre esta obra se escribe lo siguiente:

«El busto encarnado de Mutis es un símbolo de Colombia. Fue realizado en vísperas del 20 de junio de 1810, en la coyuntura de la Guerra de la Independencia española (1808-1814),... Cuando realizó este cuadro, Rizo apoyaba a los patriotas que luchaban por la Independencia de la Península. A principios del siglo XIX no había en el Nuevo Reino ningún monumento público dedicado a un personaje. El tono pedagógico y moralizante de la obra se aprecia en la inscripción del pedestal,... En la obra se inspira la confianza en la capacidad del público para entender y continuar el legado de Mutis, muerto en 1808» 15.

Del artista Pablo Antonio García del Campo ¹⁶, discípulo del pintor santafereño Joaquín Gutiérrez y colaborador directo de José Celestino Mutis en muchos de sus proyectos, nos ha llegado otro retrato del científico gaditano. En esta ocasión se le representa en una habitación grisácea, en cuyo lateral derecho se observa una estantería llena de libros en lo que parece ser su biblioteca personal, una de sus pasiones. Entre sus manos sostiene uno de ellos, algunos estudios sostienen que se trata de un ejemplar de la Biblia, por lo que el cuadro pudo ser un encargo de una institución eclesiástica ¹⁷.

¹⁵ AA.VV. Mutis al natural, ciencia y arte en el Nuevo Reino,... Op. cit., pág. 14.

¹⁶ GONZÁLEZ, Beatriz y AMAYA, José Antonio. «Pintores de la Expedición Botánica». *Revista Credencial Historia*. (Bogotá), 74, 2, (1996), págs. 8-9.

¹⁷ AA.VV. Mutis al natural, ciencia y arte en el Nuevo Reino,... Op. Cit., pág. 16.

Lo que está más o menos aceptado es que pudo tratarse de un retrato elaborado del natural. El personaje tiene el pelo blanco y está completamente vestido de negro, con un gorro del mismo color.

La imagen de Mutis será una de las más admiradas de Colombia, ello se aprecia en la cantidad de retratos que se hicieron sobre él, así como en la difusión de numerosos grabados que se conservan en varios centros e instituciones de importancia, como la Biblioteca Nacional de Bogotá.

Otra obra digna de reseñar es una estampa dedicada a la figura de Bartolomé de las Casas, datada hacia el año 1600. Sobre este religioso sevillano, protector de los naturales, existen infinidad de representaciones repartidas a lo largo y ancho del continente americano. En la inmensa mayoría el personaje aflora espiritualidad, bondad, compasión, se deja ver su batalla en la defensa de las comunidades indígenas de la que ha quedado constancia en numerosos escritos de su puño y letra. En esta ocasión se le representa sentado, vestido con hábito religioso sobre el que descansa un crucifijo. Está concentrado en uno de sus escritos, del que no levanta la vista, con la mano derecha sujeta firmemente la pluma, mientras que la izquierda descansa sobre el reposabrazos de la silla de madera. Al fondo de la habitación, en el extremo derecho de la lámina, hay una ventana, donde se aprecia un paisaje marítimo, con una embarcación al fondo con las velas desplegadas.

ARTES GRÁFICAS

Con el paso del tiempo las artes gráficas se irían perfeccionando. Aparecerían nuevas técnicas que facilitarían la labor de la preparación de las matrices a los artistas, lo que rebajaría los costos y multiplicaría la cantidad de positivos realizados con ellas. El descubrimiento de la litografía, surgida en 1796 y cuyo padre fue Senefelder, fue uno de ellos. Este nuevo invento motivó que numerosos países se interesaran por esta técnica que consistía en la realización sobre piedra del motivo con materiales grasos que repelían la tinta en el proceso de estampación. Este procedimiento era mucho más rápido que el realizado a buril, por lo que el tiempo de preparación disminuía considerablemente.

Las posibilidades de la litografía para su aplicación en los organismos estatales para generar la documentación oficial eran amplísimas, lo que facilitó su rápida extensión. En Colombia, a pesar de que, poco tiempo después, se entrará de lleno en su proceso independentista con numerosas revueltas y batallas, no se permanecerá a espaldas de los avances que se producían en Europa lo que le llevó a interesarte por la técnica litográfica.

Cuatro años más tarde de la Batalla de Boyacá, en 1823, se contratará al malagueño Carlos Casar de Molina 18, artista grabador, para que «viniera a Bogotá a dirigir un establecimiento litográfico» 19, y formara a un pequeño grupo de artistas colombianos en el conocimiento de este nuevo arte. El



El Barón de Humboldt. Carlos Casar de Molina

contrato se formalizó ese mismo año en Londres promovido por el ministro Francisco Antonio Zea. «El propósito inmediato era la impresión de notas y títulos de valor que facilitaran transacciones, negocios y operaciones de tipo fiscal» ²⁰. Poco tiempo después se instalaría en el Instituto creado para este fin en los anexos del Museo Nacional de Bogotá, donde permanecería hasta aproximadamente 1830, año en que marcha a Cartagena para abrir una imprenta. Uno de sus discípulos más importantes fue Justo Pastor Lozada, de gran renombre en el país.

De su producción se conserva en el Museo Nacional dos obras, una litografía que representa al Barón de Humboldt²¹, y una plan-

- ¹⁸ Grabador español nacido hacia 1785 en Málaga, hijo de don Carlos Casar de Molina y Chinchilla y de doña Francisca de Ferrer. Viaja en 1823 a Bogotá, acompañado de su mujer, para dirigir la primera litografía del país. Allí permanecerá hasta que a finales de la década decide establecerse en Cartagena. Luego se trasladaría a la ciudad de Santa Marta, donde viviría hasta su muerte acaecida el 16 de julio de 1848 en este rincón del Magdalena.
 - ¹⁹ Giraldo Jaramillo, Gabriel. *El grabado en Colombia*. Bogotá: ABC, 1960, pág. 125.
- ²⁰ MEDINA, Álvaro. «La gráfica de 1823 a 1970». En: AA.VV. *Historia del grabado en Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta colombiana, 2009, págs. 67-68.
- ²¹ Se trata en realidad de una copia hecha por Carlos Casar de Molina de una litografía de Jules Boilly de 1821 que se encuentra en la Bibliothéque Nationale de París. Aparece firmada con la frase «Molina fecit» en el mismo lugar donde en el original rezaba «Jul. Boilly 1821».

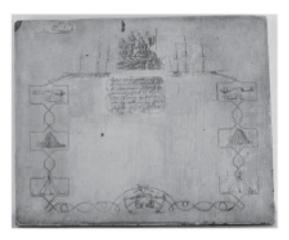
cha litográfica, de la que hablaremos más adelante. Ambas están fechadas en 1823, por lo tanto, se trata de obras conformadas a su llegada a Colombia, tras ponerse al frente del Instituto creado para tal fin.

La primera litografía se encuentra en la Reserva de Obra Gráfica y mide 25,3 x 19,40 cm. La lámina se divide en tres partes, en la inferior aparece la leyenda identificativa del personaje representado, mientras que en los dos cuerpos superiores aparece la figura de tres cuartos del Barón. Éste presenta el torso ligeramente de perfil, mientras que la mirada la mantiene fija hacia el espectador. Viste una chaqueta de color gris de solapas alargadas, camisa blanca y un pañuelo alrededor del cuello. En la parte inferior se pueden leer algunas frases, algunas de ellas decoradas con arabescos: «Institut Royal de France». «Academia de las Ciencias». «EL BARÓN DE HUMBOLDT». «(Federico Enrique Alejandro)». «Asociado estrangero». «Nació en Berlín el 24 de Set. de 1769 elegido en 1800».

En la Sala de Emancipación y República se expone una pieza realizada por Casar de Molina. En ella se puede leer «Piedra litográfica en que se imprimían las patentes de navegación, durante los primeros años de la República: Campo en blanco y está formada por un grupo alegórico, buques y armas». La piedra mide 49 x 61cm. La superficie central está en blanco para facilitar la impresión posterior, alrededor hay escenas alegóricas, como una mujer y un hombre portando antorchas, y representaciones o imágenes relativas a las embarcaciones, como cañones o anclas.

Esta piedra litográfica es el resultado de la puesta en marcha del contrato firmado en Londres poco tiempo atrás. Se trata de una patente de navegación, es decir, de un documento legal en el que se autoriza las travesías marítimas en un país específico, en este caso Colombia acredita a marineros colombianos a surcar mares o ríos extranjeros. Estas patentes estaban realizadas con una enmarcación específica lo que le otorgaba autenticidad a los documentos, así como permitía una mayor agilidad a la hora de emitirlos y otorgarlos por parte de las autoridades, acelerando la tramitación legal.

A la iniciativa de Carlos Casar de Molina le siguen otras tres, que independientemente de estar promovidas por el Gobierno o por el sector privado, tuvieron diferentes consecuencias en las artes. La segunda fase vino propiciada por la contratación en París de Antonio P. Lefeuvre, que abrió una escuela en Bogotá en 1837 en la Casa de la Moneda, entre los alumnos más destacados se encontraba Ramón Torres Méndez. La tercera fase vino motivada por la llegada en 1848 de los venezolanos Celestino y Jerónimo Martínez. La cuarta y última fase fue una de las que más repercusión tuvo en el país, esta etapa nos interesa fundamentalmente porque fue protagonizada por otro artista andaluz, llamado Antonio Rodríguez.



Plancha litográfica. Carlos Casar de Molina

Rodríguez nació hacia 1840 en Sevilla y entre los años 1874 y 1878 trabajó en el periódico francés *Le Mondé Ilustré*, para el que realizaba los grabados de la edición dirigida por el español Urrabieta, pintor de profesión. En París conoció a Alberto Urdaneta, pintor y promotor cultural de Colombia, quien le contrató para que estableciera una escuela de enseñanza de la técnica de la xilografía en la capital, además de trabajar ilustrando el periódico del que Urdaneta era fundador y director, llamado *Papel Periódico Ilustrado* y que dirigiría hasta su muerte en 1886 ²².

Antonio Rodríguez se instala en 1880, y cumpliendo con el contrato firmado en Francia, inicia la andadura de la escuela y graba infinidad de pinturas y dibujos para el periódico citado. La temática de los grabados son diversos, encontrándonos imágenes alegóricas, religiosas, retratos, paisajes o escenas de la Guerra de la Independencia, entre otros.

Más tarde colaboraría en la edición de otros periódicos colombianos como *Colombia Ilustrada, El Repertorio Ilustrado y El Tren*. En 1889 obtuvo la medalla de oro en la Exposición celebrada para conmemorar el nacimiento de José Fernández Madrid que se celebró en la ciudad de Cartagena. En 1895 fue nombrado secretario de

²² MEDINA, Álvaro. «La gráfica... *Op. cit.*, págs. 68-69.

la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Murió en esta ciudad el 2 de marzo de 1898 ²³.

De entre las estampas que se conservan en el Museo Nacional de Colombia la más antigua es la realizada en 1881, que lleva por título *La despedida de Caldas* también denominada *Caldas marcha al suplicio*. Ingresada por donación al Museo en 1999 y depositada en la Reserva de Obra Gráfica de dicha Institución. Esta obra fue pintada al óleo por Alberto Urdaneta e impresa por Antonio Rodríguez, tal y como se desprende de la propia imagen, ya que en los ángulos inferiores se aprecian las inscripciones de las autorías.

La estampa se reprodujo para regalarla a los suscriptores del *Pa*pel *Periódico Ilustrado* durante los años 1881 y 1882, como reza en la parte superior. Debajo aparece una leyenda que narra la historia representada en la imagen:

«La despedida de Caldas. El 29 de octubre de 1816 fue conducido D. Francisco José de Caldas, que se encontraba preso en el Colegio de N.S. del Rosario de Bogotá, á la plaza de San Francisco (hoy Santander) donde iba a ser fusilado. Al descender la escalera principal trazó en la pared con un carbón recogido en una fogata de la guardia una O larga que dividió por la mitad. Esta escena conmovedora, del momento en que el sabio mártir acaba de trazar esta lacónica despedida de todo cuanto amaba es lo que ha servido para el asunto del cuadro que, grabado por el señor Rodríguez reciben los suscriptores anuales del Papel Periódico Ilustrado».

Francisco José de Caldas fue un personaje vinculado a la revolución independentista, a la que favoreció sirviéndose de su papel como director del Observatorio situado en la capital colombiana. Durante el siglo XIX el arte de este país va a ver multiplicarse de manera extraordinaria los cuadros y representaciones que tienen como protagonistas a los personajes más relevantes de la gesta independentista. Representados con una enorme dignidad y no exento de dramatismo o tragedia, como el caso que nos ocupa, se va a valer del color, a veces con entonaciones frías, para enfatizar la ten-

²³ CUERVO BORDA, Teresa. *Catálogo del Museo Nacional de Colombia*. Bogotá: Imprenta patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1960.

sión del momento histórico. Es ahora cuando se enaltecen los valores patrióticos, valiéndose de las imágenes para recrear el sentimiento nacionalista que les condujo a la conformación de una nueva identidad nacional.

De Antonio Rodríguez se conservan en el Museo cuatro obras que reproducen los diseños del italiano Pietro Tenerani, encargado





Proclamación de la Independencia americana. Antonio Rodríguez Juramento a la Constitución. Antonio Rodríguez





Simón Bolívar perdona la vida a un enemigo, después de la victoria alcanzada por los americanos en Boyacá. Antonio Rodríguez Decreto de abolición de la esclavitud. Antonio Rodríguez

de realizar los bocetos que decorarían el pedestal de la estatua conmemorativa dedicada a Simón Bolívar en la plaza del mismo nombre de la capital colombiana. La obra se puede datar a mediados del siglo XIX²⁴, momento en que predominaban las composiciones de gusto neoclásico, con imágenes cargadas de simbolismo que ayudan a ensalzar a los personajes representados, cargándolos de dignidad y de elegancia.

La primera xilografía se corresponde con el primer relieve del pedestal y fue realizada para ilustrar un texto dedicado a la memoria del Libertador en el *Papel Periódico Ilustrado*, concretamente en el año 1881 ²⁵, aunque para esta edición también utilizaron imágenes grabadas de otros relieves del pedestal, también realizadas por el grabador sevillano.

Las cuatro composiciones grabadas tienen un tamaño parecido, siendo de pequeño formato, cuadradas o rectangulares, no superando los 30 cm de longitud. Todas llevan adheridas unas tiras de papel reproduciendo el título de la obra en la parte superior y el subtítulo en la inferior, encuadrando la escena principal que ocupa la parte central.

La primera composición, situada en el frente del pedestal, está dedicada a la proclamación de Independencia, las inscripciones anexas rezan: «Bajo relieve de la estatua de Bolívar por Tenerani», «Tan sólo el pueblo conoce su bien y es dueño de su suerte; pero no un poderoso, ni un partido, ni una fracción. Nadie sino la mayoría es soberana. Es un tirano el que se pone en el lugar del pueblo, y su potestad usurpación». A la izquierda de la composición se representa al Libertador, de cuerpo entero, vestido con casaca, está de pie, de medio perfil, mirando hacia el extremo contrario, sostiene una bandera que levanta hacia el grupo que aparece en la derecha de la imagen. Este grupo lo conforman tres personas, que, con los brazos extendidos, se acercan hacia la bandera que representa el estado na-

²⁴ El monumento a Bolívar de la plaza principal de Bogotá se inauguró el 20 de julio de 1846. Los cuatro relieves que componen el conjunto se vaciaron en bronce y están colocados en los frentes del pedestal del monumento.

²⁵ Se publicó en el n.º 4, año I, 1881.

ciente al que juran proteger y defender. Estos personajes, lejos de identificar a personas reales, representan los elementos más importantes del gobierno recientemente creado, lo cual puede corroborarse por la indumentaria que llevan, nos referimos al pueblo, a la clase militar y al clero. Completa la escena la representación de un escudo de España roto a los pies de Simón Bolívar, símbolo de la patria perdida.

La segunda xilografía es una reproducción del relieve que se encuentra a las espaldas del pedestal, y representa el juramento a la Constitución. En la obra podemos leer: «Bajo relieve de la estatua de Bolívar por Tenerani». «Prefiero el título de ciudadano al de Libertador, porque éste emana de la guerra, aquel emana de las leyes. Cambiádme, Señor, todos mis dictados por el de buen ciudadano». De la misma manera que en la representación anterior Bolívar ocupa el lado izquierdo de la imagen, mientras el derecho está reservado para un grupo de cuatro personas que se acercan al primero. El Libertador viste casaca, está de pie, representado de cuerpo entero, a su lado podemos ver una mesa sobre la que descansa la Constitución que acaba de jurar. El grupo de la derecha avanza en una actutid muy digna, rodeados de toda la solemnidad del momento, en que van a jurar la obediencia a la Carta Magna.

La tercera xilografía, situada en el lado izquierdo del pedestal, representa una escena muy célebre que se produjo tras la victoria de la batalla de Boyacá, en la que el Libertador perdona la vida a un soldado español, en un acto de misericordia. En la lámina se lee: «Bajo relieve de la estatua de Bolívar por Tenerani». «El derecho de la guerra me autoriza para tomar justas represalias; pero yo, lejos de competir con maleficencia con nuestros enemigos, quiero colmarlos de generosidad por la centésima vez». En esta ocasión Bolívar está representado a caballo, vestido con la casaca, manteniendo una postura muy elegante. Se acerca hacia un soldado del ejército vencido, que está arrodillado frente a él (aunque la rodilla izquierda está ligeramente levantada), con la espalda recta, mirando fijamente al Libertador, con su mano izquierda agarra fuertemente la empuñadura de su espada, que cae hacia atrás, en el suelo junto a él se puede apreciar la bandera española.

La última de estas imágenes está dedicada al decreto de abolición de la esclavitud, uno de los actos más alabados del Libertador. La xilografía se corresponde con el relieve situado a la derecha de la estatua conmemorativa de la Plaza de Bolívar. En las inscripciones que tiene adheridas se lee lo siguiente: «"Bajo relieve de la estatua de Bolívar por Tenerani». «Yo abandono a vuestra soberana decisión la reforma o revocación de todos mis estatutos o decretos; pero imploro la confirmación de la libertad absoluta de los esclavos, como imploraría mi vida y la vida de la República». En esta ocasión se representa al Libertado a la derecha de la composición, de pie, frente al espectador, con la cabeza girada hacia la izquierda. Con su mano izquierda agarra la empuñadura de su espada, mientras que con la derecha sostiene un documento con el decreto anteriormente mencionado, enseñándoselo a una familia esclava. El hombre se arrodilla ante él, dándole las gracias, con sus manos le rodea la rodilla derecha mientras le mira directamente. Detrás de él hay una mujer con un bebé entre sus brazos, sus ojos miran el documento que porta Bolívar. Al fondo se distingue la silueta de una palmera.

En 1884 Antonio Rodríguez elaboró una plancha para el *Papel Periódico Ilustrado* con la imagen de Candelario Obeso ²⁶, en un homenaje hacia este reconocido poeta y traductor que firmaba con el pseudónimo de Publio Chapelet. La matriz de madera está tallada y presenta un vacío rectangular en la zona inferior derecha destinado a contener texto. El retrato de Obeso es de tres cuartos, con bigote y está enmarcado en un tondo del que parten un ramo de laurel y unas palmas desde la zona inferior. Al fondo se aprecia un paisaje marítimo, con un hombre sobre una canoa.

La última de las obras documentadas en el Museo de este artista sevillano es una matriz donde se representa el combate que tuvo lugar en el pueblo de Chocontá en el año 1490 entre dos grupos indígenas, el Zipa Saguanmachica y el Zaque Michua. No se sabe con certeza cuándo se elaboró esta plancha pues no se han localizado sus impresiones en ningún medio de comunicación que nos permita tener una pista del momento de su ejecución, si bien, parece que fueron encargadas por los responsables del *Papel Periódico Ilustrado*. Por

Tal y como se desprende de una de las inscripciones que contiene la plancha, donde se puede leer: «Papel Periódico Ilustrado. Tomo 4.º N.º 74. página 17. Candelario Obeso».

esta razón podemos datarlo en la década de los 80 del siglo XIX, cuando Rodríguez colaboraba con su edición, si bien, debió ejecutarse antes de la muerte de Urdaneta.

La plancha de madera es excesivamente pequeña, mide 8,5 x 7,2 cm. La imagen en positivo de la matriz es muy interesante, prácticamente toda la escena está representada, con gran dinamismo. En el centro de la composición se observa el encuentro entre las dos tribus detrás de los cuales se localiza el grueso de la comunidad acercándose a la zona de combate. Al fondo se aprecian algunas casas o bohíos, de carácter humilde que existían en Chocontá. La escena es muy significativa ya que transcurre algunos años antes de la llegada de los españoles y muestra las tensiones que se vivían entre algunas de las comunidades del centro de la futura Nueva Granada.



Homenaje a Zurbarán. Miguel Herrera

Otra técnica utilizada habitualmente en grabado será la aguatinta y el aguafuerte. En este caso se trata de mordientes ácidos que actúan sobre los surcos fijados en una plancha metálica, intensificando la huella de las composiciones creadas sobre ellos. Esta técnica será la elegida por el artista Miguel Herrera para realizar su composición «Homenaje a Zurbarán» hacia 1985. En ella sobresale una calavera situada en la zona central inferior de la obra, bajo la cual hay una inscripción con la frase que da nombre al cuadro. Sobre ella se representa un bodegón con fondo negro, donde se distingue un plato con naranjas, una jarra de color blanco y un vaso azul con pinceles, atributo del pintor Francisco de Zurbarán.

PINTURA DE CONTENIDO LITERARIO

En paralelo a esta composición, merece la pena reseñar otra obra que representa a uno de los más ilustres representantes de la literatura andaluza, en un claro homenaje hacia su autor. Este es el caso de la acuarela que dedica el colombiano Enrique Gómez Campuzano a *Pla*-



Platero. Enrique Gómez Campuzano

tero en 1953. El burrito se localiza en el centro de la composición, está de perfil con la cabeza orientada hacia el lateral derecho, sus orejas y su rabo están levantados. El fondo es neutro, bajo sus pies hay una zona resaltada en color verde, lo que enmarca al animal en un paisaje natural simulado. La composición tiene un formato rectangular y mide 56 x 70,5 cm.

El protagonista de la acuarela lo es también de la obra literaria *Platero y yo*, escrita por el poeta andaluz Juan Ra-

món Jiménez, originario de Moguer, localidad de Huelva. Esta obra, de repercusión mundial, fue la más celebre creada por Jiménez, quien recibiría el Premio Nobel de Literatura en 1956, dos años antes de su muerte acaecida en Puerto Rico.

ESCENAS DE COSTUMBRES Y PAISAJISMO

Pero, dejando a un margen estas obras de valor sobre todo histórico, vamos a adentrarnos en el estudio de otros géneros pictóricos como son los cuadros de paisaje y de costumbres. Los ejemplos que se conservan en el Museo Nacional datan en su mayoría del primer tercio del siglo XX. Se trata de composiciones realizadas por artistas colombianos, donde veremos reproducidos algunos de los rincones más emblemáticos de nuestra comunidad, así como a sus gentes.

Debemos hacer mención que a lo largo de este siglo los artistas colombianos vuelven a interesarse por la pintura española, superado el periodo de Independencia en que se construye la identidad nacional. Los artistas de este país preferirán estudiar en las academias hispanas frente a las europeas, destacando el interés por la Real Academia de San Fernando de Madrid. Artistas tan importantes en el futuro panorama cultural de Colombia como Miguel Díaz Vargas, Ricardo Gómez Campuzano o Domingo Moreno Otero conseguirán becas para viajar a España a formarse en la Academia. Esta tendencia en el aprendizaje artístico hará que la pintura colombiana se llene de gitanas, mujeres con peineta y trajes populares, en lo que se

conoce como «españolería». En este sentido, tendrá una enorme influencia el profesor de la Academia Julio Romero de Torres, quien inculcará a muchos de sus alumnos el gusto por lo andaluz.

Un artista de especial importancia para nuestro estudio será Miguel Díaz Vargas, nacido en Bogotá en 1886. Este pintor ingresaría, a comienzos del siglo XX, en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, donde tuvo como profesor a Andrés de Santa María. Años más tarde lo haría en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, después de que el Gobierno Nacional le adjudicara la beca que ofrecía dicha Institución a un artista colombiano. Allí, tendría como profesor a Romero de Torres quien influiría decisivamente en su pintura.

Diaz Vargas «se consagró apasionadamente el estudio, ocupando los primeros puestos en la Academia. El primer premio obtenido en la clase de pintura al aire libre lo hizo merecedor de una beca de residente en Granada, donde estudió dos años, siendo el primer suramericano que alcanzara tal distinción. Con medallas de oro fueron premiadas sus obras en la Exposición Internacional de Sevilla y en la Bienal de Barcelona del año 28 y el triunfo obtenido en el Salón de Otoño de Madrid, le valió nombramiento de socio de número de la Asociación de escultores y pintores de Madrid» ²⁷.

Durante el tiempo que permaneció en Granada, se estableció en la Residencia de Estudiantes de la Alhambra ²⁸. Esta ciudad le serviría de inspiración para muchos de sus cuadros, destacando los dedicados a gitanas granadinas, a los paisajes de la ciudad nazarí y a la Carrera del Darro. El Museo Nacional de Colombia conserva dos cuadros de este artista en la Reserva de Arte con temática andaluza: *Gitanas del Sacromonte y Granada, en otoño*.

El primero de ellos es un lienzo, pintado al óleo, y es uno de los cuadros de mayor formato realizados por el pintor, mide exactamente

²⁷ ARCINIEGAS DE GIRALDO, Julia. «El maestro Miguel Díaz». Suplemento literario, Intermedio. Bogotá, martes, junio 9 de 1957, pág. 3. Extraído de la Compilación Documental que el Grupo de Investigación Taller Historia Crítica de Arte. En: AA.VV. Miguel Díaz Vargas. Una modernidad invisible. Bogotá: Imprenta Distrital, 2008, págs. 334-335.

²⁸ Los datos biográficos han sido extraídos de AA.VV. *Miguel Díaz Vargas. Una modernidad invisible.* Bogotá: Imprenta Distrital, 2008.



Gitanas del Sacromonte. Miguel Díaz Vargas



Granada, en otoño. Miguel Díaz Vargas

1,46 x 1,90 m. Es una obra de una gran calidad artística, con el que parece obtuvo un premio en Granada en 1930 en la categoría de «ropajes». Las enseñanzas de la Academia de San Fernando se manifiestan en la composición de la obra, firmada en la esquina inferior derecha «M. DIAZ V / 1930 / Granada».

En la obra se representa a cuatro mujeres de diferentes edades y a un hombre. Las mujeres miran al frente y están sentadas en distintas sillas alrededor de una olla, el hombre aparece de medio perfil girado hacia la pared blanca que constituye el fondo del cuadro. Podría tratarse de uno de los cuadros flamencos que ofrecían actuaciones en las cuevas del Sacromonte granadino. Las mujeres llevan vestidos de gitana de lunares o de flores de diferentes colores, con mantones sobre los hombros. Llevan sus cabellos negros recogidos con flores que hacen juego con los colores de sus vestidos y pendientes largos. De entre todos los personajes destaca la figura central, con un traje de color lila y lunares blancos, tiene el brazo derecho en jarras mientras con el izquierdo sostiene una pandereta.

El segundo lienzo lleva por título *Granada, en otoño*, el cual podemos clasificar dentro del género paisajístico. En él se muestra una vista de la ciudad hacia el Albayzín durante esta estación del año. Desde la colina se alza una de las torres defensivas de la Alhambra que aparece rodeada por una vegetación abigarrada. A la izquierda se representa una parte del sector bajo de la ciudad. Al fondo aparece la muralla nazarí que culmina con la imagen de la iglesia de San Miguel Alto. En la composición predominan los tonos ocres y verdes propios de otoño, salpicados por algunos edificios civiles y religiosos característicos de la ciudad.

El tratamiento de la luz es muy importante en esta obra, siendo cercana a la corriente impresionista. Es un lienzo de menor formato que el anterior, midiendo 70 x 90,5 cm. Está firmado en la esquina inferior izquierda y, aunque no está fechado, con toda probabilidad lo ejecutaría durante su estancia en la Residencia de Estudiantes de la Alhambra, hacia 1930.

En la colección del Museo también se encuentra una acuarela que tiene como tema principal la representación del *Convento de Santa María de la Rábida*. Según se desprende de la documentación interna esta obra fue copiada de una xilografía que se publicó en el

Papel Periódico Ilustrado en 1883, a la que le acompañaba la siguiente inscripción: «Este convento se halla situado en la confluencia de Odiel y Tinto, a tres millas al sur de Huelva y tres al Oriente de Palos».

Esta obra fue realizada hacia 1893, siendo su autor el bogotano Liborio Zerda. Se trata de un personaje muy controvertido, médico de formación, que destacó en el campo de las ciencias, así como en otras disciplinas como la literaria o la histórica. Fue catedrático de química orgánica y de física médica y profesor de física aplicada al arte en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. En la acuarela copia exactamente el grabado reproducido en el periódico, incluso con las mismas dimensiones, 24,6 x 23,1 cm. La composición es muy sencilla, en el centro se representa el monasterio de la Rábida, sobre un paraje natural salpicado por algunos árboles. En primer término, hacia el ángulo inferior derecho, hay un camino de tierra que conduce hacia el edificio. En el lateral izquierdo, se observa el cauce del río sobre el que destacan algunas embarcaciones.

Del mismo autor se conserva otra acuarela, de dimensiones parecidas a la anterior, reproducida de otro grabado publicado en el mismo periódico. En este caso se representa la casa en ruinas donde murió el conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada y situada en la ciudad de Mariquita, en el Tolima. La composición tiene tinte romántico, la vivienda está completamente destruida, en ella se conservan todavía las ventanas y puertas de madera que la protegieron en el pasado. La casa se representa en ángulo de 45 grados hacia el espectador, ocupando una de sus esquinas el centro de la composición. Detrás de los muros se levanta una abigarrada vegetación que se ha apoderado del interior de la vivienda.

CONCLUSIÓN

Como puede comprobarse existe una gran variedad de piezas relacionadas con el ámbito histórico-artístico andaluz en el Museo Nacional, lo que es una señal inequívoca de las fructíferas relaciones establecidas entre Andalucía y Colombia a lo largo de los siglos. Así, independientemente del motivo representado o del artista analizado, la presencia cultural de Andalucía es rastreable en diferentes momentos históricos, adaptándose a las circunstancias políticas que existieran en cada época y superando las limitaciones geográficas o económicas.