

Andalucía y América

Cultura Artística

Andalucía y América Cultura Artística

Rafael López Guzmán

(Coordinación científica)

Claudia Cecilia Castillo Segura, Martín Iglesias Precioso,
Ángel Justo Estebaranz, Juan Miguel Larios Larios,
Rafael López Guzmán, Alfredo J. Morales,
Francisco Montes González, Guadalupe Romero Sánchez,
Ana Ruiz Gutiérrez, María Teresa Suárez Molina

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

Granada, 2009



Andalucía en América
ARTE, CULTURA Y SINCRETISMO ESTÉTICO

Coordinación técnica:

Ana Ruiz Gutiérrez

© Los Autores

© Editorial Atrio, S.L.

C./ Dr.Martín Lagos, 2 - 1.º C

18005 Granada

Tlf./Fax: 958 26 42 54

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

© Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

18005 Granada

ISBN: 978-84-96101-87-6

ISBN: 978-84-338-5083-6

Depósito Legal: Gr.-518/2010

Diseño y maquetación: Javier Cervilla García

Imprime: Gráficas La Madraza

Sumario

PRESENTACIÓN	9
Presencia del arte barroco mexicano en Andalucía	
ALFREDO J. MORALES	13
La pintura andaluza barroca en las colecciones mexicanas	
MARÍA TERESA SUÁREZ MOLINA	31
Influencia andaluza durante el arzobispado de fray Alonso de Montúfar	
ANA RUIZ GUTIÉRREZ	51
Pintores andaluces en Quito en el siglo XVII: Antonio Egas y Juan Esteban Espinosa de los Monteros	
ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ	75
La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo	
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ	99
La imagen de San Juan de Dios en Hispanoamérica	
JUAN MIGUEL LARIOS LARIOS	137
Las acuarelas de Edward Walhouse Mark (Málaga, 1817 - Norwood, 1895)	
GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ	171
La recuperación historiográfica de Francisco Gil Tovar	
RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN	189

El historiador Francisco Gil Tovar: de Granada a Nueva Granada	
MARTÍN IGLESIAS PRECIOSO	217
Francisco Gil Tovar: semblanza biográfica de un maestro en arte y cultura	
CLAUDIA CECILIA CASTILLO SEGURA	241

Presentación

Esta publicación encabeza una serie de libros que tendrán como objeto dar a conocer los avances que se realicen dentro del proyecto de excelencia «Andalucía en América: Arte, Cultura y Sincretismo Estético» (P07-HUM-03052).

Partimos de una realidad histórica constatable en la que Andalucía ha jugado un papel preferente en las relaciones comerciales, culturales y artísticas con el Nuevo Mundo desde fines del siglo XV. De hecho el grupo poblacional más numeroso que atravesó el Atlántico procedía de Andalucía, además Sevilla, y más tarde Cádiz, serán los puertos iniciales y finales de la Carrera de Indias; subrayando, de esta forma, el monopolio de los puertos andaluces. Sevilla se convirtió en el último enclave en el viejo mundo para los viajeros que, en ocasiones, pasaban varios meses en la ciudad antes de embarcar. Por tanto, esa idea de repetir las formas de vida, la cultura y la imagen de las urbes que dejaban atrás se une fundamentalmente en una última visión con la capital del Guadalquivir.

Por otro lado, 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».

Este proceso, que se inició en el siglo XVI, se mantendrá de una forma constante durante la Edad Moderna, más tarde se iniciará una emigración continua que tendrá un punto cultural de enorme trascendencia con el exilio motivado por la guerra civil de 1936. En la actualidad la presencia andaluza se mantiene adaptada a las nuevas

circunstancias, en forma de proyectos de asesoramiento y conservación patrimonial que, desde el punto de vista institucional, buscan la colaboración entre organismos andaluces y americanos en materia cultural.

Toda esa cultura generada con distinta cualidad a lo largo de los siglos en América proveniente de nuestra tierra forma parte de nuestra identidad, siendo incompleta la comprensión de Andalucía sin el capítulo que nuestros artistas, obras de arte e influencias culturales, sobre todo iconográficas, escribieron al otro lado del Atlántico.

Esta es la base de nuestro proyecto que pretende, en primer lugar, documentar las obras de arte andaluzas conservadas en instituciones y colecciones americanas. Para ello, gracias a un convenio con el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, se está construyendo una base de datos que sirva para intercambiar información con los grupos de investigación de ambos lados del Atlántico y avanzar en la precisión catalográfica.

En paralelo se analizan las trayectorias de artistas que decidieron hacer el viaje a América estableciéndose en los distintos territorios marcando con sus trabajos influencias artísticas y realizando diversas obras que actualmente conforman el patrimonio de los distintos países iberoamericanos. De forma concreta pretendemos realizar un diccionario de los artistas andaluces presentes en América desde el siglo XVI.

Otra línea de investigación más dispersa, pero de enorme interés cultural, la conforman temas iconográficos que tuvieron su origen en Andalucía y que se extendieron por el nuevo continente. Los de ámbito religioso obedecen a tendencias devocionales y de piedad concretas, pero también hay que valorar aquellas que responden a personajes ilustres que ocuparon cargos de importancia en la administración o, finalmente, las derivadas de temáticas paisajistas, monumentales o propias de la identidad andaluza que se construyen a lo largo del siglo XIX.

También es conveniente señalar que investigadores andaluces han cimentado y elaborado buena parte de la historiografía artística americana actual. La valoración de estas aportaciones pretendemos darla a conocer mediante un diccionario biobibliográfico de los principales estudiosos que está, en estos momentos, en proceso de redacción.

Un último tema dentro del proyecto es el que atiende al mecenazgo. Son numerosos los andaluces con cargos en América que tuvieron interés por las artes, lo que se tradujo en el encargo de obras, compra y coleccionismo, así como en la financiación de arquitecturas con objetivos precisos acordes con la mentalidad del momento.

Este ambicioso proyecto cuenta con un número importante de investigadores procedentes básicamente de las universidades de Almería (Gloria Espinosa Spínola), Sevilla (Alfredo J. Morales, Ángel Justo Estebaranz, Francisco Montes Sánchez 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 y Rafael López Guzmán). A estos hay que unirle la colaboración del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico que ha permitido incluir en el grupo de trabajo a Juan Antonio Arenillas Torrejón e Isabel Dugo Cobacho, del Centro de Documentación y Estudios, y al informático Luis Reina Román. También contamos con personal de apoyo administrativo, Elena Marañón Lizana, y técnico, como el caso de Alfonso Simón Montiel, profesor de Gráfica Publicitaria de la Escuela de Arte de Málaga, responsable del logotipo del grupo.

Este equipo residenciado en Andalucía se complementa con colaboradores de distintas universidades e instituciones americanas que nos apoyan y participan en nuestras investigaciones. Destacar de forma personal a Teresa Suárez Molina del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas de México; pero son mayoritariamente museos, conservadores y equipos directivos de distintos países iberoamericanos los que se encuentran comprometidos en esta propuesta investigadora.

De hecho el índice de este primer libro muestra esa variedad de personas al incluir trabajos propios del grupo como de otros investigadores relacionados y con resultados científicos cotejables y de interés para nuestro proyecto. Incluimos en este sentido a Juan Miguel Larios Larios, conocido investigador de la orden hospitalaria de San Juan de Dios, o a Claudia Cecilia Castillo Segura, investigadora colombiana, cuyos trabajos dieron forma de tesis de grado a la labor historiográfica del granadino Francisco Gil Tovar.

La tarea que nos propusimos con este proyecto de excelencia comienza a dar sus frutos después de dos años de investigación callada. No obstante, los ciclos de conferencias que anualmente organizamos en el mes de octubre en el Instituto de América de Santa Fe (Granada), así como la participación en congresos de miembros del grupo o aportaciones en revistas especializadas son muestras evidentes de la capacidad y dinamismo de los investigadores que integran este proyecto.

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

Investigador Principal

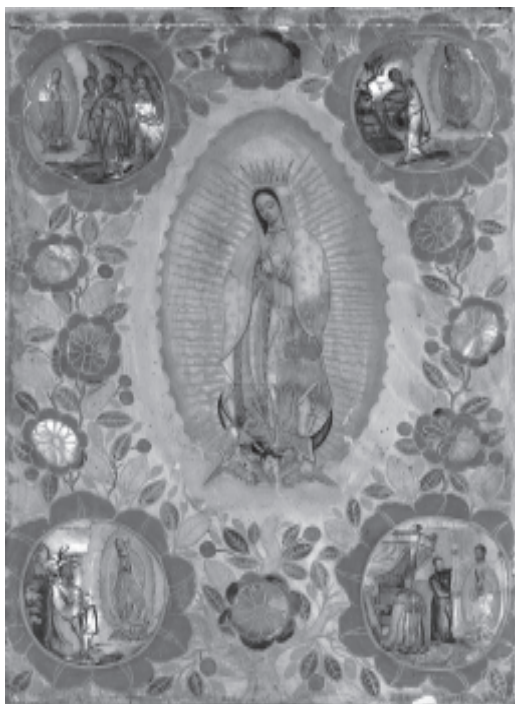
Presencia del arte barroco mexicano en Andalucía

Alfredo J. Morales

El intercambio artístico entre España y el Nuevo Mundo entre los siglos XVI y XIX es asunto que cuenta con una amplia bibliografía. En algunos casos se ha prestado especial atención a los artistas que se trasladaron a América y al envío desde la Península Ibérica de obras artísticas o simplemente utilitarias que resultaron decisivas para la conformación del gusto y el desarrollo cultural de las sociedades virreinales. En otras ocasiones se ha resaltado la importancia de la remisión a la metrópoli de creaciones americanas, que se integraron rápidamente en colecciones reales y nobiliarias o que sirvieron para enriquecer el ajuar litúrgico de las instituciones religiosas. Tanto en aquellos como en estos trabajos se ha puesto siempre de relieve el papel fundamental desarrollado por la Casa de la Contratación de las Indias, desde su creación en 1503 hasta su desaparición en 1783, como institución controladora y fiscalizadora de los asuntos relativos al comercio con las Indias. También se han señalado los beneficios que reportó a Sevilla el establecimiento de la mencionada Casa en la ciudad, así como los que obtuvo Cádiz cuando a partir de 1717 acogió a dicha institución. Otro aspecto al que se ha atendido es al sistema de flotas, fijado definitivamente en 1564 y que durante más de tres siglos pondría en relación la capital hispalense con el virreinato de Nueva España, a través del puerto de Veracruz, y con el virreinato del Perú, por medio del puerto de Nombre de Dios, al principio, o de Portobelo, desde 1597. Dichas flotas estaban integradas por un número variable de navíos, que iba de veinte hasta casi cien, siendo habitual que invernaran en aguas americanas, partiendo los galeones de Portobelo en febrero para, tras hacer

escala en Cartagena de Indias, llegar a La Habana, en donde se reunían con las naves que habían salido de Veracruz en marzo. Al mes siguiente se producía la partida de la flota, que arribaba a Sevilla hacia junio o julio. Asimismo se ha puesto de manifiesto la repercusión que tuvo el establecimiento a fines del siglo XVI de la Nao de la China o Galeón de Manila, que desde el puerto de Acapulco, conectaba con la capital de las islas Filipinas, a partir de la cual la ruta comercial se prolongaba hasta China y Japón, Formosa, las Molucas, Camboya y Siam, Ceilán, la India e incluso Persia. Por último se ha indicado como estas grandes rutas marítimas, asociadas a otras menores, tuvieron su prolongación terrestre en una serie de ejes viales que resultaron decisivos para la vertebración del Nuevo Mundo.

Fue precisamente esta compleja organización marítimo-terrestre, con sus múltiples avatares y condicionantes, la que sirvió para el comercio entre la metrópoli y el Nuevo Mundo y, por consiguiente, la utilizada para el intercambio artístico, tanto en el caso de personas como de obras. Lógicamente fueron menos las primeras que las segundas, siendo también evidente que en los momentos iniciales de la colonización la presencia de artistas peninsulares en tierras americanas fue más necesaria que en fechas posteriores, cuando las sociedades virreinales contaban ya con creadores locales plenamente capacitados para satisfacer sus demandas y necesidades de obras artísticas. El intercambio de éstas entre la metrópoli y el continente americano fue constante y abundantísimo a lo largo de los siglos, si bien fueron mucho más numerosas las piezas que salieron de la península con destino al Nuevo Mundo, que las que recorrieron el camino inverso. La localización de estas obras artísticas es una tarea



Virgen de Guadalupe. Anónimo. Convento de San José (Las Teresas). Sevilla

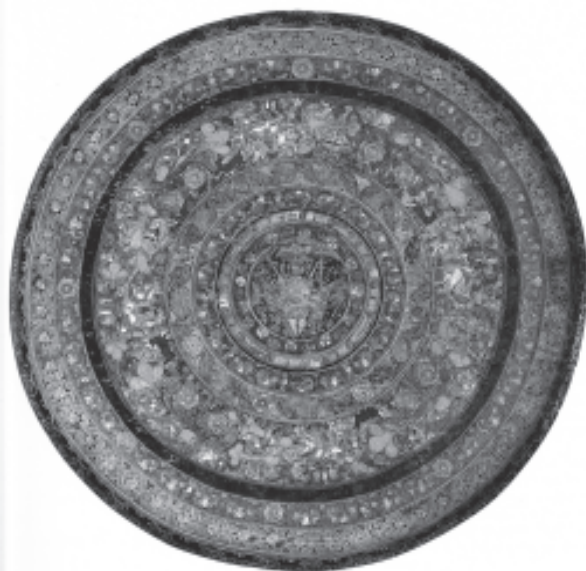
que ha interesado a numerosos investigadores, por lo cual se cuenta ya con una amplia nómina de ellas, aunque aún es mucho lo que falta por conocer. De hecho se tienen las piezas, pero no siempre se cuenta con los documentos que aclaren su historia.

Entre las obras artísticas americanas existentes en España son especialmente abundantes las de origen mexicano, siendo las poblaciones andaluzas algunas de sus principales destinatarias. Esta situación se explica por el hecho de haber sido Sevilla, en una primera etapa, y Cádiz, posteriormente, los puertos receptores y distribuidores de ellas, así como por la numerosa presencia de andaluces en las tareas de evangelización, colonización y administración de las tierras americanas. Lógicamente los objetos y piezas artísticas consignadas en el Nuevo Mundo para su libre comercio en la metrópoli encontraron en el mercado sevillano y gaditano una fácil salida. Los nobles, las autoridades eclesiásticas, los altos funcionarios y, en general, las clases dirigentes de ambas ciudades apreciaban los refinados y suntuosos productos realizados en materiales exóticos o conforme a modelos y técnicas distintas a las habituales en el ámbito europeo, por lo que adquirieron a elevado precio esas preciosas mercaderías que recibían los numerosos comerciantes que negociaban con Indias. Junto a su exotismo, belleza y calidad de su manufactura esos lujosos objetos eran valorados por su carácter representativo, por el prestigio que comportaban. Algunas de estas razones debieron ser el origen de la adquisición en 1781 por parte de la iglesia parroquial de San Andrés de Sevilla de un cáliz de plata sobredorada que está punzonado en la ciudad de México.

El interés y la curiosidad por la singularidad de ciertas manufacturas indígenas que los españoles habían demostrado desde el siglo XVI, caso de las obras de plumaria, se centró durante los siglos del barroco en una nueva técnica artística, la de los enconchados, surgida por influjo de Oriente y de las obras que, procedentes de China, de Japón y de la India, transportaba el Galeón de Manila. Estas pinturas embutidas de nácar tuvieron una amplia demanda por parte de la sociedad criolla novohispana, siendo también muy apreciadas en la metrópoli, especialmente entre las clases nobiliarias relacionadas con el virreinato. Los talleres mexicanos de enconchados realizaron por igual series de carácter histórico y profano y de temática religiosa, así como cuadros aislados de carácter devocional. Los

últimos servían para enriquecer y prestigiar los templos y los oratorios privados, mientras los primeros serían piezas singulares y llenas de significado en los principales salones de la nobleza y de las clases acomodadas. Desgraciadamente no se han conservado ejemplos de enconchados profanos en Andalucía, si bien de los religiosos pueden citarse algunos existentes en Sevilla, caso del que correspondiente a la Virgen de Guadalupe se halla en la clausura del convento de carmelitas de San José y los tres que representando a la Sagrada Familia, San Agustín y San Gregorio se conservan en la iglesia de San Bartolomé, todos ellos fechables a comienzos del siglo XVIII. Existen varios en colecciones particulares, si bien no está claro su origen, habiendo sido adquiridos varios de ellos en el mercado de arte en fecha reciente. No obstante, conviene destacar dos pertenecientes a colecciones particulares malagueñas, uno representa a San Miguel Arcángel, mientras el otro es una Virgen de Guadalupe, cuya imagen se completa con una especie de Árbol de Jesé de cuyas ramas surgen unos óvalos con representaciones de San Juan Evangelista, San Juan Bautista, San Francisco, San Buenaventura, San Joaquín y Santa Ana, apareciendo sobre la figura de María Dios Padre y el Espíritu Santo. Está fechado en 1692 y firmado por Miguel González, uno de los más acreditados maestros de enconchados, autor entre otros conjuntos de las veinticuatro tablas de la Conquista de México que se conservan en el Museo de América de Madrid. De la frecuente presencia de enconchados en el ajuar doméstico de casas andaluzas hay reiterados testimonios documentales, pudiendo servir de ejemplo los ocho de mediano tamaño y de diferentes devociones inventariados en 1700 tras el fallecimiento del vecino de Sevilla don Juan de Soto Nogueras.

Otra de las tradiciones artesanales que recobra protagonismo y que fue ampliamente demandada durante el barroco es la de la técnica del maque o laca mexicana. Aunque hay producción anterior, fue durante el siglo XVIII cuando alcanzó su mayor pujanza y difusión, siendo Páztcuaro el principal y más conocido centro de producción, aunque no el único, pues también destacaron las creaciones de Peribán y Uruapan. La presencia de objetos de laca mexicana fue relativamente frecuente en el ajuar doméstico de las clases pudientes de la metrópoli, especialmente en Sevilla, según se desprende de algunos documentos notariales. Al respecto pueden citarse las



Batea. Anónimo. Museo de América. Madrid

tres grandes bateas «pintadas, de hechura de palangana» que figuran en el ya citado inventario de bienes de don Juan de Soto Nogueras, así como las dos bateas que figuraban en la relación de bienes correspondientes a la dote que para su segundo matrimonio recibió en 1701, doña Petronila de Pineda Páramo y Ávila, vecina de Sevilla e hija del conocido ensamblador y retablista Bernardo Simón de Pineda. Otras tres bateas de diferentes tamaños, una de ellas «de pájaros dorados muy fina», aparecen en el riquísimo inventario de bienes redactado un año después correspondiente al comerciante de origen flamenco Alejandro Carlos de Licht.

Fue también durante los siglos XVII y XVIII cuando la producción cerámica de Tonalá, población cercana a Guadalajara, adquirió su mayor prestigio y difusión en la metrópoli. La calidad del barro utilizado, la perfección del bruñido que otorgaba a las vasijas la apariencia de estar vidriadas y el perfume que adquiría todo aquello que se pusiera en contacto con ellas explica fácilmente su éxito. Tenían carácter tanto utilitario, pues servían para almacenar y transportar aceite, vainilla, chocolate y especias en los viajes transatlánticos, como decorativo pues eran objetos suntuarios del ajuar doméstico, resul-

tado de encargos específicos. Entre las que cumplían tal cometido se encontraban los tibores, cuya forma deriva de las porcelanas chinas y japonesas que llegaron a México en el Galeón de Manila, aunque sus motivos decorativos se acomodaron a los modelos y gustos de la sociedad criolla. Tibores debían ser los «barros de Guadalajara» que el comerciante José Antonio Rivero, aseguraba en 1757 en una carta dirigida a su mujer haber encargado para remitir a la residencia familiar en Ayamonte, Huelva. Buenos ejemplos de este tipo de vasijas decorativas son los que conserva la Hermandad de Nuestra Señora del Valle de Écija, así como los existentes en la residencia sevillana de los Condes de Santa Coloma, descendientes de don Antonio María Bucarelli, que fuera virrey de la Nueva España. Forma de tinaja tiene, por el contrario, la pieza que se conserva en el antiguo Hospital de Venerables Sacerdotes, también en Sevilla.

Los mismos criterios de aprecio y valoración ya señalados siguieron los españoles que pasaron parte de su vida en tierras americanas, ocupando cargos en la administración o en el estamento eclesiástico. El afán de emulación que caracterizó a la sociedad colonial hizo que gastaran, según las posibilidades de cada cual, cantidades de dinero en la adquisición de adornos, ropas y mobiliario con los que podían demostrar su pertenencia a las clases sociales más altas. Sus respectivos ajuares domésticos incorporaron desde fecha temprana creaciones de los talleres locales, especialmente muebles, pinturas y objetos de plata labrada que llevaron consigo al regresar a la metrópoli y que vanidosamente exhibieron antes sus conocidos, allegados y visitantes como prueba de su posición social, de su éxito profesional y del destacado cargo que habían desempeñado al otro lado del Atlántico. Tal es el caso de la pequeña escultura de la Inmaculada que se venera en el manifestador del altar mayor de la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla, que fue donada a la hermandad sacramental por el capitán don Miguel Beltrán de Benavides en 1669, a su regreso de Nueva España.

No obstante, la mayor parte de las obras artísticas americanas, en general, y mexicanas, en particular que se localizan en Andalucía corresponden a legados y donaciones realizadas por españoles que ocuparon cargos religiosos o civiles, así como a las efectuadas por mineros enriquecidos y por los comerciantes de la carrera de Indias. Por razones de piedad o de ostentación, y de ambas a la vez, envia-



Tibor. Hermandad de Nuestra Señora del Valle. Iglesia de Santa Cruz. Écija (Sevilla)

ron a sus poblaciones de origen, a las instituciones religiosas a las que estaban vinculados o con las que estaban relacionados sus familiares distintas piezas devocionales o para el servicio del culto, con las que querían perpetuar su memoria y agradecer a la Divina Providencia sus éxitos y fortuna. Fueron abundantes las pinturas, en menor medida las esculturas y los textiles, pero sobre todo fueron numerosísimas las piezas del ajuar litúrgico realizadas en oro y plata y destinadas al culto. Entre estas cabe destacar las que integran el legado que en 1754 enviaba desde México a la parroquia de la Concepción de Huelva don Luis de Vargas, señalando que estaba motivado por el agradecimiento por «los caudales que actualmente tenemos y emos adquirido por la Divina misericordia en Dios Nuestro Señor». El legado, constituido por un cáliz con su patena, bandeja con vinajeras y campanilla, todo ello de plata sobredorada, dos ciriales, dos atriles, dos cetros, un acetre con su hisopo de plata, más una corona de plata sobredorada destinada

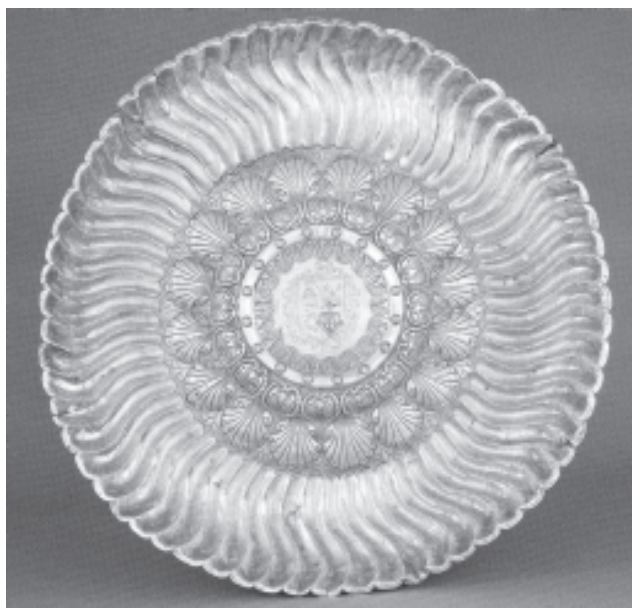
a una imagen de San José se justificaba por su «grande fervorosa devoción a el misterio de la Concepción Purísima de María Santísima» y al hecho de haber sido bautizado en dicha iglesia. Este último argumento también explica el rico legado que en dos partidas remitió a la parroquia de San Miguel de Cumbres Mayores, en la provincia de Huelva, el capitán Juan Gómez Márquez, residente en Oaxaca. El primer envío de plata labrada estaba ya en la parroquia en 1715 y consistió en un manifestador, una custodia de plata sobredorada, dos ciriales, una cruz procesional, un guión, varas para el palio, una cruz de Huatulco engarzada en plata y con pedestal, un acetre e hisopo, dos blandones, doce candeleros, un incensario,

una naveta y cucharilla, seis candeleros, unas vinajeras con su bandeja, un cáliz con patena sobredorados, una corona para la Virgen del Rosario y otra para el Niño Jesús. Un segundo envío fue embarcado en Veracruz en 1718 y estaba formado por una lámpara para el Santísimo, un hostiario, un frontal de altar, una concha de bautizar, un cáliz con patena dorada, media luna para la Virgen del Rosario y dos lamparitas para los lados del altar de dicha imagen. Además remitió ocho pinturas sobre lienzo de temática religiosa para que se colgaran en los muros de la iglesia y en la sacristía. De tan espléndido legado de plata labrada se conservan en la actualidad una decena de piezas y tres de los cuadros, los que representan el Bautismo de Cristo, la Inmaculada y el Santo Cristo de Zalamea. El legado incorporaba también una sustanciosa partida económica para construir el retablo mayor de la parroquia, para reparar la ermita de la Concepción y fabricar su retablo, más una corona de filigrana de plata, que se ha conservado, destinada a la imagen del Crucificado que recibía culto en la citada ermita, y varias partidas para costear una cátedra de gramática y otra de primeras letras. La generosidad que demostró el capitán Gómez Márquez con su villa natal resulta sorprendente, siendo también una buena muestra de su munificencia las cantidades que de los bienes de su testamentaría se destinaron a costear en Oaxaca, la población en la que residió y falleció, la reconstrucción de la catedral y la fábrica del acueducto que discurre entre el cerro de San Felipe y la caja de agua de la ciudad.

Muy generoso fue también el legado realizado a la catedral de Sevilla por don Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, que fue arzobis-



*Inmaculada. Anónimo. Iglesia de Santa
María Magdalena. Sevilla*



*Bandeja. Iglesia de San Miguel. Cumbres Mayores
(Huelva)*

po de México y virrey de la Nueva España y anteriormente canónigo y arcediano del templo sevillano. En su testamento, redactado en 1744 señalaba «lo mucho que amé y deví a esa Santa Iglesia Patriarcal, mi Madre, por lo que no he podido menos que dejar una señal para después della, de mi gratitud y reconocimiento, por la honra que tuve en la silla de su arcedianato titular y por la confianza tan llana que por catorce años le debí dentro y fuera de España en el manejo de sus graves negocios». En razón

de ello legaba doce blandones de plata lisa «con el peso de algo mas de cien marcos cada uno y con elevación igual a mi estatura», que había mandado labrar al platero Andrés de Segura tres años antes, así como un cáliz y una bandeja con campanilla y vinajeras, de oro cincelado, y dos copas con sus salvillas, de este mismo metal, que habían sido de uso profano, pero que indicaba se destinasen a dar la comunión a los prebendados de la catedral el Jueves Santo. Un tercer legado de importancia es el que realizó fray Francisco Martínez de Velasco y Díaz de Tejada, obispo de Guadalajara, al convento de Nuestra Señora de Loreto, en Espartinas (Sevilla), al que había pertenecido. Las piezas de plata labrada marcadas en la citada ciudad tapatía que llegaron al convento franciscano fueron tres sacras, dos atriles, una cruz de altar, unas vinajeras con su bandeja y un incensario.

Con independencia de estos legados numerosos en piezas y valiosos por su peso en plata y calidad artística fueron muy abundantes los que estuvieron integrados por uno o dos objetos. A pesar de su cortedad estuvieron motivados por las mismas razones de gratitud y de prestigio. Las piezas responden a tipologías muy diversas,

pudiendo destacarse por sus mayores proporciones los frontales de altar, entre los que cabe destacar el conservado en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Villarrasa (Huelva), que fue donado por Pedro Ximénez Delgado y el existente en la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), que fue realizado en 1685 por el platero José de Medina, autor asimismo del baldaquino que aloja a la Virgen de los Milagros, que preside la citada iglesia. No obstante, las piezas mexicanas de plata más numerosas son los cálices, de los que se conservan en las iglesias andaluzas un conjunto muy variado y rico. Entre las piezas de mayor interés artístico cabe destacar el conservado en la ermita de Nuestra Señora de la Coronada de la población onubense de Calañas, obra de fines del siglo XVII, donado por Diego Ramírez, minero en Guanajuato, como se recoge en la inscripción que aparece en la peana: «Este caliz es de Nuestra Señora de la Coronada de Valverde del Camino del Condado de Nievas. Lo dio de limosna Diego Ramírez minero de Guanajuato. México».

Un ejemplo singular del papel desempeñado por los comerciantes andaluces en la importación de obras artísticas mexicanas lo aporta Manuel Rivero González. Nacido en 1697 en la población onubense de Ayamonte, pasó por primera vez a Nueva España siendo un muchacho y allí volvió en otras cinco ocasiones. Tras convertirse en Cargador de Indias, formalizó diversas compañías mercantiles en algunas de las cuales se integraron su hermano, hijos y yerno, dando lugar a un próspero negocio familiar que le permitió realizar impor-



Vinajeras. Catedral. Sevilla

tantes inversiones urbanas y rústicas, y que culminó con la institución de un mayorazgo. Fue durante su primer viaje a México cuando adquirió en Puebla de los Ángeles una pintura de la Virgen del Carmen, imagen de devoción que se convirtió en una suerte de talismán para Manuel Rivero y a la que consideraba como la última responsable de su fortuna. Esta primera relación con el medio artístico de Puebla y los buenos resultados que le reportaron explican el hecho de que tanto él como sus hijos Manuel y José Antonio, que residieron en la mencionada ciudad, recurrieran con posterioridad a distintos maestros de la escuela poblana para futuros encargos o compras de obras escultóricas y pictóricas. Entre ellos se encuentra Javier de Santander, a quien corresponde un lienzo con la Meditación de San Francisco, firmado en 1737, y que fue de las primeras pinturas que adornaron la residencia familiar. Otro es Berrueco —no es posible precisar si José o Mariano—, autor de un Calvario, que formaba parte del retablo que presidía el oratorio familiar. Otro es José de Ibarra quien firma en 1750 un lienzo con la Virgen de Guadalupe, que presenta la inscripción «A devoción de Manuel Rivero». También se remitieron desde Puebla de los Ángeles con destino al oratorio y a otros espacios similares existentes en las propiedades familiares algunas esculturas, como las del Crucificado, San Miguel, San Rafael, San Cristóbal, San José con el Niño, las de dos ángeles lampareros y varias pequeñas imágenes y relieves hechos de cera. Estas obras no parecen haber sido encargadas por los Rivero, sino compradas en los talleres de los artistas poblanos. Por el contrario sí son resultado de encargos específicos una pintura de la Virgen de las Angustias, patrona de Ayamonte, para la que el pintor poblano que la realizó debió tomar como modelo alguna estampa que le entregase el propio José Antonio Rivero, autor del encargo. También debió servirle de una estampa el pintor Miguel Castillo al pintar a la Virgen de la Bella, patrona de Lepe, cuadro que fue encargado por Manuel Rivero Cordero, por devoción de su esposa Josefa Rafaela de Abreu, como indica la inscripción que ocupa una cartela en la parte inferior del lienzo. También se debió encomendar a un desconocido pintor poblano la realización de un curioso lienzo que incorpora tres representaciones. Al centro, dentro de un retablo, figura Jesús Nazareno, apareciendo a la derecha Santa Ana sosteniendo en sus brazos a la Virgen, mientras a la izquierda figura la Virgen del Carmen

protegiendo bajo su manto a dos figuras arrodilladas, en quienes se ha querido identificar a Manuel Rivero González y a su esposa Juana Díaz Cordero.

El comportamiento de los miembros de la familia Rivero en relación con las compras y encargos mexicanos fue habitual entre otros comerciantes y funcionarios andaluces vinculados con la Nueva España. A estos personajes, muchos de ellos aún desconocidos, hay que responsabilizar de la presencia en Andalucía de tantas obras artísticas mexicanas. Entre ellas cabe mencionar algunas imágenes escultóricas caso del Crucificado «hecho en Mechoacán de las Indias» enriquecido con corona, potencias y clavos de plata que en 1700 presidía el oratorio de la hacienda que poseía don Juan de Soto Nogueras. También de pequeño formato y carácter devocional son las tres esculturas que se conservan en una colección particular en la población gaditana de El Puerto de Santa María. Todas ofrecen una fisonomía estilística unitaria, siendo de destacar su brillante policromía y los atributos e insignias de plata de los que se acompañan. Representan al Crucificado, a San Miguel arcángel y a San José con el Niño, pudiendo datarse a mediados del siglo XVIII.

No obstante, llegaron con mayor frecuencia obras pictóricas, tanto profanas como religiosas, debidas en su mayoría a algunos de los mejores maestros del arte de la pintura en México. Así, hay obras pertenecientes a Cristóbal de Villalpando, caso del lienzo de Los Desposorios de la Virgen que se conserva en la catedral de Jaén, de Nicolás Rodríguez Jurado, autor del lienzo de la Asunción de la parroquia cordobesa de San Pedro y de Antonio de Torres, quien firma los lienzos de la Asunción —trampantojo a lo divino que reproduce una imagen escultórica de la Virgen de los Remedios, patrona de la ciudad de México— y de Cristo con la cruz, existentes en el convento de San José de Antequera. Esta población malagueña también conserva en su Museo Municipal y procedente de la iglesia de San Pedro un interesante conjunto de nueve pinturas con escenas de la vida de la Virgen pintadas por Juan Correa, más otros tres lienzos representando, el Nacimiento de Jesús, la Circuncisión y el Tránsito de la Virgen, debidos al mudo Arellano. No obstante, entre las pinturas religiosas y devocionales que llegaron de México sobresalen por su número las que representan a la Virgen de Guadalupe, cuya presencia se hizo tan habitual en los templos y casas andaluces que



Cáliz. Ermita de Nuestra Señora de la Coronada. Calañas (Huelva)

el famoso orador jesuita padre Francisco Florencia al hacer la historia de la venerada imagen mariana señalaba que en «Cádiz, en Sevilla y en todas partes de católicos, que tiene comercio la Nueva España, es tan conocida, tan venerada y aplaudida esta santa imagen, que apenas hay casa en que no la tengan». Y en verdad es así, pues son centenares las pinturas existentes en Andalucía que reproducen la imagen de la Virgen de Guadalupe, habiéndose generalizado su presencia a partir de que el Papa Benedicto XIV la confirmara como patrona de la Nueva España. Las hay que siguen la técnica del enconchado, así como las pintadas sobre cobre, si bien mayoritariamente están realizadas sobre lienzo. En su mayor parte se trata de obras anónimas, que ocasionalmente presentan la leyenda «Tocada a su Original», alusiva a su condición de «copias fieles», en cuanto a medidas, colores y detalles simbólicos de la imagen que se conserva en la basílica guadalupana de México. Son estas representaciones las más abundantes, localizándose algunas de gran interés como la existente en la

sacristía del Convento de las Comendadoras de Santiago de Granada, la conservada en la iglesia de Nuestra Señora de la Caridad, en la población gaditana de Sanlúcar de Barrameda y la que hay en el Oratorio de la Santa Cueva, de Cádiz. Hay otras pinturas de la Virgen de Guadalupe que resultan singulares por su antigüedad o por las inscripciones que presentan. Entre las primeras sobresale la existente en la iglesia de San Ildefonso de Jaén, pues al parecer fue donada por el agustino Juan Bautista Moya, considerándose como la más antigua representación que se conoce después de la original. Entre las que se completan con una leyenda puede señalarse la exis-



Los Desposorios de la Virgen. Cristóbal de Villalpando. Catedral. Jaén

tente en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Lucena, Córdoba, que aporta datos sobre el donante y el destinatario: «Remitiola don Antonio Brazo Ibáñez de Texada al Padre fray Juan del Santísimo Sacramento, prior de esta casa de Carmelitas Descalzos de Lucena, en 25 de Marzo, martes de 1725». Otra en una colección particular está firmada por José de Páez y presenta la siguiente inscripción: «A devoción de don Isidoro de la Torre vecino y del comercio de la ciudad de Cádiz i su diputado del común. Año de 1780». Muy frecuentes son las pinturas que completan la imagen mariana con las cuatro escenas de los milagros que habitualmente aparecen dispuestas en los cuatro ángulos del lienzo, a las que suelen acompañar figuras de ángeles, roleos y guiraldas florales, más los atributos marianos correspondientes a la Letanías Lauretanas. Ocasionalmente aparecen en las pinturas de la Virgen de Guadalupe otras representaciones de santos. Tales variables se relacionan con los gustos, devociones, intereses y posibilidades económicas de quienes encargaron o compraron las pinturas. En su mayoría son anónimas, pero también las hay firmadas por los más prestigiosos maestros de la escuela pictórica



Tota Pulchra. Juan Correa. Museo Municipal. Antequera (Málaga)



Virgen de Guadalupe. Francisco Antonio Vallejo. Colección particular. Sevilla

mexicana, caso de Cristóbal de Villapando, Miguel Cabrera, Francisco Antonio Vallejo, Antonio de Torres, José de Páez y Juan Correa. Este firma en 1704 una de las más hermosas pinturas de la Virgen de Guadalupe que se conserva en Andalucía, la existente en la iglesia sevillana de San Nicolás de Bari.

Es también Juan Correa el autor de una de las más destacadas piezas pictóricas de carácter profano que hasta hace unas décadas se conservaba en Sevilla, el biombo de dos caras de Las Artes Liberales y los Cuatro Elementos. Encargado al parecer por el arzobispo virrey fray Payo Enríquez de Ribera, perteneciente a la familia propietaria de la conocida Casa de Pilatos de la capital hispalense, actualmente se exhibe en el Museo Franz Mayer de México y de él solo se conservan seis hojas de las doce que debió tener. En este objeto suntuario, que se había incorporado al mobiliario de las viviendas criollas por influjo oriental, se presentan imágenes alegóricas de las ciencias, así como fábulas mitológicas clásicas, que han sido completadas con cartelas con inscripciones alusivas. Todo ello desarrollado con gran dinamismo y cálido cromatismo ante un amplio y sugestivo paisaje. No fue el único biombo mexicano que engalanó los interiores andaluces, siendo prueba de ello el que pintado sobre tabla y representando el Tepeyac y sus alrededores, se conservó fragmentado en una colección particular sevillana.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*. 23 de noviembre de 1999-12 de febrero de 2000. Museo de América, Madrid. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- AA.VV. *El Galeón de Manila*. Hospital de los Venerables, Sevilla, Museo Franz Mayer, México D.F., Museo Histórico del Fuerte de San Diego, Acapulco. Madrid: Aldeasa, 2000.
- AA.VV. *Filipinas Puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*. 22 de noviembre de 2003-18 de enero de 2004, Museo San Telmo, Donostia-San Sebastián, febrero de 2004-abril de 2004, Museo Nacional del Pueblo Filipino, Manila. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Estatal Exterior/Barcelona: Lunwerk, 2003.

- AA.VV. *España y América. Un océano de negocios. Quinto Centenario de la Casa de la Contratación, 1503-2003*. Real Alcázar y Casa de la Provincia, Sevilla, 11 de diciembre de 2003 al 29 de febrero de 2004. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- BAREA AZCÓN, Patricia. *Pintura novohispana en España (Siglos XVII-XVIII)*. Tesis Doctoral inédita. Granda: Universidad, 2003.
- CASTELLÓ ITURBIDE, T. *El arte del maque en México*. México: Fomento Cultura Banamex, 1981.
- GARCÍA SÁIZ, M. C.; SERRERA, J. M.: *Aportaciones al catálogo de enconchados*. Madrid: Museo de América, 1990.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio. «Tres esculturas novohispanas inéditas de mediados del siglo XVIII». *Buenavista de Indias*, (Sevilla), 7 (1992), págs. 7-15.
- GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Iconografía guadalupana en Andalucía*. Jerez de la Frontera (Cádiz): Junta de Andalucía, 1991.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *Plata labrada de Indias. Los legados americanos a las iglesias de Huelva*. Monasterio de Santa Clara de Moguer, septiembre-octubre 1992. Huelva: Patronato V Centenario, 1992.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*. Huelva: Diputación, 2005.
- SANZ, María Jesús: *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla, marzo-abril 1995. Sevilla: Fundación El Montes, 1995.
- SANZ, María Jesús; DABRIO, María Teresa. «Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas». *Archivo Hispalense* (Sevilla), 176 (1974), págs. 13-148.
- VARGAS LUGO, Elisa; VICTORIA, José Guadalupe. *Juan Correa. Su Vida y su Obra*. 2 vols. México: UNAM, 1985.

La pintura andaluza barroca en las colecciones mexicanas

María Teresa Suárez Molina

No tenemos muchas referencias gráficas del esplendor del interior de los templos barrocos novohispanos. No es usual que la pintura de estos siglos se interese por representarlos. Un caso raro es un óleo que representa el interior del templo de Betlemitas, de Carlos Villalpando, de 1704.

El periódico semanal titulado *La Cruz* publicó, entre 1855 y 1857, una serie de artículos sobre la historia y las riquezas arquitectónicas de iglesias y conventos de la ciudad de México¹, antes de que desaparecieran algunos de sus retablos debido a la ley de desamortización de los bienes eclesiásticos, decretada por el presidente Benito Juárez en 1861. En dicho periódico y con fecha de primero de mayo, el convento de San Francisco «encabezó la serie, por ser su fundación la más antigua. El estudio se acompañó de una litografía, como se haría con los subsecuentes»².

Las litografías, elaboradas en el taller de J. Decaen, mostraban el interior de los templos e iban insertadas dentro del periódico en una hoja aparte: «[...] el altar era tomado como punto de partida de la perspectiva, haciéndolo quedar ligeramente a la izquierda o a

¹ AA. VV. *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*. Museo Nacional de Arte, abril-junio 1994. México: Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994, págs. 244-246.

² URIBE, Eloísa. «Entre la suavidad de la cera y la dureza de la piedra. Litografía de tema religioso». En: *Nación de imágenes...* Ibídem, pág. 94.

la derecha de la composición para provocar un mayor lucimiento del espacio»³.

Es el caso del templo del convento de san Agustín. Éste es un ejemplo excepcional si pensamos que algunos años después el interior sería totalmente modificado, para terminar siendo la biblioteca nacional, hasta hace no muchos años.

Antonio García Cubas en su obra *El libro de mis recuerdos*, publicada en 1904, afirma que: «Después de la exclaustación, el edificio fue destinado a Biblioteca Nacional, modificado el interior haciéndose desaparecer el crucero y la cúpula por medio de pilastras de mampostería que sostienen una bóveda de madera igual a la primitiva del templo»⁴. La sillería del coro:

de madera de nogal tallada, era de gran mérito artístico [...]. Era de dos órdenes de asientos, en cuyos respaldos, en la parte superior, se hallaban representados en alto relieve 254 pasajes del Antiguo Testamento. Díjose que la sillería había sido vendida a un extranjero en la cantidad de 3,000 pesos, pero esto no fue exacto. Por mucho tiempo permaneció desarmada y casi abandonada en una bodega de la escuela de Sor-do-mudos, en Corpus Cristi, dándose lugar a que gran parte se perdiera, pero al fin lo que de ella quedó ha sido aprovechado en un Salón de la Escuela Preparatoria⁵. En el Convento y sobre todo, en la Iglesia, existían buenas pinturas de los antiguos artistas y fue gran fortuna el hallazgo de dos hermosos cuadros, uno de Zurbarán y otro de Sebastián de Arteaga: el del primero representa a Jesucristo dándose a conocer a sus discípulos en el Castillo de Emaús y el del segundo, a Santo Tomás poniendo el dedo en la herida del Salvador. Ambas pinturas se conservan en la Academia de Bellas Artes⁶.

Como Biblioteca Nacional se inauguró el 2 de abril de 1884, convirtiendo las capillas laterales en espacios privilegiados para colocar estanterías de cedro. Cuando se abrió al público contaba con 200.000 volúmenes. «Al pie de las elevadas pilastras y sobre pedestales se levantan las estatuas de Valmiky [autor del Ramayana, legendario

³ Ibídem, págs. 94-95.

⁴ GARCÍA CUBAS, Antonio. *El libro de mis recuerdos*. México: Patria, 1978, pág. 141.

⁵ Hoy todavía se puede apreciar en el ex Colegio de San Ildefonso, en el Salón de *El Generalito*.

⁶ GARCÍA CUBAS, Antonio. *El libro... Op. cit.*, págs. 142-143.

sabio hindú], Confucio, Isaías, Homero, Platón, Aristóteles, Cicerón, Virgilio, San Pablo, Orígenes, Dante, Alarcón, Copérnico, Descartes, Cuvier [promotor de la anatomía comparada] y Humboldt»⁷.

Esta introducción nos lleva hasta una importante pintura del barroco andaluz, propiedad del Museo Nacional de San Carlos, *La Cena de Emaús* del pintor Francisco de Zurbarán, pues una estampa semejante a la publicada en *La Cruz*, decimonónica también, la muestra justamente en uno de los cruceros de San Agustín, haciendo pareja con *La incredulidad de Santo Tomás*, del pintor español afincado en la Nueva España, Sebastián López de Arteaga. Ambas son referencias complementarias de las apariciones del Jesús resucitado.

Las dos fueron parte del gran lote reunido en el convento de la Encarnación, donde existía la idea de hacer un conservatorio de pintura, sin embargo, «sabemos que el 18 de diciembre de 1861 [fue cuando] se determinó entregar a la Academia algunos muebles y cuadros como la *Santa Cecilia* de Andrés de Concha y *La incredulidad de Santo Tomás* de Sebastián López de Arteaga, óleos recogidos entre varios otros del convento de San Agustín». Al día siguiente se informó que el presidente Juárez había dispuesto que todas las pinturas con algún mérito deberían ser llevadas a la Academia para formar «una galería en la que se conservaran dignamente todos los monumentos del arte mexicano»⁸.

De los más de tres mil cuadros procedentes de los conventos suprimidos, cuyo registro se encomendó al profesor de dibujo Miguel Mata y Reyes, se adjudicaron a la Academia 105. Después llegaron otras remesas, incluso, el archiduque Maximiliano pidió algunas obras virreinales para adornar la residencia imperial, en el Castillo de Chapultepec, durante las festividades del Corpus.

En una carta de Román S. de Lascuráin del 2 de febrero de 1895, entonces director de la Academia, se afirma que: «Con el fin de salvar para la Nación las obras que existían en los conventos e iglesias que se destruían o vendían, el señor Ramón Alcaraz consiguió que

⁷ Ibídem, pág. 143.

⁸ RUIZ DE GURZA, Áurea. «Introducción». En: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo II. México: Museo Nacional de Arte, INBA/Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2004, págs. 12-56.

el gobierno permitiese recoger todas las pinturas que se encontraban en dichos edificios y se guardaran en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En efecto se hizo así, pero no se pudo evitar que se perdieran algunas obras de gran mérito, tanto de autores europeos como mexicanos, pues la codicia y el interés personal pudieron burlar más de una vez la buena voluntad del señor Alcaraz»⁹.

Detrás de estas pérdidas lo que se muestra es un desinterés por la pintura antigua, en este caso la virreinal, especialmente bajo la dirección del arquitecto Antonio Rivas Mercado, cargo que ocupó a partir de 1903. «Las pinturas se acomodaban donde se podía, ya fuera en las tres habitaciones principales destinadas para tal fin en el piso bajo y el tercero, como en alacenas, estudios, talleres, escaleras, pasillos, oficinas de la dirección, sala de juntas, secretarías, pagaduría y los lienzos sin bastidor mal enrollados [se colocaban] en cilindros de madera»¹⁰. Éstas últimas fueron más tarde «desechadas o destinadas para leña [ya] que por haber estado largo tiempo enrolladas o expuestas a la humedad eran inservibles»¹¹.

Más que lamentable resulta el informe del pintor Gerardo Murillo, Dr. Atl, cuando Rivas Mercado le pide que catalogue las obras de la bodega. Áurea Ruiz ha transcrito el documento completo pero aquí reproduzco algunas de sus frases:

Al revisar estas obras con motivo de la desocupación de la vieja bodega, he ratificado en todo el juicio que de ellas me había formado, y no he encontrado entre las doscientas cuarenta y seis pinturas embodegadas, más que una sola que merezca pasar a la nueva bodega, donde, espero, el tiempo tendrá el buen sentido de acabarla de destruir [...] A más de estas obras, existían en diversos rincones de la Escuela, otras más catalogadas y que han sido integradas a las anteriores para formar el lote de desecho que deberá formar la gran pira [...] Parecen los restos de un naufragio. Es evidente que la República no tiene necesidad de poner un bazar de desperdicios¹².

⁹ Ibídem, pág. 29. Cfr. SÁNCHEZ ARREOLA, Flora Elena. *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1996.

¹⁰ RUIZ DE GURZA, Áurea. «Introducción»... *Op. cit.*, pág. 37.

¹¹ Ibídem, pág. 39.

¹² Ibíd., pág. 41.



La Cena de Emaús (detalle). Francisco de Zurbarán. Museo Nacional de San Carlos. México, D. F.

Sin embargo, es muy probable que «la gran pira» no se llevara a cabo y muchas obras fueron finalmente salvadas y algunas forman ahora, ya restauradas, las colecciones de los principales museos de arte virreinal y del Museo Nacional de San Carlos, éste último, encargado de resguardar la pintura europea en México.

El famoso cuadro de Francisco de Zurbarán, *La cena de Emaús*, se registró en un primer momento como de Sebastián López de Arteaga, siguiendo la idea de José Bernardo Couto en su *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (1860) donde dice: «El de Santo Tomás [...] confieso a ustedes que yo lo tomaría por de algún boloñés de la escuela de Caracci, si la firma de Arteaga escrita al pie, no asegurara a éste la gloria de haber ejecutado tan excelente pintura [...]». Frente a él está colgado otro cuadro de los *Discípulos de Emaús*, sumamente estropeado, y sin nombre de autor; pero que parece venir de la misma mano, pues campean en él las mismas dotes». Ya en el

siglo XX don Diego Angulo lo atribuye a Zurbarán y Jaromir Neumann, experto en la colección del Museo de San Carlos, certifica en 1969 la indudable autoría de Zurbarán. También se encontrará después la firma en una de las patas de la mesa.

El cuadro narra la escena del pasaje de Lucas (24:18), en que uno de los discípulos de Jesús, llamado Cleofás, pregunta al Maestro, mientras va por el camino sin reconocerlo: «¿Eres tú el único forastero en Jerusalén que no conoce los sucesos en ella ocurridos estos días?». Cristo los acompaña en su recorrido y, al llegar, a su destino, Emaús, los discípulos lo invitan a cenar en una posada y lo reconocen al partir el pan.

En la lengua de la Edad Media, *forastero* es sinónimo de *peregrino*¹³, y es así como Jesús se les aparece. «Lo que resulta más difícil de explicar es por qué los dos discípulos también se habían transformado en peregrinos. Se los llama, sin razón, *los peregrinos de Emaús*. Como el burgo de Emaús en la Vulgata se denomina *castellum*, los artistas de la Edad Media, por fidelidad al texto, lo representan con la apariencia de una fortaleza. Louis Réau afirma que:

Cristo en Emaús es el episodio representado con mayor frecuencia. Esa comida eucarística, donde Cristo resucitado se revela por la «fractio panis», parece una repetición reducida de la *Santa Cena*, con sólo tres comensales en lugar de trece; cena «post-mortem», que es, en realidad, la *Última Cena*. [...] La intención apologética de la historia resulta indudable: se trataba de probar, mostrando a Cristo sentado a la mesa, que éste no era un espectro, un fantasma, sino un resucitado de carne y hueso¹⁴.

Esta obra corresponde a la época de máximo vigor artístico de Zurbarán, nacido en Fuente de Cantos, Badajoz, en 1598, pero considerado representante de la pintura sevillana por su formación y actividad pictórica. La pintura está fechada en 1639 y es entonces cuando concluía el retablo de la Cartuja de Jerez, cuyas pinturas, desmontadas en tiempos napoleónicos, han sufrido múltiples vicisitu-

¹³ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, págs. 584-588.

¹⁴ *Ibídem*.

des y se reparten entre varios museos, y comenzaba los lienzos del monasterio de Guadalupe en Extremadura.

[Zurbarán] no necesita, como Durero, que Jesús eleve el pan en sus manos como si mostrase el sagrado cáliz, ni que lo bendiga como Tiziano ante la expectación y admiración de sus discípulos. Le basta realzar su figura con un bello efecto de claroscuro y un aire de transportado para que ese gesto, de las manos, produzca la emoción de lo sobrenatural¹⁵.

El artista convierte el pan en el centro de la imagen, y junto con las manos, el argumento de la escena. La naturaleza muerta está compuesta por un cuchillo, dos platos con olivas y queso, una jarra de cerámica y un pan. Para Pérez Sánchez:

La disposición rigurosa y casi litúrgica de los objetos, acentúa el carácter sacramental de la escena. [...] Aunque la tela se ha oscurecido y está muy restaurada, sucede al aire libre, tal vez en la terraza de una posada. [...] El pintor ha utilizado una iluminación de tipo caravaggiesca, para subrayar los elementos fundamentales de la historia¹⁶.

Y en otro de sus textos, el mismo autor afirma que la maestría de Zurbarán le permitió «crear algunos de los Bodegones más intensos del arte español, [...] compuestos con una simplicidad prodigiosa y una maravillosa carga de misterio que hace de los objetos más vulgares piezas cargadas de sutil trascendencia»¹⁷.

Las características de la pintura de Zurbarán, especialmente el contraste entre luces y sombras y la contundente presencia de las figuras, pueden apreciarse en su *Magdalena penitente*, también en la colección del Museo de San Carlos. Se ignora la procedencia original de esta obra, adquirida en Londres por Alberto J. Pani en 1934. Se ha supuesto que podría ser el lienzo que Antonio Palomino men-

¹⁵ ANGULO, Diego. *La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas*. Sevilla: Universidad, 1935, pág. 55.

¹⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «La cena de Emaús». En: *La luce del vero. Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán*. Bergamo: Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Silvana ed., septiembre 10-diciembre 17, 2000, pág. 142.

¹⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 2000, pág. 202.

ciona en la iglesia de la Magdalena del pueblo de Pallarés (Extremadura), pero nada permite asegurarlo¹⁸.

Es una obra peculiar pues parece ser la única representación de Magdalena en la pintura de Zurbarán. Una santa que se ha convertido en una amalgama de tres personalidades diferentes, que la leyenda fundió en una sola. Aparece por primera vez en la comida en casa de Simón el leproso, donde unge con perfumes los pies de Cristo y los seca con sus cabellos. Desde entonces se apega al maestro que ha elegido, y adquiere esa misma personalidad María, la hermana de Marta y de Lázaro, el amigo que volvió a la vida. Asiste a la Crucifixión y Jesús se le aparece resucitado, en su primera ocasión, como un hortelano.

Después se forja una leyenda en Borgoña, en el transcurso del siglo XI. Según aquella, María Magdalena se habría embarcado junto con su hermana Marta y Lázaro en una barca sin vela ni timón que llegó hasta las costas de Provenza, o al puerto de Marsella. Allí la santa se retiró a hacer penitencia en las soledades de la *Sainte Baume*, o sea, la santa gruta, donde vivió aún treinta años más. En este lugar se puede visitar una fuente alimentada con sus lágrimas¹⁹.

En este caso, la luz no ilumina al personaje sino que emana de él. La santa se acompaña de objetos representativos de los cuadros de *vanitas*, que tanto se difundieron en la pintura europea desde el siglo XVI.

Según Enrique Valdivieso, la vela es un elemento simbólico de primer orden en este tipo de obras. Cuando aparece encendida es una clara alusión a la vida humana que existe; apagada es el símbolo de la muerte. A veces, el pabalo aún humea, lo que indica que la muerte se acaba de producir²⁰. Parece seguir uno de los *Emblemas morales* de Horozco (1589): «Pues como vela ardiendo se deshace,

¹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Introducción». En: Pintura Española en el Museo Nacional de San Carlos, México. Museo de Bellas Artes de Valencia, del 29 de junio al 3 de septiembre de 2000. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, págs. 25-31.

¹⁹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 2. Volumen 4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, págs. 293-306.

²⁰ VALDIVIESO, Enrique. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pág. 169.

comenzando a morir desde que nace» (II, emblema 9). Por su parte, la calavera es la referencia indiscutible a la hora de señalar el punto final de un proceso temporal; es por excelencia el símbolo de la fragilidad de la existencia²¹. Por último, el reloj de arena representa el implacable paso del tiempo; cuando la parte de arriba está vacía indica que la existencia se ha consumido y que se acerca el momento final. Finalmente, la obra está firmada en el papel caído y roto, como solía hacerlo Zurbarán.

Hacia mediados de los años treinta del siglo XVII y hasta fines de la década siguiente «una profunda crisis económica parece afectar el ámbito sevillano, y Zurbarán vuelve los ojos al mercado de América [...]. Sabemos que se envían remesas —a veces muy cuantiosas— de lienzos para ser vendidos en Lima y Buenos Aires, especialmente entre 1647 y 1649. Se trata casi siempre de amplias series de santos fundadores de Órdenes, vírgenes, mártires, vidas de la Virgen, reyes y hombres célebres [...]»²², muchas de ellas de taller, con las que pretendía ante todo obtener una ganancia económica.

El mismo Zurbarán y otros artistas implicados en el comercio entre Sevilla y las Indias consideran sus obras como «mercancías». Juan Miguel Serra estudió con profundidad el ámbito de los contratos en los que el pintor «entregaba sus obras a un Capitán o Contramaestre de los galeones» para que las vendiera lo mejor posible. De todas maneras, el artista corría el riesgo que el galeón se hundiera o lo capturaran los piratas, o que su socio falleciera o no regresara²³.

Tal vez ese sea el origen de los otros grandes lienzos del Museo de San Carlos que representan a dos santos fundadores, *San Agustín* y el santo granadino por excelencia, *San Juan de Dios*. Quizá formaron parte de una serie mayor y ambas siguen el tipo de representación de colocar la figura del santo en gran escala, en un primer plano, y al fondo, mezclada con el paisaje, alguna escena alusiva a su vida. Este tipo de obras gozaban de gran aceptación en los territorios americanos y muchas veces el artista sólo pintaba la cabeza, las

²¹ Ibídem.

²² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca ... Op. cit.*, pág. 198.

²³ SERRERA, Juan Miguel. «Zurbarán y América». En: *Zurbarán*. Madrid: Museo del Prado, del 3 de mayo al 31 de julio de 1988. Madrid: Museo del Prado/Ministerio de Cultura, 1988, pág. 69.

manos, las telas o el paisaje y el resto lo completaban sus ayudantes del taller, lo que permitía mayor producción²⁴.

De Zurbarán hay que destacar, además, un par de obras magníficas, que pertenecen al Museo Soumaya, adquiridas recientemente. Son dos obras sobre San Francisco de Asís, una de ellas con el santo en éxtasis, frente a la calavera y otra recibiendo los estigmas. Pertenecen a ese conjunto de representaciones que reflejan el espíritu místico del barroco español, «en las que la realidad más próxima adquiere un hálito de mística intemporalidad»²⁵. San Francisco, con su actitud de arrobamiento, sobre un fondo oscuro transmite esa profundidad del espíritu.

Después de viajar a Egipto, en 1224, San Francisco se retiró a la soledad del monte Albernía (en los Apeninos), en el valle del Casetino (Arezzo), donde el día de la Exaltación de la Cruz, tuvo la visión de un crucifijo aéreo sobre el cual estaba clavado Cristo bajo la apariencia de un serafín de seis alas. De las heridas de Cristo irradiaban rayos que se imprimieron en su carne en forma de estigmas.

Seguidores de Zurbarán son los hermanos Polanco. Cada vez aparecen más obras que obligan a replantear el trabajo de los alumnos del gran artista, que a veces comienzan a mostrar ya el cambio que se dará en generaciones posteriores. El Museo Franz Mayer tiene un ciclo de cinco apóstoles, en óleo sobre lámina. Otro de sus alumnos es Ignacio de Ries, tal vez flamenco de nacimiento, pero vinculado indiscutiblemente a Zurbarán, por ejemplo en la *Santa Casilda* de la colección particular mexicana de Juan Antonio Pérez Simón.

Contemporáneo absoluto de Zurbarán es Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto, nacido en Granada pero formado en Sevilla, en el taller de Pacheco y coincidiendo con Velázquez.

Hacia principios del siglo XIX, Francisco Fagoaga, hijo del primer marqués del Apartado, hizo un viaje por Europa con el fin de adquirir una colección de pintura. En Madrid, encomendó al pintor de cámara José de Madrazo, la selección de un lote de cuadros

²⁴ Ibídem, pág. 71.

²⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca...Op. cit.*, pág. 197.

de mérito como base de su futura pinacoteca. En épocas menos prósperas se vería obligado a vender parte de su colección a sus acreedores, éstos a su vez a coleccionistas, algunos de los cuales vendieron cuadros a las Galerías de la Academia²⁶.

Este es el recorrido que siguieron los dos Cano (ingresaron a la Academia en 1881) que pertenecen ahora al Museo Nacional de San Carlos. Juan de M. Pacheco había registrado estas obras como anónimos de la escuela italiana. Diego Angulo las reconoció como españolas e hizo notar la conexión con la escuela sevillana, así como la influencia ejercida en la época de Jerónimo Jacinto Espinosa por la escuela valenciana. Por esto, Fernando Leal, cuando escribe sobre la colección del Museo de San Carlos, las atribuye sin más a Espinosa.

Diversos estudios han alejado cualquier duda sobre su autoría. No existe otro pintor con las cualidades que se demuestran en estos lienzos en la escuela sevillana de aquel entonces.

Ambas parecen relacionarse con el retablo de Santa Paula, de Sevilla del que hablaré en un momento. La primera representa a *San Juan Evangelista*, en ella el apóstol está de pie, con el cáliz que remite al suceso de su vida cuando en Éfeso, el sumo sacerdote del templo de Diana, Aristodemo, le hizo beber una copa de veneno (después de haber molido reptiles venenosos) que había fulminado a dos malhechores poco antes; pero él hizo la señal de la cruz y absorbió el contenido sin experimentar daño alguno. Por ello se le representa con una copa envenenada de la que escapa un dragoncillo de una o varias cabezas. Como autor de un Evangelio y del Apocalipsis, tiene como atributo un águila que le sirve de pupitre o le sostiene el tintero en el pico²⁷.

La reconstrucción del retablo de Santa Paula de Sevilla ha sido el tema de una reciente exposición en el Museo Nacional de San Carlos (agosto, 2009), curada por el doctor Rafael López Guzmán, en la cual se ha presentado, de manera virtual, la forma como debió estar compuesto en su origen. El retablo, comisionado a Alonso Cano

²⁶ Cfr. CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. *Las Galerías de pintura de la Academia de San Carlos*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1944.

²⁷ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos...* Op. cit., págs. 186-199.

en 1635, estuvo dedicado a San Juan Evangelista. Como tal se conserva hasta ahora pero sus pinturas no son las originales de Alonso Cano. Éstas, «muy valoradas por la historiografía clásica española del siglo XVIII»²⁸, fueron sustraídas en 1810 por el mariscal Soult, duque de la Dalmacia, durante la invasión napoleónica, pasando a su colección privada. El retablo constaba de ocho lienzos sobre diversos aspectos de la hagiografía de San Juan Evangelista, los cuales se encuentran ahora repartidos por los más diversos museos y colecciones. Por ejemplo, el Museo de John y Marble Ringling, de Sarasota, Florida (los únicos que fueron prestados para la exposición), la colección Wallace de Londres, el Museo de Louvre, en París y el Museo Nacional de San Carlos.



Retablo de Santa Paula: Reconstrucción de Jeannine Baticle. 1979

Se considera un retablo que marcó las bases de lo que se haría en Sevilla hasta mediados del siglo XVII, impregnado del concepto de belleza clásica y armónica característica de Cano. Se ha especulado que este San Juan Evangelista se pudo haber ideado para la zona superior del único cuerpo del retablo.

San Juan Evangelista dando la comunión a la Virgen, que llegó al museo también proveniente de la colección Fagoaga es la aportación más reciente al conjunto de pinturas que formaban parte de ese retablo. Don Diego Angulo y Jeanine Baticle hicieron notar el estilo

²⁸ FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. «Retablo de la iglesia de Santa Paula, Sevilla». En: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Hospital Real, Granada 2001-2002. Sevilla: Consejería de Cultura, 2001, pág. 122.

de este ciclo relacionándolo con la última etapa sevillana de Cano, antes de marcharse a Madrid, en 1638, llamado por el Conde Duque de Olivares, quien lo estimaba profundamente. Baticle, a su vez, reconstruyó, en 1979, la disposición de las pinturas dentro del retablo en una ordenación que hasta ahora se considera la correcta, sin embargo consideró otra pintura, con el mismo tema, en el Palazzo Bianco de Génova que, no obstante, plantea dudas sobre su atribución a Cano. En el catálogo de la exposición dedicada al pintor del Hospital Real de Granada se ha considerado que el *San Juan Evangelista dando la comunión a la Virgen*, conservado en México, es el que perteneció a Santa Paula.

El santo, vestido con alba y estola, acompañado de su atributo, el águila, da la comunión a la Virgen, haciendo alusión a un tema narrado en las visiones de María de Ágreda²⁹. En un segundo término se ven el frontal y el dosel del altar y, como sucede en las obras de Cano, hay un énfasis en la vestimenta, con grandes refinamientos cromáticos. El nexo entre ambos personajes es muy claro desde los Evangelios cuando Jesús, desde la cruz, le pide a Juan que cuide de su madre. Según la tradición, Juan llevó a su madre a vivir con él en Éfeso, pero esta escena de la comunión no es un motivo recurrente en el barroco.

El arte de Alonso Cano constituye una excepción en el panorama español de su tiempo, por su exquisita sensibilidad, su gusto por la belleza serena y su maestría, como si fuera un artista del Renacimiento, en las tres artes mayores³⁰.

En un lujoso escenario arquitectónico, que presenta el vestíbulo del Templo de Jerusalén, se ve a la Virgen iniciar sola la subida de las escaleras que conducen al recinto sagrado, en cuya puerta le espera el sacerdote, en este caso, Zacarías. Por su parte, San Joaquín y Santa Ana contemplan con asombro su decisión. Esta obra, del pintor Matías de Arteaga y Alfaro, junto con la siguiente, fueron por un tiempo atribuidas a Juan de Valdés Leal. Forman parte de una serie de la vida de la Virgen que en su origen perteneció al Marqués

²⁹ Agradezco el dato al doctor Rafael López Guzmán.

³⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca... Op. cit.*, pág. 214.

de la Vega Inclán; entre 1912 y 1914 las encontramos como parte de la colección de sir Edgard Vincent y a México llegan a través de la colección Pani, en 1934. Ya en 1928, A. L. Mayer las atribuye a Arteaga y Alfaro, formado a la sombra de Valdés Leal y autor, con frecuencia, de series cíclicas como en este caso, haciendo notar también el carácter de la composición con figuras menudas en relación con el amplio espacio.

En el segundo caso, la *Adoración de los Reyes*, muestra a Melchor arrodillado, Baltasar, el mago negro, y casi centrado en la composición Gaspar, mirando al espectador y ajeno a la escena. Tras él, el suntuoso cortejo real parece perderse en la lejanía. A la izquierda, en violento contraluz, unos lanceros.

El artista muestra un gusto por las perspectivas monumentales dentro de las que se desarrollan las historias; parecería que es más importante la arquitectura que las mismas figuras, que con frecuencia parecen abocetadas, sin definición.

La otra figura prominente del arte barroco español, que influyó en la pintura novohispana (aunque, según los últimos estudios, no tan exclusivamente como se ha creído), es Bartolomé Esteban Murillo. El Museo Nacional de San Carlos no conserva originales pero sí el Museo Soumaya y la colección de Juan Antonio Pérez Simón.

Aunque sabemos que, como otros autores sevillanos, pintó cuadros de devoción para ser enviados a América, los que podemos admirar en las colecciones citadas, parecen haber llegado después.

Murillo representa, como pocos, uno de los temas por excelencia de la pintura sevillana del siglo XVII, cuyo modelo estaba planteado mucho antes: el de la Inmaculada Concepción de la Virgen. En una pintura perteneciente al Museo Soumaya, atribuida a Juan de Roelas, de la segunda mitad del siglo XVI, ya aparece la Virgen con todos sus atributos.

Esta advocación se basa en la idea de que la mujer elegida por Dios para ser la Madre de su Hijo debía ser una criatura excepcional, limpia de toda mancha tanto en la concepción como en el parto. Había que dejarla a un lado, exceptuarla, del pecado original. La Concepción de la Virgen que existía en el pensamiento de Dios antes del comienzo del mundo, es el punto de partida de su existencia. Es, sin embargo, un tema tardío en las devociones de la Virgen. La

Inmaculada es la Virgen antes de su nacimiento. Por esta razón se la representa muy joven³¹.

Los Inmaculistas, sin una fuerte base bíblica, se vieron forzados a apoyarse en la tradición de la Iglesia, aunque los grandes teólogos como San Agustín, San Bernardo y Santo Tomás de Aquino no lo consideraban así, ellos eran «maculistas». No obstante, desde el siglo IX su fiesta se introdujo en el calendario irlandés, y fue la Universidad de París la que apoyó la idea, a la que se unieron franciscanos y jesuitas. El Concilio de Trento consagró su triunfo. En España se introdujo la fiesta en 1644. Y en virtud de la encíclica *Ineffabilis Deus*, publicada por el papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854, se transformó en un dogma de la Iglesia romana.

Desde fines de la Edad Media se representa como una Virgen Inmaculada, enviada desde el cielo por Dios. De pie sobre la luna, coronada de estrellas, extiende los brazos o une las manos sobre el pecho.

Otra característica es que se presenta rodeada por los símbolos de las Letanías, que son como su escudo de armas. Una de sus fuentes es la Sulamita del Cantar de los Cantares. Se compara con el sol y con la luna; con los árboles y las flores: es una fuente y es un pozo de agua viva. Es el Cedro de Líbano, el olivo y el lirio que florece entre espinas y es la rosa. Se asocia al Espejo sin mancha, la Torre de David, la Ciudad de Dios y la Puerta del Cielo.

Esta obra marca el antecedente del Barroco, pero nos muestra un modelo ya definido de representación. Un anónimo sevillano más tardío (y del que no se conoce su procedencia) del Museo Nacional de San Carlos sigue esta tradición, que se consolida con Murillo y José de Ribera cuando en el barroco la Inmaculada se libera de los símbolos de las letanías y, rodeada sólo por ángeles, se sostiene en el cielo sobre una creciente luna.

Murillo es un hombre de su tiempo, amigo de comerciantes y banqueros flamencos y holandeses establecidos en Sevilla, que sabe interpretar la sensibilidad amable y doméstica, tierna y familiar de estos

³¹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia ...Op. cit.*, págs. 81-90.

grupos sociales. Fue un artista muy admirado a lo largo del siglo XVIII y buena parte del XIX, aunque a fines de este siglo se le deja de considerar de primer orden, tal vez por su asociación con obras religiosas. Sus *Inmaculadas*: «Grandiosas, dinámicas, en movimiento ascensional, con túnica blanca y amplio manto azul que se mueve al viento, anuncian ya las sucesivas interpretaciones de esta advocación que vendrán a ser la creación más popular del artista»³². Como retratista,

es testimonio claro de la influencia creciente de los modelos nórdicos, flamencos especialmente, e incluso holandeses, sin duda bien conocidos también en Sevilla [...] Murillo es el más «moderno» de los pintores de su siglo, aparte de Velázquez. Su técnica lleva a las últimas consecuencias lo aprendido de la pintura de Flandes y de Italia³³.

Vinculado a este artista es necesario considerar a quien fuera conocido como «el Mulato de Murillo»: Sebastián Gómez, de quien el Museo Nacional de San Carlos conserva cuatro óleos. Granadino de nacimiento y al parecer hijo de moriscos esclavos, se ignoran las fechas exactas de su nacimiento y muerte, pero está documentado en Sevilla entre 1690 y 1699. Juan de M. Pacheco las había citado como obras anónimas de la Escuela de Murillo, si bien Diego Angulo las atribuyó a Gómez.

La primera de ellas se conocía antes como la *Natividad*, pero se trata en realidad de una *Sagrada Familia*, pues se acompaña de elementos como la cuna, los cestillos y almohadas de bordar.

Para Jaromir Neumann, que estudió la colección de este museo y entregó un informe en 1969: «En razón de sus calidades inferiores, las pinturas no deberían presentarse en la exposición permanente, pues disminuirían sensiblemente el valor del conjunto español. Deberían ser guardadas en bodega para estudios profesionales».

Hoy, sin embargo, estas obras resultan del mayor interés, pues son muy pocas las que se conocen de este artista en España. Su *Virgen del Rosario*, del Museo de Sevilla, está firmada «Iliberritanus», es decir, de Iliberris, la Granada romana³⁴.

³² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca... Op. cit.*, pág. 351.

³³ *Ibíd.*, págs. 360 y 362.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 365.



*Inmaculada. Bartolomé Esteban Murillo.
Museo Soumaya. México, D. F.*



La Sagrada Familia. Sebastián Gómez, el «Mulato». Museo Nacional de San Carlos. México, D. F.

Otra de ellas, *La aparición de un ángel a San Francisco* es la copia fiel de un original de Murillo, el cual está perdido. Las figuras no tienen contornos definidos sino que se separan mediante suaves pinceladas, con fuertes contrastes de luces y sombras. La tercera está dedicada a *Catalina de Siena*, quien perteneció a la Tercera Orden de Santo Domingo. Por espacio de tres años no abandonó su celda y no habló con nadie salvo su confesor. En uno de sus éxtasis, Jesús le regaló su prepucio como anillo de matrimonio, que se había conservado en un lugar secreto. El anillo adorna hasta hoy el dedo anular de Catalina que, junto con su cabeza, se halla en la iglesia de Santo Domingo de Siena.

La aparición de Jesús a San Antonio muestra el momento en que se le aparece el Niño Jesús, cuando el santo en su retiro se preparaba para morir. La fuente de luz emana de la figura del Niño, quien acompañado por un grupo de ángeles se presenta frente a San Antonio. Los ángeles portan los atributos del santo: un lirio y un libro abierto. Es semejante a una obra del mismo tema, de Murillo, del Museo del Hermitage, en San Petesburgo, Rusia.

De Bernardo Lorente Germán, sevillano, se conservan dos *Raptos* en el Museo Soumaya. Es un pintor que copia, igual que Sebastián Gómez, los modelos de Murillo. Se le considera un impulsor del modelo de la Divina Pastora, una devoción sevillana, y también artista de bodegones y escenas de género. El de la izquierda cuenta el rapto de Anfítrite: la diosa, hija de Nereo, fue requerida por Poseidón —el dios de los océanos— y llevada a sus profundidades. En el otro, Zeus se transforma en toro para seducir a Europa, hija del rey de Fenicia y raptarla.

Para incluir una escultura, he elegido, para concluir, el *Santo Niño cautivo*, de la Catedral de México, atribuido a Juan Martínez Montañés, que se venera en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua. Se le llama así porque la leyenda cuenta que estuvo cautivo en Argel durante siete años, donde fue llevado por unos moros piratas, junto con su dueño, el doctor Francisco Sandoval de Zapata. Cuando iba a Nueva España, en 1622, con una prebenda para la Catedral, fue capturado. El Cabildo intentó pagar el rescate, pero éste llegó tarde, «se recogieron sus restos y el Santo Niño que vinieron juntos a México»³⁵. Su fiesta se celebró el día en que la Iglesia festeja el hallazgo de Jesús entre los doctores del Templo.

Esta selección de obras no ha sido exhaustiva y es sólo una muestra de la calidad y valor de las obras andaluzas en las colecciones mexicanas. Muchas de ellas requieren de un estudio a fondo, y otras más una actualización en la percepción de sus valores plásticos, pues fueron estudiadas hace más de setenta años. Valga esta primera aproximación para considerarlas y compartir estudios de estas obras de artistas indudablemente consagrados en España, pero con piezas de primera importancia en México.

³⁵ MARROQUÍ, José María. *La ciudad de México* [Ed. Facsimilar]. Tomo III, México: Jesús Medina editor, 1969, pág. 418.

Influencia andaluza durante el arzobispado de fray Alonso de Montúfar

Ana Ruiz Gutiérrez

INTRODUCCIÓN

La presencia de protagonistas andaluces en algunos de los episodios más destacados de la historia novohispana, abarca desde la esfera militar a la política, pasando por la eclesiástica. Es precisamente en ésta donde encontramos a una figura controvertida pero que estableció las bases para el desarrollo de algunos de los pilares de la iglesia en América en capítulos tan destacados como el culto a la Virgen de Guadalupe. Del mismo modo participó activamente en el diseño de la catedral mexicana y en la elaboración de las reglas que debían regir su funcionamiento, sobresaliendo las dictaminadas para su coro, un documento revelador del fuerte carácter de este andaluz que buscó el riguroso control del funcionamiento de la sede novohispana.

FRAY ALONSO DE MONTÚFAR, PUENTE ENTRE ANDALUCÍA Y AMÉRICA

Fray Alonso de Montúfar (1489-1572), nace en Loja, Granada, a finales del siglo XV¹, siendo uno de los muchos religiosos andaluces que se embarcó hacia el Nuevo Mundo con la esperanza de tener un papel relevante en la conformación de la Iglesia Indiana, consolidando el arzobispado mexicano que iniciara fray Juan de Zumárraga.

¹ Cfr. RUIZ GUTIÉRREZ, Ana. *Fray Alonso de Montúfar. Loja y la formación de la Iglesia Indiana*. Loja (Granada): Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural, 2007.



Retrato de fray Alonso de Montúfar. Anónimo. Sacristía de la Iglesia de Santo Domingo. Granada

En ese empeño dedicó la totalidad de su estancia en la capital mexicana, donde una de sus principales labores como segundo arzobispo de México entre 1551 y 1572, fue la consolidación de una jerarquía eclesiástica a través de la puesta en marcha de los dos primeros concilios provinciales, celebrados respectivamente el primero de ellos en 1554 y el segundo en 1565, aunque no fue ésta la única acción relevante de su mandato.

Imponiendo su poder como arzobispo, estableció los mecanismos pertinentes para el cobro de los diezmos a los indígenas, lo cual no mejoró su turbulenta relación con los misioneros de las distintas órdenes religiosas que no comulgaban con sus acciones, por considerarlas excesivamente autoritarias y soberbias. Los frailes hubieran preferido un arzobispo sin autoridad verdadera, solamente de adorno, que hubiese actuado sobre ámbitos menos determinantes como la dispensación de los sacramentos a los indígenas u ordenar a los sacerdotes, aunque la preeminencia de Montúfar se haría más presente desde el mismo momento en el que quiso frenar la posibilidad

de la aparición de una iglesia indígena paralela a la oficial y que estaría auspiciada por los favores y beneplácitos otorgados por los misioneros a los indígenas.

En este sentido, su conocimiento de los procesos peninsulares, basados entre otros en su experiencia en la formación de la iglesia andaluza, particularmente de la sevillana y sobre todo la granadina, donde él mejor que nadie conocía la organización eclesiástica de Granada, ciudad en la que se formó, fue una permanente fuente de inspiración, plasmada a través de sus escritos, donde aparecen constantes alusiones granadinas en un epistolario que hoy en día es fuente de conocimiento e investigación sobre su pensamiento y obra ².

SU VISIÓN MODÉLICA DE LA IGLESIA NOVOHISPANA

Fray Alonso de Montúfar tenía una visión ideal de la Iglesia novohispana, en la que todos los habitantes del arzobispado, tanto el clero como el pueblo, formaban parte de un mismo grupo bajo el báculo del arzobispo. En una carta a su provisor de indios, quien iba a dar un sermón a los indígenas de Tlatelolco en 1558, Montúfar describe la relación que como prelado quiso tener con los naturales, aclarando su papel destacado en la jerarquía eclesiástica novohispana y restándole protagonismo, y por qué no decirlo, importancia al resto de miembros a los que delimitaba muy bien sus funciones, marcando las pautas de lo que serían sus relaciones con los religiosos misioneros ³.

² «Fray Alonso de Montúfar fue nombrado prior de Santa Cruz la Real el 8 de septiembre de 1535 hasta el 24 de abril de 1536, al regresar desde Valladolid, donde según los Capítulos Generales de Roma se encontraba en el claustro de profesores desde 1530 hasta 1532. Al año siguiente fue enviado a Lyon para asistir al capítulo general de la Orden de Predicadores, como definidor de la provincia de la Bética. Desde 1538 a 1541 ocupó la silla prioral en Almería, ejerciendo el mismo cargo en Murcia, además de Calificador del Santo Oficio, teniendo idénticos cargos entre los años 1546 y 1547 de nuevo en el Convento de Santa Cruz la Real en Granada». *Ibídem*, pág. 33.

³ «Dareis a entender cómo nos somos su prelado, nombrado por su majestad y confirmado por nuestro muy santo padre por su prelado y arzobispo, que no tienen otro prelado y pastor al presente y que todos los demás clérigos y religiosos son nuestros coadjutores para la predicación evangélica». Archivo General de Indias (a partir de ahora AGI), Justicia, 159. N.º 3, f. 784r-785v.

En el prólogo a las actas del Segundo Concilio Provincial, en 1565, Montúfar reflexiona acerca de la lucha diaria de la Iglesia durante su peregrinación en la tierra y habla de las dos iglesias, triunfante y militante⁴, idea sobre la que incidiría en algunos escritos como en una carta al rey en la que comparaba a los fieles con el rebaño que él debía guiar⁵.

Apostaba por un cambio en el adoctrinamiento de los fieles, con la llegada de los prelados diocesanos y la formación de una gran cantidad de clérigos seculares. La Iglesia novohispana podría considerarse lo suficientemente madura como para que los clérigos sustituyeran a los frailes, los que a su vez deberían continuar su evangelización en otras regiones para llegar a los pueblos que todavía no habían sido bautizados ni adoctrinados, en una clara constatación sobre el conocimiento de la extensión de tierras y pueblos que se debían evangelizar⁶.

En la visión de la Iglesia ideal de Montúfar, el modelo a seguir era el de la iglesia andaluza, con los referentes sevillano y granadino como ya hemos señalado. Antes de la fundación de las primeras archidiócesis en América, en 1546 todos los obispos indianos eran sufragáneos de Sevilla. Esta situación apenas cambió, manteniéndose la influencia sevillana cuando después de la creación de las tres provincias eclesiásticas en Indias, el arzobispado de Santo Domin-

⁴ «Obligación tenemos todos los fieles cristianos a creer que hay dos iglesias, la una se llama iglesia triunfante y la otra militante. La una donde para siempre viven en perpetuo gozo y contentamiento, gozando de la clara visión de Dios los que en este mundo, con el favor divino, triunfaron del mundo y del demonio y de la carne, y viven, como dice Isaías, en la hermosura de paz, sin tener congoja alguna, ni recelo de ser inquietados, ni privados del perpetuo descanso y amistad de Dios para siempre jamás; y por esto se llama iglesia triunfante, y los que en ella están gozan de nombre y corona de triunfadores. La otra iglesia se llama militante, que esta donde estamos todos los fieles cristianos acá en la tierra, puestos en continua guerra contra el demonio y el mundo y la carne». MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, Pilar (Coordinadora). *Concilios Provinciales mexicanos. Época Colonial*. Prólogo del II Concilio Provincial. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2004.

⁵ «...si no fuera encabezada por un capitán, la Iglesia se perdería y las ovejas inevitablemente se rebelarían contra la fe, lo que muchas veces sucedía durante los largos periodos de sede vacante en la Iglesia indiana». Carta de Montúfar al rey, 12 de septiembre 1555. AGI, México. Leg. 336.^a.

⁶ Carta de Montúfar al rey, 15 de mayo 1556. AGI. México. Leg. 336A, doc. 9.

go, el de México y el de Lima, el modelo hispalense siguió influyendo en América, siendo por ejemplo el concilio hispalense de 1512 fuente de inspiración para el primero celebrado en México y presidido por Montúfar en 1555.

La organización eclesiástica de Granada, debido a su formación en dicha ciudad, también influyó en los escritos de Montúfar⁷. Éste argumentaba que la naciente iglesia mexicana debería seguir los mismos pasos que la granatense, de la que debía emplear iguales métodos misionales. Según Montúfar los frailes habían desempeñado un papel bastante importante en la primera cristianización de los habitantes del reino de Granada, pero después de una década, habían cedido el paso a los clérigos, dejándolos en sus manos. Era el momento de hacer lo mismo en la Nueva España⁸.

Estas semejanzas entre la jerarquía eclesiástica granadina e indiana se perciben en el análisis de las dos bulas que regulan ambas, la «*Orthodoxae fidei*» (Inocencio VIII, 13 de diciembre de 1486) y la «*Universalis ecclesiae*» (Julio II, 28 de Julio de 1508)⁹. En ambas se constatan ciertos elementos a reseñar que las vincula de una forma clara. Así, en el ámbito de la evangelización misionera, tanto en la bula granadina como en la indiana se hace especial referencia a la confrontación de los Reyes de Castilla contra la cultura nazarí e indígena, que ejemplifican dos de las religiones, islamismo y paganismo, a las que la Santa Sede recomienda convertir. Por ello, una vez destruidas las religiones autóctonas de ambos pueblos debe surgir el

⁷ Cfr. GARCÍA ORO, José. *La iglesia en el reino de Granada durante el siglo XVI. Reyes y obispos en la edificación de una nueva iglesia hispana*. Granada: Imprenta Editorial Ave María, 2004.

⁸ «...no se puede llamar nueva, pues ha cuarenta años que son cristianos: luego como el reino de Granada se tomó, se ordenó aquella iglesia conforme a los sagrados cánones con sus prelados y ministros y curas perpetuos...para la dicha firmeza y perpetuidad de las dichas iglesias y si en la Alpujarra que es gran parte del dicho reino hubo religiosos, no duraron más que diez o doce años hasta que pusieron curas y beneficiados perpetuos». Carta de Montúfar al Consejo de Indias, 15 de diciembre de 1554. AGI. México. Leg. 336A.

⁹ Cfr. GARRIDO ARANDA, Antonio. *Organización de la Iglesia en el reino de Granada y su proyección en Indias*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos del CSIC/Departamento de Historia de América/Universidad de Córdoba, 1979.

cristianismo hegemónicamente. En este sentido, la bula de Patronato indiano señalaba especialmente el vínculo granadino ¹⁰.

La representación de la Iglesia de Granada en Indias se plasma en el capítulo referente a las canonjías doctorales y magistrales de las iglesias catedrales ¹¹. A pesar de que esta ley data de 1597 y responde a los decretos aprobados en Trento, los primeros obispos se habían afanado en obtener estas dignidades, que a efectos prácticos eran indispensables en una recién nacida Iglesia indiana. Fue inicialmente fray Juan de Zumárraga quién había pedido en varias ocasiones resolver las dos canonjías, la doctoral y la magistral, siguiendo el ejemplo de España, cuestión que se reafirmaría en el mandato de Montúfar ¹². Finalmente, las voluntades de las autoridades civiles y

¹⁰ «...Fernando, rey de Aragón e Isabel, reyna de Castilla y León, haviendo sacudido de España el yugo mauritano, lograsen, surcando el Océano, exaltar, aún en tierras no conocidas, el salu-dable estandarte de la Cruz, de tal modo, que en quanto estuvo de su parte hicieron se verificasen aquellas palabras: In ominem terram exhibit fomes forum, y sujetar en Países ignorados muchos lugares e islas, y entre ellas una muy poblada, y de mucha estimación a la que pusieron el nombre de Nueva España». AGI. Patronato, Leg.1. n.º 8, ramo 3.

¹¹ «Ordenamos que la provisión de las quatro canonjías, doctoral, magistral, de Escritura y penitenciaría se haga donde está dispuesto por suficiencia, oposición y examen como en la Ciudad y reyno de Granada, y nuestros Virreyes y Presidentes traten con los preladados, que en vacando canonjías hasta el dicho número de quatro en cada una de las Iglesias propuestas o que adelante propusiéremos para esto, se hagan poner edictos en todas las ciudades, villas y lugares, que a los dichos nuestros virreyes o presidentes pareciere convenir, para que todos los Letrados que estuvieren repartidos por la tierra, así en las prebendas de las otras Iglesias, como en los oficios eclesiásticos y doctrinas, sepan el día del concurso, y que en él hagan sus actos, conforme a lo que es costumbre en casos semejantes, interviniendo en ello el virrey o presidente, o el que en nuestro nombre governare la tierra, para que de los más suficientes se escojan y nombren tres para cada prebenda, en cuya elección voten el arzobispo o obispo, deán y cabildo de la metropolitana catedral, y den los nombramientos abiertos a nuestro virrey, presidente o persona que governare, los cuales nos embiarán con su parecer, para que haviéndolos visto, elijamos y nombremos de los susodichos, o de otros el que fuere nuestra voluntad». *Recopilación de Leyes de Indias*. Ley VII, tít. VI, lib.I. Edic. 1973, págs. 22-23.

¹² «...que no se provean las dos primeras calongías o dignidades que vacaren en estas iglesias porque se an de proveer en un penitenciario que oyga las confesiones el qual a de ser graudado en teología o en cánones, y la otra se a de dar a un lector de sagrada escritura...». Cuestiones a proveer según el Concilio de Trento (s.f.). AGI. México. 336.

eclesiásticas lograron crear en Indias las canonjías doctorales y magistrales, comenzando en Puebla de los Ángeles y México, aunque no todas pudieron disfrutar de las mismas.

No cabe duda por tanto, que la conformación de la Iglesia indiana se basó en los pilares de la iglesia andaluza en los puntos anteriormente mencionados, con bastantes similitudes en lo relativo al relevo de la evangelización de los frailes, al clero secular y a los estatutos internos de ambas. No obstante, los modelos fueron más allá de los organizativos o estructurales y afectaron a la propia definición espacial del templo catedralicio, donde Montúfar también dejó directrices y opiniones.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

Estas reformas internas propiciadas por la instauración de los dos primeros concilios provinciales, que incidieron no sólo en la estructura del arzobispado mexicano, sino también en el papel del clero secular, en la forma de evangelizar, en el papel de los obispos de las archidiócesis, en la manera de llevar a cabo los sacramentos, además de la programación de los cultos en el interior de la iglesia, serán aspectos que acabaron afectando a ámbitos como el del funcionamiento del propio organigrama catedralicio, caso del coro y que veremos reflejado en una exposición pormenorizada de su reglamento.

De la misma manera, esos cambios en la liturgia acabarían afectando a la propia estructura del edificio. Así la catedral, como espacio principal de culto se transformó al ritmo de los nuevos avatares de la institución eclesiástica, lo que determinó que se necesitara un espacio más amplio, dado que a las ceremonias religiosas no sólo irían los fieles sino también los religiosos oficiales del Virrey, la Real Audiencia, y los Oficiales de la Hacienda Pública. Ello hacía inservible a la antigua catedral, que era de proporciones reducidas, y que había sido construida en adobe y sin consistencia en su fábrica, tal y como se hacía con las primeras edificaciones que buscaban dotar rápidamente de un espacio de celebración cristiano a las nuevas ciudades americanas.

La primitiva catedral de México fue un edificio construido ex profeso. Fue una iglesia mandada levantar por Hernán Cortés en la plaza mayor de la ciudad, utilizando para sus cimientos y para las



Catedral de México, D.F

basas de sus pilares, monolitos del antiguo teocali indígena. Se trataba de una iglesia de tres naves con cubiertas de madera, muy similar en su estructura a la de San Juan de los Reyes de Granada, fundación real y para esos momentos uno de los referentes más importantes con lo que se contaba en la ciudad andaluza, al ser el principal espacio religioso que suplía la ausencia de una catedral cuya edificación no se comenzó al menos hasta 1528, cuando el emperador Carlos V aprueba su proyecto¹³.

La construcción de la primera catedral mexicana, conocida por el nombre de iglesia mayor, se desarrolló entre 1524 y 1532. Ocupada en principio por los frailes franciscanos que llegaron a México

¹³ Cfr. ROSENTHAL, Earl E. *La catedral de Granada: un estudio sobre el renacimiento español*. Granada: Universidad, 1990; y GALERA ANDREU, Pedro. «El primer proyecto gótico y el renacentista de Diego de Siloe: el gran Panteón imperial». En: *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*. Vol. 1. Granada: Cabildo de la S.I. Catedral Metropolitana de Granada, 2007, págs. 103-128.

en 1523 y 1524¹⁴, parece ser que ésta fue la primera iglesia de San Francisco, según la crónica de Sariñana¹⁵. Concluido el templo de San Francisco en 1525, los franciscanos se trasladaron a él, dejando la vieja iglesia a los clérigos que habitaban en la ciudad, a fin de que ellos la tuvieran a su cargo.

Un año más tarde del nombramiento del Montúfar como arzobispo de México fue expedida la cédula que ordenaba edificar la catedral de México, un segundo edificio que se concebía con tres naves y nueve tramos con capillas laterales. El diseño explicitaba que el testero iría plano a excepción de la capilla poligonal de la parte central donde se ubicaría el notable retablo de los Reyes. En el centro de la nave principal se situaría el coro que, pese a su ubicación, dejaba libre dos tramos en la zona del trascoro, entre él y los accesos de los pies, y otros tres ante la capilla mayor, dos soluciones que le otorgaban una gran especialidad al interior.

Este esquema, que como decimos es el que se propone para la segunda catedral de México, no corresponde con el que Montúfar y el virrey Velasco creían el más adecuado tal y como escriben al Consejo de Indias, en el que propugnaban una iglesia de siete naves, cinco más dos de capillas, comenzando por la cabecera, cuatro torres y claustro. Dicha propuesta, fechada en 1554 se ve alterada cuatro años después, en 1558, por un cambio de opinión del propio arzobispo de México, al decidir que no debía ser tan suntuosa como la catedral de Sevilla, y que bastaría para esta ciudad una iglesia como la de Segovia o Salamanca, un giro en el proyecto que ahorraría dinero y para lo que se solicitaba el envío de una traza similar a la de las catedrales señaladas.

¹⁴ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554 y Tímulo Imperial*. México: Editorial Porrúa, 1972, pág. 33.

¹⁵ «...este nuevo y suntuoso templo, cuyo sitio ocuparon estos insignes primitivos religiosos y lo cedieron humildes religiosos de la observancia para que en él se edificase la santa iglesia catedral». SARIÑANA, Ignacio; MAZA CUADRA, Francisco de la. *Descripción de la construcción e historia plástica de la catedral de la ciudad de México entre 1573 y 1668, año de dedicación de dicho santuario de la Inmaculada Concepción de María*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, pág. 35.

Tendrán que pasar nueve años para que de nuevo, en 1567, volvamos a encontrarnos con las obras de una catedral en las que el solicitado nuevo maestro, Claudio de Arciniega, que se encontraba en México desde 1559, no tuvo que ponerse de inmediato manos a la obra en su construcción. Este aspecto, en el que debemos entrever el intento por solucionar algunos problemas técnicos con los que se encontraría después, refleja la determinación que para esas fechas había por construir definitivamente un edificio que se adaptara a las necesidades de una ciudad como la capital novohispana¹⁶. En efecto, 1567 es el año de la traza de Arciniega, que será mandada a España, no siendo hasta 1569 cuando se redacten las cédulas reales que pedían que se gastara el dinero estipulado para la obra y aceptando la traza. En 1573, tras los problemas de cimentación y la decisión tomada un año antes de cambiar de sitio la edificación y determinar que fuera de tres naves y capillas, se coloca la primera piedra de una obra que no llegaría a ver Alonso de Montúfar.

Las referencias andaluzas de la catedral mexicana son evidentes a tenor de que el planteamiento que propone Arciniega era un edificio de tres naves de diferente anchura pero similar altura siguiendo el esquema de *hallenkirche*¹⁷ desarrollado a partir de la catedral de Sevilla en las de Granada, Guadix, Málaga y Jaén, pero simplemente cambiando el lenguaje a la manera moderna del uso romano. Se completaba con capillas hornacinas laterales, presbiterio hexagonal de crucería, crucero y cuatro torres en las esquinas. Algunas de estas características se acabarían modificando a lo largo de la construcción del edificio como fue el caso de la sustitución del modelo de naves de misma altura, por el escalonado, recuperando la sección de catedrales como las de Segovia o Salamanca. A esto se añadirían influencias de la propia iglesia de El Escorial o de la catedral de Valladolid, un edificio este último que se convertía en la mejor adapta-

¹⁶ Cfr. MARCO DORTA, Enrique «Claudio de Arciniega. Arquitecto de la catedral de México». En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia de Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad, 1973, vol. II, págs. 351-360.

¹⁷ Tipología de iglesia que presenta por lo general planta basilical, con las naves laterales a la misma altura que la central y cubiertas con bóvedas de crucería.

ción de la planta de catedral renacentista a la normativa emanada de Trento que determinó la mayor veneración al Santísimo Sacramento, la comunión frecuente y la participación más activa de los laicos en el sacrificio de la misa y en las ceremonias litúrgicas, creando las condiciones favorables para acercar los altares al pueblo y para trasladar, en cuanto fuera posible, los coros que ocupaban el centro de la nave y constituían una auténtica barrera entre los fieles y el altar¹⁸.

Todos estos problemas venían acompañados desde un principio, por carencias económicas. Al mismo tiempo que se estaban dirimiendo los aspectos formales, se había dispuesto que el costo de la catedral en su nueva obra se dividiría en tres partes, entre la Corona, los encomenderos y los indios del arzobispado, con el añadido de que el rey debería ser considerado como encomendero por aquellos pueblos que dependiesen directamente de la Corona. También se contemplaba que debían contribuir para la construcción los españoles acomodados, aunque no tuviesen indios, y lo que ellos dieran debería ser descontado a los encomenderos y a los indios. Una posdata aclara que el monto de lo que se recogiese en la forma indicada debería ser lo que faltase de lo que se hubiese recogido de la sede vacante conforme a la cédula de 1551 para completar el costo de la nueva iglesia, teniendo en cuenta también lo que por la erección estaba asignado a la fábrica. Es decir, no se recaudaba el costo total, sino que se completaba para poder terminar el edificio. Por otra parte hay que pensar que si no se tenía un presupuesto formado era complicado calcular lo que debía colectarse, y de hecho se continuó recaudando dinero durante muchos años, aún después de concluida la fábrica, sobre todo por lo que respecta a los indios¹⁹.

En cumplimiento de tales órdenes el arzobispo Montúfar, de acuerdo con el virrey, había decidido dar principio a la obra, por lo que con fecha del 15 de diciembre de 1554 escribía al Concejo dan-

¹⁸ Cfr. CHUECA GOITIA, Fernando. *La catedral de Valladolid: una página del siglo de oro de la arquitectura española*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 1998.

¹⁹ TOUSSAINT, Manuel. *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano*. México: Porrúa, 1992, pág. 22.

do cuenta de sus propósitos²⁰. En dicho escrito señalaba que puesto que la catedral quedaría en una isleta que cercan cuatro calles principales y en la tierra no hay fortaleza, pueden levantarse en las esquinas cuatro torres para que el templo quede dentro de su claustro. Se trataba pues de un proyecto semejante al del El Escorial, aunque sin tantos departamentos que en aquél son necesarios para el monasterio. A causa de esta idea de Montúfar, ha habido quien supone que la Catedral iba a tener cuatro torres²¹. En realidad las torres no iban a estar en los ángulos del edificio, sino en una cerca que limitaría al monumento, a manera de fortaleza.

El esfuerzo por levantar un templo que había de ser uno de los mayores del mundo, fracasó. Poco a poco Montúfar se dio cuenta de las dificultades que había de encontrar y así, cuatro años más tarde, el 18 de septiembre de 1558, se dirige nuevamente al Consejo rectificando su carta anterior con razones muy poderosas:

Como recién venido que no sabia las cosas desta tierra di así mi parecer conformándome con mi cabildo (que la iglesia se hiciese como la de Sevilla); después allá se ha visto que hay grandes inconvenientes para facerse así, lo uno porque la iglesia ha de yr fundada toda en agua a la rodilla, que saben sale el agua de la laguna no puede haber cimiento muy fijo para que suba la obra tanto como la de Sevilla²².

Con un proyecto tan excesivo, el gasto para la cimentación sería elevadísimo. Con los veinte mil ducados de Castilla, que según el arzobispo debería montar cada año lo que se recabase de fondos, no se trabajaría en México en un año lo que con mil en Castilla,

²⁰ «Muy poderoso señor: con el ayuda de Dios Nuestro Señor el señor visorrey y yo queremos comenzar la iglesia. La traza que se ha elegido de mejor parecer es la de Sevilla porque S.M. por su real cédula manda que se haga muy suntuosa como la ciudad y iglesia metropolitana conviene. Yo envío la traza allá para que V.M. la vea; tengo concertado que se comience por la cabecera un pedazo que se puede hacer en 10 o 12 años, sin tocar a la iglesia que agora tenemos». PASO Y TRONCOSO, Francisco del. *Epistolario de Nueva España 1505-1818*. México: Antigua Librería de Robredo, 1939-1943, Tomo VII, pág. 307.

²¹ TOUSSAINT, Manuel, *La catedral...* *Op. cit.*, pág. 22.

²² PASO Y TRONCOSO, Francisco del. *Epistolario de Nueva España 1505-1818*. México: Antigua Librería de Robredo, 1939-1943, Tomo XIII, págs. 32.

por la escasez de materiales y herramientas y la inferioridad del peón indígena comparado con el español, y así concluye que una catedral como la de Sevilla tardaría en acabarse cien o doscientos años²³.

No parece seguro que la Corte accediera a la petición de Montúfar, pues la planta de la Catedral, aunque tiene semejanzas con la de las catedrales que propone como modelo se acerca más a la de Jaén, según Ángulo²⁴.

Parece ser que la obra de cimentación comenzó a principios de 1563, según el acta de cabildo de 19 de febrero de dicho año²⁵. En un principio, siguiendo las ideas del propio Montúfar, se pensó edificar una gran iglesia de siete naves semejante a la catedral de Sevilla. Esta iglesia iba a seguir la misma orientación a poniente, y así, los cimientos formaban una gran faja en dicha dirección, disponiendo el ábside hacia el palacio virreinal y las puertas principales hacia el poniente, a la placeta del Marqués. Es indudable que este cimiento fue terminado, pues aparece en el plano del centro de la ciudad de México, que debe ser fechado entre 1562 y 1565, en forma de un rectángulo perfecto que ostenta el rótulo "El cimiento de la iglesia".

La muerte de don Luis de Velasco, la llegada del visitador Valderrama, los graves acontecimientos políticos ocasionados por la

²³ «Por tanto me parece y así lo he consultado con vuestro visorrey que bastará para esta ciudad una iglesia como la de Segovia o Salamanca que se podrá hacer en veinte o treinta años y son muy bastantes y de harta auctoridad, y assí le paresse a vtro. Visorrey, y de esta manera se dará remedio al gasto tan excesivo, que verdaderamente, si la traza de Seuilla se ha de tomar, para solo los cimientos creo yo y todos no bastan las minas desta tierra y caxa de V.M. si assí parece a V. Al. Mándenos enviar la traza que fuese servido y algún buen maestro que acá no lo ay. Y mándese a nuestro solicitador y de nuestra iglesia, Juan Rubio, que lo busque y envíe acá con las trazas que a V.Al. pareciere y mandare». *Ibidem*, pág. 33.

²⁴ ANGULO INIGUEZ, Diego. «Las catedrales mexicanas del siglo XVI». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, (Madrid), vol.113, (1943), págs. 137-194.

²⁵ «Que atento que los cimientos que se abren para la obra de la iglesia desta cbdad se abren diferentemente de cómo está trazado y señalado, lo qual es en gran daño y perjuyzio desta cbdad, e conviene se pida para que se provea lo que convenga mandaron quel procurador mayor desta ciudad salga a la cabsa e con parecer de los letrados della pida y alegue ante quien convenga lo que convenga pedir cerca dello e lo fenesca en todas instancias». Actas de cabildo de 19 de febrero de 1563.

supuesta rebelión del marqués del Valle, y además el cambio de ideas de Montúfar, hicieron que la obra se suspendiese del todo. Los cimientos quedaron abandonados como así lo señala el señor Zorita en su relación de la Nueva España²⁶, siendo una obra que manifestó la dependencia que se llegó a tener de los sistemas constructivos indígenas ya que en los primeros trabajos de cimentación participaron indios, los cuales se quejan en el Códice Osuna de que no les ha pagado su trabajo.

Existen dos reales cédulas que nos aclaran el tema de la cimentación. La primera fue dada en el Pardo, el 4 de mayo de 1569, y en ella se dice que la corona se ha enterado de las dificultades para hacer una iglesia tan suntuosa como se había ordenado, a causa de la cimentación tenía que ir sobre agua y que los temblores son ordinarios en la tierra, por lo que los edificios de bóveda corren riesgo; además, que sería demasiado costosa si se hiciese de siete naves como la de Sevilla; que por tanto se haga en la forma más adecuada y que si es preciso se cubra de madera. El segundo documento, fechado en la ciudad de México el 15 de febrero de 1570, nos enseña que el virrey don Martín Enríquez convocó una junta de oidores y autoridades eclesiásticas para tratar lo que convendrá hacer para el edificio de la iglesia, de acuerdo con la cédula anterior²⁷.

²⁶ «El cimiento que primero se había hecho para ello costó ochenta mil pesos y se dejó por no se poder proseguir por aquella orden a causa del agua, que no se podía agotar aunque a continua andavan trabajando en ello con sus bombas, y se mudó a otra parte y se hace de estacada el cimiento por vna orden sutil y de buen ingenio con que se hincan las estacas y todas quedan parejas a raíz del agua y de ahí adelante sobre la haz de la tierra hazen vn plantapie de argamasa que toma todo el edificio de la iglesia, porque con el peso se sumen los edificios de la laguna y quede que se podrá sumir, y también porque no lleguen los cuerpos de los difuntos en las sepulturas al agua». ZORITA, Alonso de. *Historia de la Nueva España*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez (Tip. de Fortanet), 1909, págs. 175-176.

²⁷ «E porque pareció que en la parte e lugar donde se habia comenzado a plantar y sacar cimientos no es tan cómodo como conviene, a causa del perjuicio que podrían recibir las casas reales e calle principal que viene del hospital del amor de Dios a la plaza mayor de esta ciudad, e por otros inconvenientes muy notorios, se acordó que se plante y edifique en el lugar donde están los portales que llaman Lerma, tomando la plaza pequeña que está delante de las casas del marqués del

ORDENANZAS PARA EL CORO DE LA CATEDRAL MEXICANA

La primera piedra de la definitiva catedral se colocó en 1573, por lo que Montúfar no la vio comenzar a edificarse, pero si se cercioró de que algunos de sus reglamentos internos se establecieran antes de su muerte, como fue el caso de las *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana*²⁸, redactadas en 1570, y donde señalaba que se hicieran los Oficios Divinos²⁹ de acuerdo con la iglesia de Sevilla, tanto en la catedral metropolitana como en las sufragáneas, en espera de la llegada del breviario y misal que se indicó en el Concilio de Trento.

El coro de la catedral era el lugar donde se realizaba la alabanza a Dios de forma pública a través del Oficio Divino, llevada a cabo por el cabildo de la catedral y fomentada tras el Concilio de Trento por la tendencia unificadora de los rituales de la Iglesia romana, con algunas salvedades como la concesión de la excepcionalidad que se le dio a los jesuitas debido a la necesidad de movilidad que tenían para realizar su labores apostólicas³⁰.

Fray Alonso de Montúfar tenía un gran interés en dictaminar la regulación interna de los coros catedralicios novohispanos a través de sus ordenanzas, siendo éstas retomadas en el *Tercer Concilio Pro-*

Valle, lo que pareciere ser necesario a disposición de su Exa. E. de esta Real Audiencia, Norte Sur, poniendo la puerta del Perdón hacia la plaza mayor y el campanario a la cabecera de la dicha iglesia que se hubiere de hacer, e que sea de tres naves claras y a los lados de ellas sus capillas colaterales y que todo se cubra de madera. Y en cuanto a los cimientos que se han de sacar se nombrarán oficiales expertos y hábiles que lo vean y den su parecer para que conforme a lo que de ello resultare, se provea en ello lo que más convenga». Archivo General de la Nación, México. *Reales Cédulas*, duplicado, vol.47, foja 427 vto.

²⁸ Cfr. MONTÚFAR, Alonso de. *Ordenanzas para el coro de la Catedral Mexicana 1570*. Madrid: Ediciones Jose Porrúa Turanzas, 1964.

²⁹ También conocido como Horas canónicas, se refiere a una oración de carácter oficial y público que, en nombre de la Iglesia, recitan ciertas personas con objeto de tributar a Dios la debida adoración, darle las más rendidas gracias y suplicarle la ayuda necesaria para obrar bien. Cfr. LLORCA, Bernardino. *Nueva visión de la historia del cristianismo*. Barcelona: Labor, 1956, pág. 1117.

³⁰ Cfr. DÍAZ CAYEROS, Patricia. «Espacio y poder en el coro de la Catedral de Puebla». *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* (Zamora, México), Vol. XXV, 097 (2004), págs. 219-251.



Coro de la Catedral Metropolitana. México, D.F.

vincial Mexicano en 1585 y adoptadas en todas las catedrales sufragáneas de la sede Metropolitana, como la catedral de Puebla de los Ángeles y la de Morelia, en Michoacán³¹.

Una de las características principales de esta normativa era la obligación que tenía el clero secular de asistir al coro en las catedrales novohispanas por lo que tenían que residir en la ciudad para mantener activo el rezo comunitario, que conjuntamente con la misa mantendrían el vínculo con los fieles.

Estas ordenanzas que regulaban el funcionamiento del coro no hubieran tenido ninguna trascendencia de no ser por su aplicación en el Tercer Concilio Provincial mexicano, al ser el único aprobado por la Iglesia que instituiría todo el corpus de la legislación eclesiástica hasta el final del periodo virreinal.

El coro era un espacio para albergar fundamentalmente al obispo, al cabildo y a los ministros que les ayudaban a dirigir las funciones del culto. Mientras las sillas altas y las bancas de los balcones bajos eran propiamente para los capitulares, los demás ministros se colocaban en la sillería baja, en bancas o en los balcones altos, pudiéndosele añadir a este grupo la presencia de posibles visitantes.

³¹ Cfr. PALAFOX Y MENDOZA, Juan de. *Reglas y ordenanzas del choro de esta santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles*. México: Imp. Francisco Xavier de Morales, 1738.

El maestro de ceremonias era el responsable de recibir y conducir al coro a personas tanto seculares como capitulares de otras iglesias.

Si bien el obispo encabezaba al cabildo y tenía el sitio más importante y decorado dentro del coro, su presencia no era tan frecuente, de manera que la silla en sí simbolizaba su permanente presencia. Quienes, por el contrario, debían mantener una asistencia constante eran los capitulares, que si bien no todos estaban obligados a ello, siempre mantendrían un equilibrio en su interior y nunca lo dejarían solo. Todos se sentaban en la sillería alta, las más decoradas, quedándose habitualmente las bajas para los visitantes permitidos.

Estaba vedada la entrada de los seculares dentro de las rejas del coro mientras se celebraban los oficios divinos a menos que fueran músicos o cantores que sirvieran en él. Asimismo las mujeres no podían tomar asiento superior en el coro o entrar al mismo durante la misa o los Oficios Divinos e igualmente estaba prohibido este espacio para el miembros del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición.

Destaca de estas reglamentaciones el rigor en el funcionamiento interno del mismo, siendo penalizado el incumplimiento de las reglas, por lo que se desprende nuevamente el carácter autoritario del arzobispo Montúfar. Una de las primeras puntualizaciones que realiza como introducción a sus reglas es que se beneficiaría de las prebendas aquél que rezara en casa o fuera del coro, a lo que se añadiría que todos los miembros del cabildo tenían que acudir diariamente a rezar las Horas Canónicas en el coro y posteriormente irse directamente a su casa para no salir con la sobrepelliz preceptiva³².

Otros detalles que delatan la personalidad del arzobispo en el documento que redactó son por ejemplo: que si tuvieran algún fallo en la pronunciación por no haberse preparado previamente perdían su turno en la jerarquía estipulada³³, por supuesto el silencio riguroso recomendado que coincide con las reglamentaciones sevillanas: «Como deuen tener filencio en el choro, y eftar a los fermones, y

³² Cfr. Anexo. Punto 42.

³³ Cfr. Anexo. Punto 32.

folo el Prefidente puede mandar lo que fe deue fazer...»³⁴; así como el modo de cantar a la Virgen María también incluido en la normativa hispalense, donde se apostilla: «Que fe canten las horas en tono templado, y en algunas eftar en pie»³⁵.

Curiosamente los estatutos de Sevilla contemplan otras muchas reglas, en algunos casos curiosas, ya que dictaban la manera de vestir o de peinarse, quedando como aspectos anecdóticos al señalarse: «Que tengan los cabellos cortados y redodos a arbitrio del Prefidente, y no traygan jubones de terciopelo»³⁶.

Estas ordenanzas fueron los últimos mandatos establecidos por el arzobispo Fray Alonso de Montúfar ya que el 7 de Marzo de 1572 fallece tras una larga enfermedad, que lo postró en la cama durante año y medio, a los ochenta y tres años de edad según relata su capellán y vasallo como así se identifica, Bartolomé Ledesma quien lo acompaña hasta el final de sus días³⁷.

ANEXO

ORDEN QUE DEBE OBSERVARSE EN EL CORO, PRESCRITO POR EL ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON FRAY ALFONSO DE MONTÚFAR³⁸.

Nos, don fray Alfonso de Montúfar, por la misericordia divina arzobispo mexicano, del consejo de su real majestad, a los muy reverendos y magníficos señores deán y cabildo de nuestra santa iglesia catedral, salud en nuestro señor Jesucristo, sumo bien. Como deseemos vehementemente prescribir el orden debido para celebrar los divinos oficios, fuera de aquel que anteriormente dimos, teniendo presente que la santa madre Iglesia benignamente nos da el mantenimiento, y nos alimenta del patrimonio de nuestro Redentor para que le demos gracias, alabemos, y por nos y por el pueblo cristiano le dirijamos nuestras preces, pues en esto estriba principalmente el decoro y honor de nuestro esta-

³⁴ *Estatutos y Constituciones de la Santa Iglesia de Seuilla*. [s.l.]:[s.n],[s.a], pág. 31.

³⁵ *Ibíd*em, pág. 33.

³⁶ *Ibíd*em, pág. 38.

³⁷ Archivo Histórico Nacional, Madrid, México 336.^a, folio 182r.

³⁸ Extraído del Anexo II de los Estatutos del Tercer Concilio Provincial Mexicano. MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, P. (Coordinadora). *Concilios Provinciales mexicanos. Época Colonial*. México: Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM, 2004.

do, oficio y vocación; y exigiéndolo la justicia debemos esforzarnos para aparecer en la presencia de Dios (para su gloria y honor) y en la de los hombres devotos, religiosos y peculiares servidores de Dios, de modo que sobremanera nos gloriemos, y vigilemos en rezar y cantar atentamente. De este modo, pues, si cada uno por su parte cumple fielmente su cargo, al momento nos dará el Señor su favor y auxilio para que, contemplando en esta mortal vida su majestad, eternamente gocemos de ella en los cielos.

Para esto debemos suponer, que ninguno que privadamente reza las horas canónicas en la casa, en la iglesia, o en otra parte fuera del coro, puede lucrar las obvenciones o distribuciones cotidianas porque está obligado a cantar juntamente con los demás en el coro a la hora asignada, y con la debida reverencia; por esto se asigna a los capitulares la prebenda o salario, y no por el rezo privado. Todos, pues, tienen obligación de cantar alternadamente, y de ninguna manera pueden percibir de otro modo el lucro del beneficio, aunque atiendan y recen lo que otros cantan; y de verdad, si todos cuidasen diligentemente de cantar y juntamente estar atentos con intención actual o virtual, se evitarían sin duda muchos defectos que comúnmente se notan en el coro; por tanto encargamos sobre esto la conciencia del presidente, y le mandamos velar asiduamente por la quietud y silencio en el coro, para que los divinos oficios se celebren con aquella reverencia que corresponde. Y para que alguno no traspase las cosas dichas antes, se observarán las reglas siguientes:

1. Ninguno hable en el coro en la silla, delante o detrás del facistol, mientras se celebran los divinos oficios; y el que si amonestado no se enmendare, múltese por el presidente en la pérdida de un punto, y si fuere contumaz auméntese la pena según la contumacia.

2. A ninguno sea lícito hablar de un coro a otro, hacer movimientos o señas, ni enviar mensajero, bajo la pena de un punto; solo será lícito preguntar modestamente algo acerca del oficio divino, a aquel a quien competa responder.

3. Enteramente se exterminen del coro las chanzas, las bufonadas, todas y cualesquiera gestos que provocan la risa, principalmente al que canta el capítulo, oración, lección, epístola, evangelio, o cualquiera otra parte del oficio eclesiástico, bajo la pena de cuatro puntos.

4. Obedezcan todos al presidente en el coro, y el que hiciere lo contrario, pierda las obvenciones asignadas a las horas de aquel día.

5. Deben levantarse todos, y estar con la cabeza descubierta siempre que se dice el *Gloria Patri*, y también cuando se cantan los capítulos, oraciones, antifonas, himnos y cánticos: *Nunc dimittis*, *Te Deum laudamus*, *Benedictus*, *Magnificat*, al *introito* de la misa, *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *evangelio*, *Sanctus* y *comunion*. Cuando se pronuncien el sacrosanto nombre de Jesús o de la santísima virgen María, todos, bajo de precepto, deben descubrirse la cabeza.

6. Si alguno anduviere dentro de la iglesia, cuando se cante el evangelio, al momento debe permanecer en pie y descubierta la cabeza, ni debe moverse del lugar, hasta que se acabe el evangelio, bajo la pena de un punto, excepto el caso en que alguno estuviere a espaldas del coro.

7. Todos están obligados a cantar en el coro, y si alguno callare, amonéstese el presidente a cumplir con su cargo, y el inobediente sea multado en aquella hora en que faltó, fuera del caso de enfermedad manifiesta. Cuando el chanter o el sochantre encomendare alguna cosa que haya de cantarse en el coro, al momento y de buena gana hágase, y el que hiciere lo contrario, o se desviare del tono que el chanter o el sochantre haya entonado, castíguese con la pérdida de un punto.

8. Mientras se celebra la misa mayor, la tertia, sexta y vísperas, a ninguno sea lícito andar en la iglesia delante del coro, y siempre es prohibido hacer paseos en la iglesia, estar a las puertas de ella o andar cerca de los altares donde se celebran misas privadas, bajo la pena de un punto.

9. Cuando el sochantre solo, o habiendo pocos presentes, estuviere delante del facistol, y el presidente bajare de su silla para ayudarle, todos tengan obligación de hacer lo mismo, bajo la pena de un punto.

10. No sea lícito en el coro leer cartas o libros, mientras se celebran los divinos oficios, ni rezar privadamente, sino es en la misa después del *Sanctus*, hasta la segunda elevación del cáliz; y si alguno amonestado por el presidente contraviniera, sea castigado con la pérdida de la obvención de aquella hora.

11. Nadie entre ni salga por la puerta principal del coro, sino antes de comenzado, o después de concluido el oficio entero de las horas, o que acompañe al prelado, o salga a celebrar la misa conventual, o esté vestido de capa pluvial, o acompañe al hebdomadario, o vaya a sacar la seña, o a cualquiera otro ministerio del coro o del altar, bajo la pena de perder aquella hora.

12. El hebdomadario, sea dignidad o canónigo, entre el primero al coro después del toque de la campana; mas no empiece o entone las horas hasta que estén encendidas las velas en el altar mayor, y hecha la seña con la campana del coro. El que antes comenzare, pierda la distribución de la hora, y lo mismo si empezare antes de que hayan venido suficientes ministros de coro, bajo la misma pena. Y para que no haya detención alguna, establecemos que los capellanes, sochantre y ministro del coro deban entrar al coro con el mismo hebdomadario, y perder las obvenciones de la hora si se hubiere acabado el himno de la santísima Virgen, o de la hora principal.

13. El que entre al coro después del *Gloria Patri* del primer salmo²⁶ (cuando no se reza el oficio de la santísima virgen María), y el que entra después del *Gloria Patri* de la hora principal hasta el *Aleluya*, o el *Laus tibi, Domine*, cuando se reza el oficio parvo, pierda la distribución de

aquella hora. Pero esto no aproveche a aquellos que están dentro de la iglesia, y que de propósito y con malicia sentados, o hablando, esperan el tiempo prefinido para ganar las obvenciones, y que de ningún modo entran hasta que este espacio de tiempo ha pasado.

14. Entrando al coro camine vía recta a su silla, sin hacer mansión alguna, o hablar con aquellos que están ante el facistol o en las sillas de abajo, bajo la pena de perder la hora.

15. Ninguno baje a las sillas inferiores para hablar con otro, sino solo para cantar ante el facistol aquello que le fuere mandado, o para cantar la *Preciosa*, el *responsorio*, o cualquiera otra cosa que se le ha encomendado, bajo la pena de un punto.

16. El que errare subvirtiendo o invirtiendo el capítulo o la oración, o cualquiera otra cosa a él encomendada por el sochantre o el hebdomadario, o el que por su negligencia sea causa de algún defecto notable, máltese con la pérdida de aquella hora.

17. Del mismo modo sea castigado con la pérdida de la distribución de dos días el que omitiere celebrar la misa mayor, o porque sea hebdomadario, o porque se le ha encomendado, y él aceptado celebrarla; lo mismo ha de entenderse de los hebdomadarios, diáconos y subdiáconos.

18. Aquel que omitiere hacer por sí o por otro, cualquiera oficio que se le ha señalado en la tabla del coro, máltese en dos puntos.

19. El hebdomadario, o aquel a quien encomendare vestir la capa, o para la misa o para las vísperas, debe vestirla antes del introito de la misa, o acabada la nona para las vísperas; de otro modo, si por sí o por otro dejare de hacerlo, máltese en dos puntos.

20. Faltando el hebdomadario de la misa, del evangelio, de la epístola, o de la capa, entonces el presidente la encomendará a otro, y si alguno sin tener justa causa se excusare, máltese en cuatro puntos.

21. Si el deán fuere hebdomadario, y estuviere ausente, en su lugar suceda el chantre; si el chantre estuviere ausente, en su lugar suceda el tesorero, y faltando estos, otra vez suceda en lugar de ellos el deán. Si faltaren los dignidades de un coro, pase el oficio de hebdomadario al otro coro en el orden puesto arriba, y lo mismo se observe en el coro del arcediano.

22. Ausente el canónigo más antiguo, en su lugar sucedan los canónigos de aquel coro por su orden hasta el último, y si el último estuviere ausente, otra vez sucedan en su lugar el canónigo más antiguo; faltando canónigo, pase la hebdómada al otro coro, empezando por los más modernos.

23. Mientras se dice el oficio parvo de la bienaventurada virgen María, estén todos en pie con la cabeza descubierta. Y ordenamos que el precipitado oficio parvo debe rezarse con la debida pausa, reverencia y gra-

vedad, bajo la pena de la pérdida de la hora contra los inobedientes al presidente.

24. Los salmos deben cantarse alternativamente, con pausa competente en la mitad del verso, ni empiece un coro hasta que el otro haya acabado el verso; y para la observancia de esto el sochantre debe amonestar los defectos, y principalmente el que preside, mandar que todos sigan el tono del sochantre, bajo la pena de perder la hora, si amonestados no lo hicieren así.

25. Según la erección, los párrocos deben asistir al coro todos los días a las vísperas, misa y procesiones, tanto dentro como fuera de la iglesia; de otro modo, serán puntados, si no es que estén ejerciendo u ocupados en algún ministerio parroquial que no sufra dilación.

26. Nadie salga del coro sin licencia del presidente, y con justa causa, bajo pena de pérdida de la hora. Ni como justa causa pueden considerarse los negocios ordinarios que pueden despacharse acabada la hora; se exceptúan las necesidades del cuerpo, con tal que no se demore en la sacristía o en otro lugar, o paseando, bajo pena de un punto.

27. El que obtenida la licencia, saliere del coro, debe volver a la oración y asistir a la mayor parte de la hora, a saber: si contiene tres salmos debe estar presente a dos, si cinco, asistir a tres, si tres nocturnos, estar presente a dos, bajo la pena de perder la hora.

28. Aquel a quien por oficio o por comisión de otro incumba algo en el coro, si se ausentare no encomendando a otro su ministerio, pierda la obvencción de la hora.

29. En los maitines, cuando son cantados, el que entre después del invitatorio, y el salmo: *Venite, exultemus*, con *Gloria Patri*, pierda la distribución que corresponde a ellos; pero si se entonaren, el que entre después del primer nocturno, de ningún modo los gane; si solamente se diga un nocturno, debe entrar antes del *Te Deum laudamus*.

30. El que no asistiere a la misa mayor, pierda tercia y sexta aunque en ellas estuviere presente; el que estuviere presente a la tercia, y saliere fuera de la iglesia, pierda la distribución de la misa, si no ha asistido al evangelio. Ninguno podrá ganar la obvencción de la sexta si no hubiere estado presente en el coro a la elevación de la hostia y del cáliz; el que estuviere presente a la tercia, y con licencia saliere del coro, vuelva al evangelio; si saliere después del evangelio, vuelva antes de las oraciones últimas de la misa, bajo la pena de perder las horas.

31. El que no asista al sermón o predicación de la palabra de Dios, pierda las distribuciones de tercia y de sexta, y el que faltare del sermón con licencia del presidente, no gana la distribución de la tercia.

32. Cada presbítero o hebdomadario lea muy bien la misa, o capítulo, oración, evangelio, epístola, lección, profecía antes de que la cante solemnemente; de otro modo, si incurriere en algún defecto en la pronunciación del acento, o inversión con otra no conveniente al día y a la

hora, pierda la distribución de la hora; sobre lo cual encargamos la conciencia del presidente.

33. En las festividades de nuestro Señor, de la santísima virgen María y de los apóstoles, que se llaman propias de dignidades, 35 no se conceda licencia desde las primeras vísperas de la fiesta, hasta la sexta inclusive del día siguiente. En la pascua de la natividad del Señor, de la resurrección y de pentecostés, hasta la sexta inclusive del segundo día, ni tampoco se conceda licencia el domingo de ramos al tiempo de la procesión, ni en los días en que se hace la *seña* a vísperas, ni en los tres días últimos de la semana mayor, ni en la octava de resurrección, ni en la procesión a la fuente bautismal, ni en la víspera, día y octava del cuerpo de Cristo a vísperas, misa o procesión, y por último, no se conceda licencia en el día de la procesión de san Marcos, ni en las *le-tanías*.

34. Después de comenzada tercia, ninguno, aún con licencia del presidente, pueda celebrar misa privada, y solo se concede que pueda hacerse acabada la sexta; y el que obrase en contra, pierda las distribuciones de tercia y de sexta, a no ser en los días en que se hubiere convocado a cabildo, o por causa de otro negocio general.

35. En los días en que se predica al pueblo, si alguno celebrare cuando se empieza la tercia, ganará esta, con tal de que esté presente en el coro antes de la procesión; y si después del toque de la campana comenzare la misa, pierda la tercia.

36. Nunca en la misa solemne se omita, el canto solemne del *Gloria*, del credo, del prefacio y de la oración dominical, bajo la pena de un punto.

37. En las procesiones guárdese modestia. Ninguno hable con otro clérigo o con secular, bajo la pena de un punto, y si alguno amonestado por el presidente no obedeciere, auméntese la pena.

38. Todos los prebendados aprendan a cantar, a lo menos aquellas cosas que a cada uno toca por oficio entonar, a saber: *capítulo, oración, lección, prefacio, gloria, credo, oración dominical, ite, missa est, benedicamus domino*, según la celebridad y el rito de la fiesta; también apréndase con anticipación a entonar en el coro, *antífona, verso, introito, aleluya, gradual y responsorio*. El que no supiere el canto gregoriano para las cosas dichas arriba, esté obligado a aprenderlo dentro de un año, y si pasado este no lo aprendiere, pierde la décima parte de su prebenda, y prorrogúesele otro año bajo la misma obligación; pasado el año pierda la octava parte, y así en adelante guardada la debida proporción auméntese la pena.

39. Los prebendados que por odio y mala voluntad no se saludaren mutuamente, de ningún modo ganen sus prebendas hasta que se reconcilien.

40. Ninguno pida licencia por otro, sino por sí, ni el ministro inferior del coro por prebendado, párroco o capellán, a no ser que el prebendado estuviere dentro de la iglesia, y no pudiere cómoda y decentemente pedir por sí, o si no pudiere esperar al principio del coro, a lo menos pida licencia al canónigo más antiguo, y este tenga obligación de dar la razón o noticia al presidente durante la hora, y si se olvidare de ello el canónigo más antiguo, pierda la hora el que pidió la licencia.

41. Ningún prebendado o ministro de la iglesia salga vestido de sobrepelliz fuera de la iglesia, ni ande por las fondas, tabernas o calles, sino para algún ministerio que de oficio le corresponda o acompañando al prelado, o que vía recta venga de su casa a la iglesia, bajo la pena de dos puntos.

42. El apuntador del coro cumpla fielmente todas las cosas dichas antes; y si así no lo hiciere, castíguesele con el duplo, y sobre esto se le encarga su conciencia gravísimamente.

En virtud de santa obediencia mandamos que se observen en el coro de esta nuestra santa iglesia las sobredichas reglas, ordenanzas y constituciones, bajo las penas en ellas contenidas; ni sea lícito infringirlas o violarlas en todo o en parte, y sobre esto encargamos la conciencia del presidente y del apuntador, a quienes cometemos su ejecución, declarando que los que hicieren lo contrario incurren en las penas *ipso facto*; y para que llegue a noticia de todos los capitulares, mandamos que este nuestro decreto, reglas y ordenanzas en él contenidas, se lean y se hagan saber en el primer día de cabildo, en el lugar y hora acostumbrados, en el tiempo en que los prebendados concurran al cabildo, según el uso y la costumbre. Y mandamos que después se escriban membranas y se pongan en aquel lugar en que cómodamente puedan leerse y entenderse por todos los prebendados, y ninguno se atreva a quitarlas de allí, bajo la pena de excomunió mayor *latae sententiae*, cuya absolución reservamos a nos. Además, mandamos al secretario de nuestra curia arzobispal, que guarde en el archivo de la curia estas reglas y constituciones, para que conste de su publicación.

México, día diez y seis del mes de enero del año de mil quinientos y setenta.

Fray Alfonso, arzobispo de México.

Por mandato del ilustrísimo y reverendísimo Alfonso de Ivera, notario.

FIN.

Pintores andaluces en Quito en el siglo XVII: Antonio Egas y Juan Esteban Espinosa de los Monteros

Ángel Justo Estebaranz

Quito fue un importante centro pictórico durante el periodo virreinal. A partir de 1534, año en que se funda la ciudad, y durante los siglos siguientes, llegaron a la capital de la Real Audiencia artistas europeos de diversas disciplinas, que ejercieron su oficio en la ciudad y enseñaron a los artistas locales. Hasta hace poco se había pensado que la llegada de artistas europeos a la capital de la Real Audiencia se produjo sobre todo en el siglo XVI, abandonándose esta tendencia en la siguiente centuria. Pero estudios como los de Webster sobre el allicantino José Jaime Ortiz (uno de los principales constructores de fines del siglo XVII en Quito) y nuestras investigaciones sobre la pintura quiteña del XVII demostraron que en este siglo continuó la llegada, gozando además algunos de estos artistas de la mayor apreciación por parte de los comitentes¹. Respecto a los andaluces, fue el cordobés Pedro de Vargas, llegado a Quito a fines del siglo XVI, quien se había formado como pintor en Lima tras su actividad como soldado, quien concentró la atención de los historiadores². Pero tras él, parecía

¹ En relación a José Jaime Ortiz, véase WEBSTER, Susan Verdi. *Arquitectura y empresa en el Quito colonial: José Jaime Ortiz, Alarife Mayor*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2002.

² FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. «Emigración de pintores andaluces en el siglo XVI». *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 4 (1993-1994), pág. 578; y MESA, José; GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*, Tomo I. Lima: Biblioteca Peruana de Cultura, 1982, págs. 62-66. Este artista también desempeñó labores de escultor en Lima junto con Bernardo Bitti. Véase BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Historia del Arte Hispanoamericano, 2. Siglos XVI a XVIII*. Madrid: Editorial Alhambra, 1987, pág. 322.

que el flujo de pintores andaluces a Quito se hubiera cortado, dato que es incierto. Así, en la segunda mitad del siglo XVII ejercieron su profesión en Quito dos pintores provenientes de Andalucía: Antonio Egas Venegas de Córdoba, yerno y discípulo de Miguel de Santiago (el principal pintor de Quito), y Juan Esteban Espinosa de los Monteros. De ambos se conocían escasos datos, que no aclaraban apenas nada sobre sus relaciones personales, patrimonio ni su consideración artística en el ámbito quiteño. A ellos dedicamos este estudio.

ANTONIO EGAS VENEGAS DE CÓRDOBA

Uno de los últimos colaboradores de Miguel de Santiago entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII fue Antonio Egas. Según Pareja Díez-Canseco, el capitán Antonio Egas Venegas de Córdoba era un Maestre de Campo sevillano, llegado a Quito procedente de la Concepción de Chile, mientras que Herrera cree que Egas era descendiente del Maestre de Campo don Antonio Venegas de Córdoba, Veinticuatro de Sevilla³. Lo que sí queda claro es que el pintor procedía de Sevilla, pues su hijo Cristóbal José lo aclara en su testamento⁴. Navarro señalaba que Egas fue progenitor de otros artistas, como Leandro Egas Venegas, maestro de Joaquín Pinto. Asimismo, el sevillano dejaría una larga sucesión de pintores muy mediocres, hasta la época contemporánea⁵.

Antonio Egas contrajo matrimonio con doña Catalina Tello de Meneses, natural de Concepción de Chile⁶. De este primer enlace nacieron numerosos hijos que se citan en los protocolos notariales quiteños. Según Pareja Díez-Canseco, la pareja vivió en Chile, trasladándose el pintor a Quito procedente de la Concepción de Chile,

³ PAREJA DÍEZ-CANSECO, Alfredo. *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952, págs. 92-93; y HERRERA, Pablo. «Miguel de Santiago». *La Ilustración Ecuatoriana*, Tomo I, N. 1 al N. 16. Quito: Banco Central del Ecuador, 1988, pág. 91.

⁴ Archivo Nacional de Historia del Ecuador (A.N.H.), sección Protocolos Notariales, 4.^a notaría, vol. 65, fol. 176 v-177 r. En su testamento, Cristóbal José se refiere a su padre como General.

⁵ NAVARRO, José Gabriel. *Artes Plásticas Ecuatorianas*. Quito. 1985, págs. 174-175.

⁶ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 4.^a notaría, vol. 65, fol. 177 r.

donde había fallecido su mujer, y dejándole hijos que cuidar⁷. Pero la realidad es que la pareja se casó en Riobamba, ciudad situada al sur de Quito⁸. De allí se trasladarían a Quito, estableciendo su domicilio en la collación de Santa Bárbara, la misma que Miguel de Santiago, pues es en esa parroquia donde bautizó a los hijos de ese primer matrimonio. No sabemos con certeza cuándo llegó Antonio Egas a Quito, pero debió de ser antes 1676, ya que a partir de noviembre de ese año se suceden los bautizos de sus hijos en esta ciudad. Catalina, Rosa y Antonio fueron bautizados el 19 de noviembre de 1676, cuando la primera contaba cinco años de edad, la segunda cuatro años y cuatro meses, y el tercero un año y cuatro meses⁹. Curiosamente, los tres vástagos aparecen nombrados en el acta bautismal como «medio hijos» del matrimonio. Quien sí figura como hija legítima es Luciana Francisca Gerónima, nacida el 4 de octubre de 1677 y bautizada tres días después. Contrasta la rapidez con la que se bautizó a esta hija, frente al retraso con la que recibieron las aguas bautismales los hijos anteriores, probablemente por la condición de ilegítimos de los primeros. Por otra parte, el hecho de bautizar a los tres hijos el mismo día parece indicar que el pintor pretendía regularizar su vida, no se sabe si por un problema de conciencia o por un afán de incorporarse a la sociedad quiteña. De hecho, en la partida de bautismo de su hija Luciana Francisca Gerónima se aportan datos que permiten advertir las buenas relaciones sociales que había obtenido en poco tiempo. El padrino de Luciana es Juan de Vera Pizarro, tesorero y regidor, casado con doña María de Egas Venegas Tello de Meneses, la hija mayor del matrimonio¹⁰. Otro hijo del matrimonio fue Nicolás Javier Francisco Marcelo, quien se bau-

⁷ PAREJA DÍEZ-CANSECO, Alfredo. *Vida y leyenda...*, *Op. Cit.*, págs. 92-93.

⁸ http://www.familysearch.org/eng/search/frameset_search.asp?PAGE=/eng/search/ancestorsearchresults.asp.

⁹ Archivo Arzobispal de Quito (A.A.Q.), *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 85 r.

¹⁰ A.A.Q., *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 88 r. Vera Pizarro fue cabildante de Quito entre 1677 y 1696. Véase PONCE LEIVA, Pilar. *Certezas ante la incertidumbre. Élite y Cabildo de Quito en el siglo XVII*. Quito: Abya-Yala, 1998, pág. 447.

tizó el 1 de octubre de 1679 con 8 meses y 15 días, siendo el ministro el padre guardián del convento de San Diego, fray Lucas de la Carrera, y su madrina doña María Benegas de Córdoba, que quizás sea la misma madrina de la anterior hija de la pareja¹¹. A él debió de seguir José Francisco Miguel, bautizado el 9 de julio de 1680, siendo su madrina Mariana de Jesús, que no es la monja, pues ésta había fallecido en 1645¹². A estos hijos se unen otros como el doctor don Cristóbal José Venegas de Córdoba, presbítero y abogado de la Real Audiencia, el vástago de quien más documentos se conservan¹³. Otro hijo debió ser el capitán don Pablo Venegas de Córdoba, quien aparece en una dejación de capellanía de fray Miguel de Santa Teresa en su favor en 1705¹⁴.

A los descendientes del primer matrimonio de Antonio Egas les fue mucho mejor económicamente que a los nacidos de su segundo enlace. Así lo atestigua el testamento que don Francisco Benegas de Córdoba, hijo de Antonio de Padua y nieto del pintor, hace de su fallecida hermana, doña Margarita Benegas de Córdoba, en 1746¹⁵. La gran dote que recibió, y las tres esclavas que poseía, son muestra de ello. Quizás, en el momento en que se casó con Isabel de Santiago, la situación del pintor ya no era la que tuvo a su llegada a Quito, cuando logró mejores relaciones y una economía más saneada, lo que permitió a sus hijos conseguir una mejor posición y matri-

¹¹ A.A.Q., *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 92 v-93 r.

¹² A.A.Q., *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 96 r. Un Francisco, nombrado como Francisco Egas (Venegas) aparece como padrino en sendos bautizos en Santa Bárbara en 1720, uno de Luis Francisco y otro de María Victoria, el primero de ellos natural y la segunda legítima. A.A.Q., *Libro de Bautismos de Españoles de la Parroquia de Santa Bárbara, junio 1694-noviembre 1792*, fol. 136 r (según la numeración antigua, 141 r).

¹³ El presbítero figura en poderes y obligaciones, y en el Libro de Bautismos de Españoles de la Parroquia de Santa Bárbara de 1694-1792 como padrino de una niña de padres no conocidos, de quien se ocuparía él mismo. 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. 614-615.

¹⁴ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 3.ª notaría, vol. 29, fol. 746 r-v.

¹⁵ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.ª notaría, vol. 360, fol. 814 r-v.

monios más ventajosos, no sabemos si por ser blancos. De hecho, en los años de su primer matrimonio el pintor tenía mayores comodidades que las que pudo disfrutar junto a su segunda esposa. Muestra de ello es que poseía un esclavo negro llamado Agustín, de casta arana y de unos 30 años de edad, que en 1678 pretendía vender en Lima ¹⁶.

La participación de Antonio Egas en la vida de la parroquia de Santa Bárbara debió de ser, como en el caso de Miguel de Santiago, más o menos comprometida. El pintor sevillano bautizó allí a los hijos que tuvo con sus dos mujeres, y asimismo actuó como padrino o testigo de otros, según publicamos en nuestra Tesis Doctoral ¹⁷. También intervino en distintos asuntos como dos renunciaciones del oficio de Regidor Perpetuo de la ciudad de Quito que hace Martín de Aybar en 1676, e incluso firmó una escritura comprometiéndose a no jugar, que data de 1677 ¹⁸.

Tras fallecer doña Catalina Tello de Meneses, Antonio Egas contrajo segundas nupcias con la hija pintora de su maestro, Isabel de Santiago. Ésta acudía al matrimonio tras un desastroso primer enlace con el portero de la Real Audiencia Juan Merino de la Rosa, quien la había violado siendo adolescente ¹⁹. Pareja Díez-Canseco afirmaba, sin refrendo documental alguno, que Egas se casó con Isabel de Santiago en la Iglesia de San Agustín, un día después de la procesión del Corpus ²⁰. Pero esta suposición obedecía a la fantasía del literato, pues el enlace se produjo, como los demás actos religiosos de la familia de Miguel de Santiago, en la parroquia de Santa Bárbara, pero no en 1691, como opinaba Alarcón Costta, sino el 15 de enero

¹⁶ A.N.H., sección Protocolos notariales, 1.^a notaría, vol. 240, fol. 374 r-v. El esclavo había sido mandado un año y medio antes al capitán don Francisco Casaos, residente en Guayaquil, pero como no había pagado ningún dinero hasta la fecha, Egas decide venderlo en Lima al mayor precio posible.

¹⁷ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña...Op. cit.*, pág. 616.

¹⁸ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría, vol. 243, fol. 73 v y 99 r.; y A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría vol. 237, sig. fol. Al estar la escritura en blanco, no se sabe a qué se comprometió a no jugar el pintor ni por qué realizó dicha escritura (si fue *motu proprio* u obligado).

¹⁹ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña...Op. cit.*, págs. 587-589.

²⁰ PAREJA DÍEZ-CANSECO, Alfredo. *Vida y leyenda... Op. cit.*, pág. 93.

de 1692²¹. El oficiante fue el bachiller Agustín de Sepúlveda. En el acta, Isabel figura como doña Isabel de Cisneros y Alvarado, y su esposo como don Antonio Egas de Córdoba. Los padrinos fueron los progenitores de la novia, Miguel de Santiago y Andrea de Cisneros, y los testigos, los licenciados Marcos Meléndez, Juan de Angueta y Pedro de Yepes. El hecho de que entre los padrinos no figurase ningún progenitor de Antonio Egas se debió a que éste procedía de España, y probablemente no le hubiesen acompañado a América, y a que era bastante mayor que Isabel, circunstancia que posibilitaría que ya hubieran fallecido. Al matrimonio, Isabel no aportó otra dote que *algunas alajas y trastes y arreos caseros*, mientras que su marido no aportó nada por haberse casado pobre, como reconoce ella en su testamento. La pareja se estableció en el Alto de Buenos Aires, en la collación de Santa Bárbara, en unas casas de altos y bajos cubiertos de teja, con huerta y solar adjunto, poseyendo además en la misma collación otra casa de cuartos bajos cubiertos de teja²². Por muerte de Egas le había quedado otra vivienda en la parroquia de Santa Bárbara, de altos y bajos, que pertenecía a sus hijos por vía de herencia, y en la que vivía en 1714 el maestro don Agustín Benegas de Córdoba, clérigo subdiácono.

El matrimonio Egas-de Santiago procreó a cinco hijos, bautizados en la parroquia de Santa Bárbara: don Agustín, doña María Mónica, fray Nicolás Fortunato, religioso profeso en el convento de San Agustín, fray Antonio, de la misma orden, y doña María Tomasa Venegas de Córdoba²³. De algunos encontramos su partida de bautismo en el Archivo Arzobispal de Quito. María Mónica fue bautizada el 30 de junio de 1692 por el bachiller Agustín de Sepúlveda,

²¹ A.A.Q., *Libro de Matrimonios de Españoles y Mestizos de la Parroquia de Santa Bárbara*, abril 1646-febrero 1795, fol. 43 v.

²² A.N.H., sección Protocolos Notariales, 3.ª notaría, vol. 35, fol. 443 v-444 r. La casa linda por la parte de atrás con la de Agustín Ruiz, sobrino de Isabel y nieto de Miguel de Santiago.

²³ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 4.ª notaría, vol. 65, fol. 127 v. El matrimonio figuró como padrinos en el enlace en Santa Bárbara de doña Margarita Votillo con Joseph Vásquez de Abila, el 31 de enero de 1700. A.A.Q., *Libro de Matrimonios de Españoles y Mestizos de la Parroquia de Santa Bárbara*, abril 1646-febrero 1795, fol. 54 r (según la numeración antigua, 53 r).

siendo su padrino el bachiller Lorenzo de Sepúlveda²⁴. La niña debió de haber sido concebida antes de contraer matrimonio la pareja, pues de lo contrario, hubiese nacido a los seis meses y medio de embarazo, circunstancia harto improbable. Más bien María Mónica habría sido concebida entre octubre y noviembre de 1691, cuando aún no se habían casado. Un año después nacía Nicolás Fortunato, bautizado el 17 de octubre de 1693 por Cristóbal Velázquez, siendo su padrino el Reverendo Padre Comendador fray Manuel Mosquera²⁵. El siguiente hijo fue Antonio Tomás, bautizado el 19 de septiembre de 1696, siendo apadrinado por el Comisario de la Caballería don Juan Sarmiento de Villandrando²⁶.

Según reconoció Isabel de Santiago en su testamento de mayo de 1714, Antonio Egas había muerto sin testar. Los bienes que quedaron a su muerte constaban en una memoria que poseía su esposa. A ellos sumaba una casa en el Alto de Santa Bárbara (o Alto de Buenos Aires, donde también vivía Miguel de Santiago), hipotecada por 200 pesos en favor del maestro don Antonio de la Chica, con otros 50 pesos que le había abonado con una escultura de Cristo de bulto. Por lo visto, el maestro no había quedado contento con este pago, con lo que Isabel hubo de darle 20 pesos más de sus bienes en 1714. Antonio Egas también tenía deudas con Manuel Jurado, a quien Isabel se obligó a abonar 150 pesos. A don Sebastián Rosales tuvo que devolver un sombrero nuevo de castor que no había pagado, y *un lienzo de Santo Cristo amarrado de medio cuerpo que di de los bienes de mi padre* (según reconoce Isabel en su testamento) a don Antonio de Bera. A este último acreedor tuvo que entregar esta pintura la viuda de Antonio Egas por no haber cumplido aquél con la entrega de *dos lienzos de obras que estaban a su cargo*. Este dato refuerza la suposición de que Egas, al menos en los últimos años de su vida,

²⁴ A.A.Q., *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 170 r. En este documento, Isabel aparece nombrada como doña Isabel Cisneros y Alvarado.

²⁵ A.A.Q., *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 187 r.

²⁶ A.A.Q., *Libro de Bautismos de Españoles de la Parroquia de Santa Bárbara, junio 1694-noviembre 1792*, fol. 18 v.

podía ya recibir encargos particulares de obras, independientemente de su colaboración con Miguel de Santiago en las grandes series de lienzos encargadas al taller del maestro. Tras la muerte de Antonio Egas, Isabel se tuvo que encargar de cumplir con los encargos que Antonio había dejado sin terminar. Asimismo, Isabel hubo de pagar las funciones por el alma de su difunto marido, gastando en ellas 70 pesos²⁷.

Su actividad como pintor y escultor

Según cuenta en 1756 Francisco Javier Antonio de Santa María en su *Vida Prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesús*, Isabel de Santiago era *señalada en el arte*, mientras que Antonio Egas era *aficionado a la pintura*²⁸. Si a Egas se le ha considerado desde el siglo XVIII como un aficionado a la pintura, ha habido autores como Arellano que lo han tenido por un pintor estimable, llegando a afirmar Pérez Concha que fue un notable cultivador de las artes plásticas, según lo demostraban numerosos cuadros que indicaba que se conservaban, si bien no llega a citar ninguno²⁹. Costales Samaniego piensa que Antonio Egas se formó como pintor con su mujer, Isabel de Santiago, y con su suegro³⁰. De cualquier manera, hay constancia documental de que Antonio Egas fue pintor en ejercicio. Así, se conserva un documento en el Archivo Histórico del Convento de La Merced que demuestra que trabajó para dicha orden en Quito. En el «Libro de gasto y recibo de la fábrica de la iglesia de 1703 a 1736», en los gastos de la portería se consignan *seis ps a Dn Antonio*

²⁷ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 4.ª notaría, vol. 65, fol. 127 v-128 r.

²⁸ SANTA MARÍA, Francisco Javier Antonio de. *Vida prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesús*. Lima, 1756.

²⁹ ARELLANO, Fernando. *El Arte Hispanoamericano*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1988, pág. 402; y PÉREZ CONCHA, Jorge. «Miguel de Santiago». *Boletín de la Academia Nacional de Historia* (Quito), XXII (Enero-Junio de 1942), pág. 89.

³⁰ COSTALES SAMANIEGO, Alfredo. «El arte en la Real Audiencia de Quito. Artistas y artesanos desconocidos de la «Escuela quiteña». En FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen; COSTALES SAMANIEGO, Alfredo. *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito: FONSAL, 2007, pág. 227.

*Egas por los tres Angeles q estan pintados en el tabernáculo*³¹. Este documento contravendría las afirmaciones de que Egas tan sólo era aficionado al arte de la pintura, pues el convento de La Merced no contrataría a un simple diletante para ornamentar el tabernáculo, habiendo en Quito en esa época pintores de notable valía y gran estima entre el clero de la capital de la Real Audiencia³². Más aún cuando el retablo era obra de Francisco Tipán, el retablista indio de mayor prestigio en el momento, y el dorado del maestro dorador Bartolomé Nieto de Solís³³. Lamentablemente, estos tres ángeles no se conservan en la actualidad. De haber llegado hasta nosotros (no sabemos si eran pinturas murales o sobre lienzo) nos hubieran dado una pista para poder discernir si los ángeles de Guápulo o los de la portería de San Francisco pudieron salir del taller de Miguel de Santiago, tal como se viene afirmando, habiendo podido estar realizados por el propio Egas o por otro integrante del obrador del maestro quiteño. Respecto al precio de las pinturas, no está muy alejado de lo normal en pinturas religiosas de una figura sin marco dorado, según pudimos demostrar en nuestra Tesis Doctoral³⁴.

Por otra parte, existe constancia documental de la permanencia de Antonio Egas en el obrador de Miguel de Santiago. En su testamento, el maestro dice que había trabajado para La Merced, donde tenía pintados cuatro lienzos, y nombra a Antonio Egas diciendo que *hizo el medio año*³⁵. No sabemos qué tipo de trabajo realizó Egas, pues el dato es poco claro, pero descartamos la posibilidad de que fueran los tres ángeles del tabernáculo a que se aludió antes, ya que

³¹ Archivo Hco. de la Merced de Quito, *Libro de Gasto y recibo en la fábrica de la Iglesia de este Convto Maximo, siendo Provl. El R. P. Pdo. Fr. Manuel mosquero de Figueroa, Año de 1703 a 1736*, fol. 12 v.

³² La consideración de aficionado aparece en SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago; MESA FIGUEROA, José de; GISBERT DE MESA, Teresa. *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia (1.ª parte)*. *Summa Artis*, Vol. XXVIII. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1996.

³³ NAVARRO, José Gabriel. *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Volumen II. Quito: Talleres Gráficos de Educación, 1939, pág. 140.

³⁴ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña...* *Op. cit.*, pág. 71 y sigs.

³⁵ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 4.ª notaría, vol. 56, fol. 15 v.

por éstos se pagaron tan sólo 6 pesos, mientras que las cuatro pinturas de Miguel de Santiago estaban valoradas en 50 pesos. La enorme diferencia de precio entre ambas pinturas es clarificadora de la distinta consideración entre Miguel de Santiago y sus discípulos en términos económicos. Quizás las pinturas de Miguel de Santiago fueran anteriores a la independencia de Antonio Egas de su taller, o al menos a la aceptación por parte del sevillano de encargos particulares. No sabemos si ese *medio año* a que se refiere Miguel de Santiago en su testamento podría corresponder a una serie de los meses del año, realizada entre maestro y discípulo, encargándose cada uno de la mitad de la serie, correspondiente a seis meses, o a que trabajó durante medio año.

En las pinturas de Guápulo, que realizó Miguel de Santiago a fines de su vida, intervino el obrador, encargándose de las escenas menos significativas de la serie. En algunas debió de tomar parte Antonio Egas, pues la documentación demuestra las relaciones entre ambos pintores en aquellos años. Por ejemplo, el *Milagro de Diego de la Peña* y la *Curación de una enferma y acción de gracias posterior*, reproducidas abajo, muestran la autoría de algún colaborador, distando su calidad de la lograda en otras como la *Curación de la india de Pujilí* o la *Procesión durante la sequía*. Los logros artísticos de Egas no deberían distar mucho de lo exhibido en estas pinturas, y por ello las traemos a colación en este trabajo.

Además de su actividad como pintor, Egas intervino como tasador de obras de arte. Dicha actividad, común



Milagro de Diego de la Peña. Obrador de Miguel de Santiago. Santuario de Guápulo. Sacristía, ca. 1699-1705



Curación de una enferma y acción de gracias posterior. Obrador de Miguel de Santiago. Santuario de Guápulo. Sacristía, ca. 1699-1705

entre los pintores reconocidos en la ciudad (y también entre los demás artistas, quienes actuaban como expertos sobre los bienes tasados que pertenecían a su disciplina) fue también realizada por su suegro, como demostramos en nuestra Tesis Doctoral³⁶. Egas tasó parte de los bienes de Francisco de Atencia. En este documento, el pintor figura como «el Capitán don Antonio Egas Benegas de Cordova», quien procedió a la tasación en 1702 (es decir, al final de su vida, cuando más datos se tienen de él como pintor)³⁷. En la valoración que hace Egas de las pinturas se observa que, a igualdad de tamaño, están mejor valorados los cuadros con temas de historias del Antiguo Testamento que aquéllos del Nuevo, como lo demuestran los lienzos del *Sacrificio de Isaac* y la *Muerte de Abel*, valorados en 25 pesos, mientras que los de la Virgen y la Magdalena, del mismo tamaño, lo están en 20. Pero este criterio no siempre se cumple, pues tasa un *Cristo desnudo* en 50 pesos, diez más que uno de la *Penitencia de David* del mismo tamaño, valorado en 40 pesos. Parece que el

³⁶ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña...* Op. cit., págs. 79-80.

³⁷ A.N.H., sección Juicios, 4.^a notaría, caja 4, expediente 14-7-1702, fol. 25 r-31 r.

número de figuras incluidas en la pintura también influye en su valoración, pues las que tienen mayor cantidad son más caras³⁸. No se encuentran en el texto términos que califiquen a los lienzos ni por su calidad ni por su antigüedad, incluyendo Antonio Egas sólo el tema, las medidas y la moldura en caso de tenerla³⁹. Lo primero en tasarse son las pinturas, aunque también se hace cargo de otros objetos domésticos, otorgando un gran valor al aderezo de espada de plata. En este caso, todos los lienzos son de tema religioso, destacando los del Antiguo Testamento, más numerosos que en otras viviendas, y los del Nuevo, teniendo el finado tan sólo dos pinturas de santos posteriores al tiempo en que vivió Jesús, como son los de la *Muerte de San Francisco de Asís* y de *Santa Rosa*.

Morán de Guerra y Ortiz Crespo consideraron a Antonio Egas como el posible intermediario en la exportación de pinturas del obrador de Miguel de Santiago a Chile, pues lo consideraban nacido en Concepción⁴⁰. Esta labor como mediador, si bien es posible, no se ha podido demostrar documentalmente.

No se sabe dónde estaba el obrador de Antonio Egas, si es que llegó a abrir uno propio al final de su vida. Pero se conserva un documento que hace referencia al posible taller de Antonio Egas. En 1 de abril de 1675, el alférez Alonso de Manosalvas, mayordomo de los propios y rentas de la ciudad de Quito, arrienda a Antonio Egas la tienda número tres de los propios por tiempo de un año, a un precio de 26 pesos de a ocho reales, que debería pagar cada 6 meses⁴¹. El

³⁸ Las pinturas que tenían una sola figura eran más fáciles y rápidas de pintar que las que poseían varias, circunstancia que contribuía a abaratar su precio. Véase SERRERA, Juan Miguel. «Zurbarán y América». En: *Zurbarán*. Madrid: Museo del Prado, del 3 de mayo al 31 de julio de 1988. Madrid: Museo del Prado/Ministerio de Cultura, 1988, pág. 70.

³⁹ En nuestra Tesis Doctoral constatamos que en Quito la moldura que tuviera el cuadro tenía a veces más valor que la propia pintura, hecho del que eran conscientes los mismos pintores a la hora de tasarlo. Véase JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña de su época... Op. cit.*, págs. 72-73.

⁴⁰ MORÁN DE GUERRA, Nancy y ORTIZ CRESPO, Alfonso. «El invierno» (Las estaciones). En: AA.VV. *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*. 23 de noviembre de 1999-12 de febrero de 2000. Museo de América, Madrid. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, págs. 332-334.

⁴¹ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.ª notaría, vol. 240, fol. 120 r.



*El Señor del Amor. Atr. a Antonio Egas.
Convento de la Merced. Quito. 1699*

pintor se encargó de *la armazón de la tienda*. Ésta debería estar en la Plaza Mayor, en los bajos del edificio del Cabildo, que estaban destinados a tiendas. Es posible que esta tienda fuese el obrador del pintor, donde se venderían sus cuadros. Si es así, estaba cerca de la de Miguel de Santiago, y muy céntrica, pues tenía al lado la Catedral, el Cabildo, el Palacio Arzobispal y la Compañía de Jesús. Pero no sabemos realmente si en esos años se dedicaba Egas ya a la pintura, o si fue a raíz de su relación con Isabel de Santiago cuando emprendió dicho oficio. De ser cierto el segundo caso, Egas no comenzaría a dedicarse a la pintura sino hasta al menos 1690, aunque creemos que su formación como pintor pudo darse antes.

Si poco se sabía de la carrera pictórica de Egas, su actividad como imaginero es aún menos conocida, a la vez que problemática. La escultura de Cristo mencionada en el testamento de su esposa Isabel, valorada en 50 pesos, y la imagen del *Señor del Amor* del convento de La Merced de Quito, hacen pensar en la actividad de Egas como escultor. El historiador ecuatoriano José Gabriel Navarro creía que, además de pintor, Egas fue también escultor. Para ello acudía a un documento del Convento de la Merced de Quito, en el que el artista sevillano aparecía negociando en 1699 con los frailes mercedarios el *Señor del Amor*, situado a la entrada, a la derecha de la puerta lateral del templo mercedario⁴². Por este contrato, según Navarro, Egas se encargaría de tallar esta imagen por 100 patacones (100 pesos). En opinión del mismo historiador, la escultura vendida a los mercedarios demostraría que Egas fue un escultor de cierta valía.

⁴² NAVARRO, José Gabriel. *La pintura del Ecuador del XVI al XIX*. Quito: Dinediciones, 1991, págs. 82-83. También citan esta escultura PÉREZ CONCHA, Jorge. «Miguel de Santiago»... *Op. cit.*, pág. 89; y MARTÍN MARTÍN, Inmaculada. «Isabel de Santiago: una pintora quiteña del siglo XVII». *De Arte* (León), 7 (2008), pág. 137.

No obstante, hay ciertos problemas en este asunto. En primer lugar, Egas no se formaría como escultor con Miguel de Santiago, sino que lo haría con otro artista. Si fue ya en Quito, hubo de compartir discipulado con dos maestros (uno pintor y otro escultor). En España no debió de formarse como imaginero, pues esta imagen, si realmente es suya, poco o nada tiene de andaluza, y sí de quiteña. Si, tal como afirman Navarro y Flores Caamaño (citado por Martín Martín), los mercedarios concertaron con él una imagen de bulto redondo por 100 patacones en 1699, mientras que unos pocos años después se le abonan 6 pesos por la pintura de 3 ángeles para el tabernáculo, Egas figuraría en el Quito de la época como un imaginero notabilísimo y muy considerado por la clientela más poderosa, mientras que como pintor estaba dentro de la media. Además, es extraño que la misma Orden lo tuviera en tan dispar consideración en cuestiones económicas, y que la historiografía ecuatoriana no se refiera a él como escultor, cuando al parecer su actividad más reconocida y mejor pagada sería precisamente la imaginería. Aunque no conocemos su testamento, en el de su mujer no se citan útiles de escultura. Por lo tanto, o bien Egas fue escultor además de pintor, o los mercedarios negociaron con él la compra de una imagen, figurando entonces Egas como intermediario y quizás como policromador de dicha imagen.

JUAN ESTEBAN ESPINOSA DE LOS MONTEROS

A diferencia de Antonio Egas, citado habitualmente en relación a Miguel de Santiago, este pintor había pasado totalmente desapercibido para la historiografía quiteña hasta el momento, pues sólo Costales Samaniego había recogido unos pocos datos de él, pero sin analizarlos. Juan Esteban Espinosa de los Monteros había nacido en la ciudad de Jerez de la Frontera del matrimonio formado por Antonio Montero de Espinosa y doña Juana Téllez de Igan (o Igáñez, según sus testamentos de 1690), tal como reconoce en un testamento firmado en Quito en octubre de 1685. En la ciudad andaluza contrajo matrimonio por vez primera con doña Catalina de Rojas, con quien no tuvo hijos. Tras pasar a la Audiencia de Quito, viviría allí durante largo tiempo hasta su muerte en la capital. En Quito contrajo segundas nupcias con doña Felipa de

Ibarra⁴³. El enlace debió producirse en 1682, pues en su testamento de 8 de abril de 1690 el pintor declara que había otorgado carta de dote a favor de su prometida el 2 de enero de 1682⁴⁴. Por ello es de suponer que el pintor hubiese enviudado antes de efectuar su viaje a Quito. No sabemos si se formó allí como pintor, o si fue en Quito donde aprendió dicho oficio. Como no quedan obras suyas firmadas ni tan siquiera atribuciones, ni tampoco hay alusiones documentales al respecto, no se puede saber este dato.

Por sus testamentos se conocen los hijos que Juan Esteban Espinosa de los Monteros tuvo con doña Felipa de Ibarra (a la que en el testamento de 1685 se nombra también como Feliciana de Ibarra, no sabemos si por error del escribano). Éstos fueron Juan Mathias, María Juana y María Nicolasa Espinosa de los Monteros⁴⁵. Entre octubre de 1685 y abril de 1690 debieron de nacer otros dos hijos del matrimonio, María Rosa y Pedro Esteban Espinosa de los Monteros, quienes figuran junto a sus hermanos en el testamento que el pintor dictó el 8 de abril de 1690⁴⁶. La familia se estableció en el barrio de San Marcos, donde poseía una casa con un censo de 500 pesos a favor del convento de Santa Clara⁴⁷. Por su testamento de 1685 se sabe que el pintor poseía en esta morada *quadros y sillas*, que no especifica⁴⁸. Las condiciones económicas de la familia, según se desprende de los testamentos del pintor, no debieron ser en

⁴³ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.^a notaría vol. 77, fol. 83 v-84 v.

⁴⁴ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 470 v.

⁴⁵ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.^a notaría vol. 77, fol. 84 v. Éstos y su mujer fueron nombrados los herederos del pintor. En el testamento de 25 de abril de 1690, los herederos serían únicamente los hijos de la pareja. Véase A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 491 r.

⁴⁶ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 470 v.

⁴⁷ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.^a notaría vol. 77, fol. 85 v. En 1669, el pintor fue padrino de bautismo de María, hija del alférez Francisco Ribadeneyra y de Beatriz de Hinojosa. Véase A.A.Q., *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 62 r.

⁴⁸ Los albaceas testamentarios de Espinosa de los Monteros fueron su mujer, «Feliciana» de Ibarra, y el capitán don Antonio Lasso de la Vega. A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.^a notaría vol. 77, fol. 85 v.

absoluto malas, pues se hallaba en tratos con la elite quiteña del momento, y las dotes aportadas por la pareja revelan una situación cómoda. En este sentido, doña Felipa de Ibarra aportó 6.058 pesos y siete reales, en reales, ropa y ajuar y joyas, mientras que Espinosa de los Monteros le mandó en arras 500 pesos⁴⁹. Algunas posesiones que el matrimonio poseía, se explicitan en un documento de obligación que firmaban en 1689. Así, entre los bienes obligados se señalaba una estancia de labor para sembrar cereales que la esposa del pintor, poseía en términos del pueblo de Cotocollao (hoy perteneciente a la ciudad de Quito, al norte), en el sitio llamado Pizulipamba⁵⁰. Dicha estancia fue comprada a Francisco Espinosa de los Monteros y doña Tomasa de Orozco, su mujer, en noviembre de 1687⁵¹. Además, se menciona la residencia de Espinosa de los Monteros y su mujer en el barrio de San Marcos de Quito⁵². Como parte de la obligación se nombra también a Miguel, oficial pintor esclavo de Espinosa de los Monteros del que se trata más adelante.

El hecho de que un pintor como Egas ostentase un cargo militar, como fue el de capitán, no es un hecho aislado en el ámbito quiteño. En relación a Espinosa de los Monteros, a partir de 1684 se le empieza a mencionar como «el alférez Juan Esteban Espinosa de los Monteros». Esta distinción no figuraba junto a su nombre en documentos anteriores, apareciendo en dos obligaciones que contrae con María Plaza en 1684 y doña Gregoria Márquez de Pedraza en

⁴⁹ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 470 v.

⁵⁰ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría vol. 247, fol. 792 v. La estancia, sobre la que estaban impuestos y situados 500 patacones a censo, tenía casas, huertas y aperos de labranza. Puede ser la misma que el pintor nombrará en su testamento de 1690, donde se señala como su propiedad una estancia en términos de Cotocolla(o), comprada a Francisco Naranjo cuya cantidad no especifica, pero de la que había pagado 500 pesos. A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 472 r. A su muerte, su viuda decidió devolver la estancia al vendedor, recuperando los 500 pesos ya abonados. A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 490 r.

⁵¹ Es posible que Francisco Espinosa de los Monteros, que firma en un testamento del artista, fuese su hermano, y viajase también a Quito. A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.^o notaría, vol. 77, fol. 86 r.

⁵² Véase A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 471 r.

1689⁵³. Parece que la gradación de alférez la adquirió el pintor jerezano entre los años 1681 y 1684, pues en este último se le comienza a nombrar como tal en la documentación protocolaria quiteña.

El pintor jerezano dejó en sus testamentos cumplida cuenta de sus deudas y deudores. En estos documentos se encuentran continuas referencias a su oficio, mencionándose obras del artista, útiles de la pintura y pigmentos. Así, Espinosa de los Monteros señalaba en el testamento de octubre de 1685 que el alférez Joseph Machado, residente en Lima, le debía 620 pesos que le había entregado el alférez Juan de Vargas Ponce por orden del pintor, junto con *una espuerta de pinceles* que montaría 100 pesos, así como 19 lienzos de pinturas de imágenes diferentes, de vara y media y de dos varas de largo, más 16 libras de carmín y una espuerta de sombra de Italia y *espalto de Castilla*⁵⁴. Por su parte, don Antonio de Villacís, caballero de la Orden de Calatrava, le debía 70 pesos *de telo?* de un biombo. No sabemos si se refiere a que le vendió la tela del biombo, o a que Espinosa de los Monteros también pintaba biombos. Lo que sí es significativo es que tras nombrar a sus mujeres e hijos, y antes de su residencia, el artista deje constancia de estas deudas como bienes suyos, cosa que no hemos encontrado en otros pintores del siglo XVII en Quito. En el momento de testar, el pintor debía de encontrarse en un momento de plena producción pictórica, pues no son éstos sus únicos deudores, sino otros como el g(eneral) don Juan de Orozco, de la Orden de Santiago, quien le debía tres retratos suyos, de su mujer y sus hijos. Parece que debido a la calidad del comitente, Juan Esteban Espinosa de los Monteros no se atrevía a poner precio a sus obras, dejando libertad a Orozco para pagar lo que quisiera. Quizás ello fuera debido también a que era un cliente habitual del pintor, o a que su posición le podía favorecer entre la clientela más selecta de Quito. De hecho, parece que Espinosa de los Monteros

⁵³ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría vol. 247, fol. 31 r-v y 792 r.

⁵⁴ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.^a notaría vol. 77, fol. 84 v. A fines de abril de 1690, la deuda ascendía a 1.000 pesos, y el deudor se hallaba en esos momentos en Santa Fe de Bogotá, no en Lima. Véase A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 490 r.

hubo de figurar entre los retratistas preferidos de esta elite, pues algunos de sus deudores pertenecen a órdenes militares. A corroborar estas dos suposiciones ayuda la cláusula en la que el pintor indica que había hecho varios retratos *de mi Señora Doña Leonor*, por si Su Señoría quisiere dar algo de limosna. Suponemos que Su Señoría debía de ser el anterior caballero de Santiago, esposo de doña Leonor, con quien hubo de tener una cierta relación de clientela. Otro cliente del pintor era don Diego Ruiz de Rojas, alguacil mayor de Corte, quien le adeudaba 80 pesos por unos lienzos (cuya cuantía no especifica)⁵⁵. En el testamento que dicta la viuda de Espinosa de los Monteros se especifica que dichos lienzos eran países (o sea, paisajes), y la deuda había aumentado a 100 pesos⁵⁶. No sabemos si este incremento se debió a la tardanza en el cobro, o a que el pintor hubiera vendido otros cuadros al comprador.

Asimismo, el pintor dejaba constancia de que el capitán Bartolomé Fernández Sierra le debía dinero por 16 lienzos de historias grandes, a razón de 25 pesos por cada uno (lo que hace un total de 400 pesos, una cantidad elevada)⁵⁷. Es probable que estos cuadros constituyeran una serie, quizás de temática religiosa, aunque no se especifica en el testamento. Asimismo, le había hecho (¿en?)carga de las molduras y dorados de los lienzos, por cada una de las cuales se pagaron 17 pesos *en dorar y hechuras*. Este caso es especial en Quito, pues la pintura en sí es más cara que la moldura, aunque estuviese dorada. Ello es debido a la consideración de que gozaba Espinosa de los Monteros.

Otro deudor reconocido del pintor, nombrado en el testamento dictado por su viuda, es don Joseph Infante, quien le adeudaba 150 pesos por un apostolado y un lienzo de un Santo Cristo de 3 varas en alto⁵⁸. Estas obras debió de ejecutarlas Espinosa de los Monteros entre 1685 y 1690, pues no figuran en el primer testamento. En estos años debió de pintar dos paisajes para fray Pedro Pacheco, quien

⁵⁵ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.^a notaría vol. 77, fol. 84 v-85 r.

⁵⁶ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 490 r.

⁵⁷ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.^a notaría vol. 77, fol. 85 r-v.

⁵⁸ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 490 v.

fuera provincial del convento de San Agustín de Quito, por los que le debía 16 pesos. Este dato coincide con otros que aportamos en nuestra Tesis Doctoral sobre la mayor cuantía que se pagaba por temas de historias respecto a los paisajes, aunque fueran obra del mismo autor.

En ocasiones, el pintor incluía obras suyas en los tratos con comerciantes, como parte del pago. Así sucedió con las cuatro pinturas por valor de 200 pesos que entregó al capitán Bartolomé Briseto, vecino de Santa Fe, para comprar una negrita de la fer(ia) de Cartagena⁵⁹. Dicho trato hubo de producirse entre 1685 y 1690, fecha en la que su viuda aún no había recibido a la esclava. En sus testamentos figuran otros deudores, pero no se especifica si lo son por pinturas que les hubiera vendido Espinosa de los Monteros.

Estos datos artísticos extraídos de sus testamentos permiten situar al pintor entre los más apreciados de la capital. En términos económicos, llegó a equipararse con Miguel de Santiago y Chiriboga, los dos pintores por cuya obra más se pagaba en la segunda mitad del siglo XVII en Quito, constituyendo el trío de pintores más apreciado por los comitentes más poderosos de la ciudad⁶⁰. Pero en su caso, y a diferencia de Santiago, parece que hubo una predilección por parte de la clientela laica, que prefería los retratos y pinturas de historia del pintor jerezano. Al margen de estos pintores, otros muchos, entre los que se encontraba Antonio Egas, trabajaban en Quito, cobrando unos precios muy inferiores a los pagados por sus obras.

Pero la información más importante procedente de los testamentos del jerezano es la relativa a su esclavo Miguel, oficial pintor. Tal como reconoce el maestro, compró a este joven negro por valor de 1.000 pesos al capitán Bartolomé Fernández Sierra. El día de la compra le entregó 300 patacones de a 8 reales, más 450 en reales y un biombo en 250 pesos (en su testamento de 8 de abril de 1690, se referirá a él como un *yombo*)⁶¹. Hay ciertas variantes en el precio en el testamento que realiza la viuda del pintor, pues ésta dice que por

⁵⁹ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 490 v.

⁶⁰ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña...Op. cit.*, pág. 77.

⁶¹ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.^a notaría vol. 77, fol. 85 r.

Miguel pagaron 700 patacones y un *yombo* y unos lienzos de pintura los 300 pesos restantes⁶². Ciertamente, el precio pagado por el esclavo fue muy alto, pero también el precio del biombo que el pintor entregaba al vendedor. Este dato refuerza la hipótesis de que Juan Esteban Espinosa de los Monteros, además de retratista apreciado por las clases altas y autor de paisajes y pinturas de santos, era un pintor de biombos que alcanzaban precios elevados.

En su testamento de 8 de abril de 1690 se aportan más datos sobre este esclavo. Según cuenta el pintor, en 1690 el esclavo ya era oficial pintor (se refiere a él como Miguel oficial pintor), y el propio maestro se había encargado de su formación artística⁶³. Al momento de comprarlo, el chico contaba entre 10 y 11 años. De al menos una parte de la venta no se hizo escritura por la amistad que unía al pintor con el vendedor. El precio pagado por Miguel fue muy alto, y aún más siendo tan joven. Además, y aunque no sabemos la fecha de la compra, sí podemos suponer que el aprendizaje se produjo desde su llegada a la casa del pintor (con cuya edad o poco más entraban los aprendices en el taller), y que su finalización (aunque no sabemos si el tratamiento de «oficial pintor» era su condición real o una manera de referirse a él) se produjo después de 1685, pues en el primer testamento no se refiere a él como pintor.

Los esclavos Miguel y Joseph, y la *negrita* procedente de Cartagena que compró el pintor pero a su muerte aún no había llegado a Quito, son indicativos de la cómoda situación económica de que gozaba el artista, pues sólo ellos sumaban un valor de 1.750 pesos. Esta situación, apoyada también en la gran cantidad de deudores que tenía el pintor, se ve ejemplificada por las distintas fianzas que otorgó a favor de personajes presos en la cárcel (en 1667 a Antonio Blanco de Borga, y en 1676 a Gerónimo Suárez de Figueroa por 746 pesos y 3 reales, más 448 al maestro Pedro Javier Donoso, mercader)⁶⁴. Estas fianzas muestran la buena situación económica

⁶² A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 488 r.

⁶³ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 471 r.

⁶⁴ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría vol. 57, fol. 107 v-108 r.; y A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría vol. 242, fol. 320 r-v.

de que gozaba el pintor en los años 60, que se mantendría en la década siguiente, pues en 1676 fiará más de 1.000 pesos en un solo documento. Además, en ellos se vislumbra una cierta relación con personajes que estaban presos por deudas. No sabemos si de estas fianzas sacaría algún provecho el pintor, pues nada se especifica en los documentos, o si las hacía por amistad o por caridad. Finalmente, se colige de su firma y de su tratamiento que en los 70 debía de ser muy conocido, y su propio nombre bastaba para identificarlo hasta en las notarías quiteñas (pues se lo identifica como «Juan Esteban») ⁶⁵.

En agosto de 1678, el Cabildo, Justicia y Regimiento de la Ciudad de Quito firman con el pintor un contrato de venta de un pedazo de tierra de unas doce varas en el barrio de San Marcos por un montante de 30 patacones de a ocho reales ⁶⁶. El documento es interesante, al incluir datos relativos a la petición que hacía el artista de que se cerrase un muladar cercano a la parroquia de San Marcos, pues en él se reunían «los indios y mulatos y mestizos de mal haver», dedicándose a quitar las mantas a las indias cuando pasaban por la calle principal. En principio, el pintor realizó una oferta de 24 patacones pagados al contado por el pedazo de tierra (o sea, por el muladar), que finalmente subió hasta los 30 en que se remató el solar, abonándolos de contado.

Entre los negocios que el pintor tenía al margen de la pintura destaca la explotación de una mina de plata. El 15 de junio de 1681, Espinosa de los Monteros firmaba una escritura de compañía con el gobernador don Pedro de la Peña y de la Cueva y con don Carlos de Acuña ⁶⁷. El gobernador tenía una mina de plata («Santa Vi(c)toria»), en el cerro de San Andrés de Malal, término del pueblo de Hatuncañar (jurisdicción de Cuenca), de la que se extraían metales de gran importancia. Pero al no tener contactos con personas entendidas «de beneficio de metales», los tenía en bruto. Por ello contactó con don Carlos de Acuña, experimentado en este asunto,

⁶⁵ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría vol. 243, fol. 150 r.

⁶⁶ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría vol. 243, fol. 143 v-150 r.

⁶⁷ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría vol. 246, fol. 72 r-73 v.

quien había reconocido junto con Espinosa de los Monteros el material. El pintor y Acuña se ofrecieron a beneficiar los metales a su costa, ya fuera a ganancia o a pérdida. En dicha escritura de compañía, los dos entendidos se comprometían a proporcionar los materiales necesarios para el trabajo de los metales, mientras que el gobernador aportaría los metales. Del beneficio se harían tres partes iguales para los firmantes. Al parecer, el gobernador había hecho anteriormente compañía con el capitán Pedro Vallejo Peñafiel, por un tiempo de 10 años, pero al no aportar éste la mitad de los gastos y costos necesarios, optó el gobernador por disolver dicha compañía. La que ahora se constituía sería perpetua⁶⁸. Al gobernador, además, habrían de pagarse 3.600 patacones que gastó en sacar metal. No obstante, parece que el negocio no fue lo bien que Espinosa de los Monteros esperaba, pues en su testamento de 8 de abril de 1690 confiesa que a pesar de su inversión en la mina, no había obtenido beneficios⁶⁹. Joseph de la Mata, integrante de dicha compañía, fue el principal beneficiario, y culpable de la pérdida de la mitad de los réditos, señalándolo el pintor como responsable, en caso de mediar demanda de éste contra los bienes del pintor.

No sabemos la fecha exacta de fallecimiento del pintor. Ésta hubo de producirse entre el 8 y el 25 de abril de 1690, pues en la última fecha Felipa de Ibarra testa en calidad de viuda de Juan Esteban Espinosa de los Monteros. Según declaraba el propio artista en sus testamentos de 1685 y 1690, se encontraba enfermo en el momento de dictarlos. Es posible que entre esas dos fechas se recuperase y siguiese trabajando, aunque no es descartable que su estado de salud empeorase notablemente, si bien el pintor figura en una obligación de 1689. Es probable que mejorase después de 1685, pues en el testamento de 1690 nombra a dos hijos más, que no aparecían en el documento de 1685. El deseo del pintor fue ser enterrado en la iglesia de San Francisco de Quito, donde se enterraban los hermanos de la Tercera Orden, a la que no sabemos si pertenecía, pues no se aclara

⁶⁸ Además, el gobernador cedía a los otros compañeros las dos terceras partes de su mina para que dispusieran de ellas como quisieran. A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría vol. 246, fol. 73 r.

⁶⁹ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 471 v-472 r.

en el documento⁷⁰. Desde luego, el mismo 8 de abril de 1690 su estado se agravó notablemente, hasta el punto de tener que suspender el testamento, y ordenar el pintor que su mujer continuase el mismo, disponiendo las demás cláusulas que faltaban⁷¹. En un libro de cuentas del convento seráfico consta que se le entregaban a la viuda de «Juan Esteban el pintor» 56 pesos por 28 fanegas (suponemos que de trigo), a 2 pesos cada una, en abril de 1693⁷². Por este dato es posible que el pintor tuviera relaciones comerciales con el convento franciscano (actividades que ocuparon una parte de su actividad económica al margen de la pintura), y que varios años después de su muerte mantenían dichos tratos con su viuda. No sabemos si también tuvo encargos artísticos de este cenobio, pues no constan pagos por estas labores en los legajos consultados. Al no conservarse ninguna obra firmada ni atribuida de Espinosa de los Monteros, es difícil saber si realmente trabajó para la orden franciscana en Quito. Lo que queda claro es que, tres años después de su muerte, Espinosa de los Monteros aún era recordado en Quito como Juan Esteban «el pintor».

⁷⁰ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 470 r-v.

⁷¹ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.^a notaría, vol. 83, fol. 472 r.

⁷² Archivo del Convento de San Francisco de Quito, *Libros y Cuadernos de Cuentas de la Provincia Franciscana, del Convento de San Francisco y de la Tercera Orden*, 12-Iv-1693-1711, fol. 245 r.

La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo

Francisco Montes González

*En Valencia y Aragón,
en Cataluña y Castilla,
en las Indias y Sevilla
brilla nuestra devoción.*

*Padres capuchinos son
los que os hacen conocida.*

Copla anónima del siglo XVIII.

ORIGEN Y DIFUSIÓN DE LA DEVOCIÓN MARIANA

La advocación de la Virgen María con el título de Divina Pastora de las Almas tiene su origen en la visión que el religioso capuchino fray Isidoro de Sevilla presencié en el coro bajo de su iglesia conventual el 24 de junio de 1703. Con motivo de la fiesta del Rosario de aquel año, fray Isidoro pidió a uno de los pintores más afamados del momento, Alonso Miguel de Tovar, que plasmara en un lienzo la escena contemplada para fijarla en un estandarte que llevaría en la procesión pública desde la parroquia de San Gil hasta la Alameda de Hércules. De este modo quedaron recogidos los detalles dados por el religioso al artista:

En el centro y bajo la sombra de un árbol, la Virgen Santísima en una peña, irradiando de su rostro divino amor y ternura. La túnica roja, pero cubierto el busto, hasta las rodillas, de blanco pellizo, 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. En lontananza se verá una oveja extraviada y perseguida por el lobo —el enemigo— emergente de una cueva con afán de devorarla, pero pronuncia el Ave María, expresado por un rótulo en su boca, demandando auxilio; y aparecerá el arcángel San Miguel, bajando del cielo, con el escudo protector y la flecha, que ha de hundir en el testuz del lobo maldito ¹.

Posteriormente, el día 15 de agosto, fiesta de la Asunción de la Virgen, fray Isidoro volvió a tener otra visión que completaría la iconografía, mandando al citado pintor que pusiera «en la parte superior dos ángeles sosteniendo en sus manos una corona imperial en actitud de posarla sobre la cabeza de la Emperatriz del Cielo» ². La idea perseguida por el religioso con la creación de esta nueva iconografía no fue otra que la de estimular a los fieles sevillanos, para que constantemente seducidos por las debilidades de una sociedad pecaminosa, no se alejaran de los valores cristianos y acudieran con la oración al encuentro de la Virgen María como camino al encuentro con su Hijo.

Apenas tres meses desde la aparición, el 23 de septiembre de 1703 fue erigida canónicamente en la parroquia de San Gil la primitiva hermandad que comenzó a rendir culto a esta devoción mariana, encargándose de realizar una talla procesional el escultor Francisco Antonio Gijón. A partir de entonces la veneración no solo comenzó a arraigar en las diferentes collaciones de la ciudad, sino que gracias a la labor de fray Isidoro de Sevilla, que llegó a instituir una solemne Novena, y a un reducido grupo de capuchinos abandonados de esta imagen, entre los que sobresaldría a la muerte de éste el beato fray Diego José de Cádiz, se fundaron otras hermandades por toda Andalucía, destacando entre ellas por su antigüedad las de Carmona, Utrera, Jerez de la Frontera, Cantillana y Marchena. Al

¹ SEVILLA, Isidoro de (O.F.M.Cap.). *La Pastora Coronada*. Sevilla, 1705, págs. 6-8. Edición príncipe en el Museo de Capuchinos de Sevilla. Cit. por ARDALES, Juan Benito de (O.F.M.Cap.). *La Divina Pastora y el Beato Diego José de Cádiz. Estudio Histórico*. Tomo Primero (1703-1900), Sevilla: Imprenta de la Divina Pastora, 1949, pág. 10.

² *Ibidem*, pág. 12.

apoyo popular que recibió la imagen, frente a una incipiente oposición por parte de las autoridades eclesiásticas y de los superiores de la orden capuchina, se sumó tanto el fervor de la familia real durante el lustro de su estancia en Sevilla, incluso con la aceptación por Felipe V del título de Hermano Mayor de la cofradía matriz, como el de la nobleza local, caso de don Juan Téllez Girón, duque de Osuna, quien en 1732 regaló un estandarte de gala con una nueva pintura hecha por el propio Tovar «sin límite de precio»³.

A pesar de haber transcurrido casi dos siglos desde la conquista y el descubrimiento del territorio americano, así como del primer proceso evangelizador iniciado por las órdenes mendicantes, el culto a la Divina Pastora se expandió rápidamente gracias a la labor de los devotos particulares y de los frailes capuchinos, que la escogieron como estandarte para sus misiones. El propio fray Isidoro de Sevilla en su sermón *La Fuente de todas las Pastoras* pronunciado durante la novena del año 1723 se hacía eco de la expansión que había alcanzado la imagen más allá de las fronteras peninsulares, dejando constancia más tarde de este asunto en su libro *La Mejor Pastora Assumpta*:

Mas diré. Los Capuchinos que de esta provincia de Andalucía pasan a las Indias por Misionarios habitan en los llanos de Caracas, que llaman la provincia de Venezuela. Estos se ejercitan en traer los indios, que como brutos viven desnudos en los campos, hazenles casas de barro, mimbres, formanles pueblos, y los enseñan a vivir como hombres, y como Cristianos. Un Misionario de estos devotísimo de esta Santa Imagen fundó en el sitio referido un pueblo de Indios, y aviendolo fundado le puso por nombre La Pastora. Y en su iglesia colocó una imagen bellísima de talla de la Pastora a imitación y del tamaño de esta. Otro misionario capuchino de Valencia llegó a la Habana con una imagen pintada de la Divina Pastora, predico de este titulo y conmovido todo el pueblo quedaron devotísimos de su majestad tanto que habiendo proseguido su viage el padre capuchino, los reales padres dominicos pusieron en su iglesia una imagen de la Divina Pastora, adonde es venerada por todos y a todos favorece con incomparables beneficios. En otras remotísimas partes de las Indias, así de

³ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador. «El pintor Alonso Miguel de Tovar y la Hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina». *Boletín de las Cofradías de Sevilla* (Sevilla), Año XLIV, 535 (septiembre de 2003), págs. 607-609.

Tierra Firme como Nueva España, hay innumerables estampas y muchas pinturas de la Divina Pastora, oyendoles cantar por sus calles y plazas, como me lo han asegurado personas fidedignas, las mismas coplas que en Sevilla se le cantan. Y esto todo en el corto espacio que media desde el año 1704 hasta el año 1720, que es una maravilla que en tan corto tiempo haya crecido tanto y aumentándose esta utilísima devoción bendita sea mil veces pastora soberana ⁴.

También en el sermón pronunciado por el padre capuchino fray Miguel de Zalamea con motivo de las honras fúnebres celebradas por la Hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina a la muerte de fray Isidoro de Sevilla el 7 de febrero 1751 ponía de relieve el alcance de dicha devoción con esta cita: «No solo en toda la Andalucía, sino en Italia, Francia, el Imperio, y aun en lo mas remoto de las Indias, y en Sevilla he visto estampas de Pastora impresas en la ciudad de México. De suerte que hoy se venera en todo el Orbe Cristiano a la Soberana Reina de los Cielos» ⁵.

La trascendencia que desde sus comienzos tuvo esta advocación en el Nuevo Mundo, no ha sido motivo para que la historiografía americanista haya desatendido tanto el impacto artístico como sociológico que acompañó a este fenómeno religioso, limitándose a reconocer los lienzos de las diferentes escuelas hispanoamericanas como iconos asociados a un proceso de catequización prolongado hasta finales del siglo XVIII. Asimismo, las únicas referencias que aparecen sobre el tema desde esta perspectiva se encuentran en monografías que abarcan el culto en la Península, como es el caso de la obra del padre capuchino Juan Benito de Ardales sobre la Divina Pastora y el beato fray Diego José de Cádiz, donde dedica varios capítulos a tra-

⁴ SEVILLA, Isidoro de. *La mejor Pastora Assumpta. Sermón de la Assumpcion de Maria SSma. Nuestra Reina. Con el dulcissimo, ternissimo, y misterioso titulo y trage de Pastora, predicado el dia quince de Agosto en la Iglesia Parroquial de la gloriosa Virgen, y Martyr Santa Marina*. Sevilla: Imprenta Castellana y Latina de Diego López de Haro, en la calle de Génova, 1732, pág. 523.

⁵ ZALAMEA, fray Miguel de. *Sermón fúnebre de honras, que en las solemnes exequias, que la venerable hermandad de la Divina Pastora María Santissima, Señora Nuestra sita en la Iglesia Parroquial de Señora Santa Marina, de la ciudad de Sevilla consagró a la buena memoria de su fundador el M.R.V.P. Fr. Isidoro de Sevilla, religioso professo de el orden de Capuchinos de N.S.P.S. Francisco...* Sevilla: Imprenta de Don Juan de Basoas, frente de S. Pablo, 1751, pág. 46.

tar la difusión del culto y sus propagadores⁶. Por otro lado, cabría destacar la ponencia presentada por fray Sebastián de Ubrique en el I Congreso Mariano Hispanoamericano celebrado en Sevilla en 1929 titulada «*Origen y desarrollo de la Devoción de la Divina Pastora en los pueblos de España y América*», en la que distinguió dos fases de difusión: el período de presencia española en América hasta la Independencia y el movimiento misional del siglo XIX hasta nuestros días, señalando la importancia de este último al referir que fue cuando «descendió, finalmente, la Divina Pastora en la hora del peligro, en la víspera de la revolución, cuando se iban a emancipar las naciones americanas, quedando sin pastor ni guía que les enseñara las puertas del redil de Cristo»⁷. Recientemente ciertos estudios se han hecho eco del tema de la Divina Pastora proporcionando nuevos datos históricos, ya sea a través de referencias acerca de los pintores que ejecutaron sus lienzos, de la vinculación de las hermandades sevillanas e Hispanoamérica o del impacto cultural que supuso este nuevo culto mariano entre la población autóctona⁸.

EL CULTO PARTICULAR EN LA NUEVA ESPAÑA

En el virreinato de Nueva España la rama masculina de la orden capuchina no llegó hasta el siglo XX, ya que su labor misionera los conducía a lugares recónditos donde todavía no existía presencia alguna de señal evangelizadora. Esta ausencia de fundaciones no impidió que se popularizase rápidamente la veneración hacia la imagen de la Divina Pastora, siendo en este caso los responsables de tal empresa los fieles indios, procedentes principalmente de la región

⁶ ARDALES, Juan Benito de (O.F.M.Cap.). *La Divina Pastora... Op. cit.*, págs. 767-804. Principalmente se detendrá en narrar el apostolado misionero que durante la primera mitad del siglo XIX llevó al Venerable Padre Esteban de Andoáin a divulgar el fervor por la Divina Pastora en Venezuela y Centroamérica.

⁷ UBRIQUE, Sebastián de (O.F.M.Cap.). «Origen y desarrollo de la devoción de la Divina Pastora en los pueblos de España y América». En: *Actas del I Congreso Mariano Hispanoamericano*, Sevilla, 1929, págs. 818-823.

⁸ BETHENCOURT, Carmen; SUÁREZ, María Matilde. *Los rostros de la Virgen. Divina Pastora. Patrona y símbolo*. Caracas: Banco Hipotecario Consolidado, 1992.

andaluza. Es por ello que la popularidad de esta devoción deba explicarse a través de la intensidad de los contactos entre la capital hispalense, primer punto de irradiación de la devoción, y el puerto de Veracruz, en el que incluso existía un baluarte con el título pastoreño, desde donde sus seguidores contribuyeron a la propagación mediante el patrocinio de fundaciones bajo dicha advocación o el encargo de imágenes a los principales artistas de aquel territorio. El modelo iconográfico de la Divina Pastora fue muy popular entre la feligresía mexicana, bien porque recordaba a otra devoción mariana de fuerte arraigo entre los viajeros llamada la Virgen Peregrina o del Refugio, o porque rápidamente fue asociada a su pareja en la representación cristológica, con origen en la parábola del Buen Pastor⁹.

En este sentido, el resultado de esta vinculación residiría en el papel de la Virgen como corredentora de la humanidad junto a su Hijo y «mejor medio para darle pasto espiritual». Además, los posibles conflictos teológicos que pudieron surgir en el seno de la Iglesia novohispana pronto fueron resueltos al entenderse que dicha analogía mariana también recordaba la primera aparición del Niño Jesús a los pastores en el portal de Belén, donde la Virgen, en el papel de tutora, mostró al mundo al Cordero de Dios. Así pues, si el arcángel San Miguel custodiaba al rebaño de la amenaza del mal, la Virgen María se convertiría en «la gran intercesora mediante la oración del rosario, representando cada rosa un ave maría dicha ante la majestad de su corona, que después las recolecta para ofrecerla ante la majestad de su hijo»¹⁰.

Haciendo un repaso a la producción artística novohispana sobre el tema de la Divina Pastora, hay que señalar que la más antigua de las imágenes documentadas se encuentra en el Museo de los Padres Capuchinos de Sevilla y está firmada por Pedro López Calde-

⁹ SUÁREZ MOLINA, María Teresa. «La Virgen Peregrina. Una devoción misionera en Nueva España». En: AA.VV. *A virxe Peregrina. Iconografía e culto*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, Xacobeo 2004, págs. 109-135.

¹⁰ Esta serie de interpretaciones fueron recogidas por Cuadriello en su estudio sobre una de las piezas conservadas en el Museo Nacional de Arte de México. AA.VV. *Catálogo comentado del arcervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo I. México: Museo Nacional de Arte, INBA/ Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1999, págs. 67-69.

rón en 1732¹¹. Aunque este cobre reproduce de forma heterodoxa el diseño de Tovar, su fuente directa fue una estampa impresa en Sevilla el mismo año de la aparición, de lo que podría deducirse, como se verá más tarde en el caso de otras escuelas hispanoamericanas, fue uno de los referentes para las reproducciones de aquellos artistas. En ambas se pueden observar la misma orla de flores y dos cartelas donde en la parte superior reza la siguiente inscripción:

El Eminentísimo Sr. Cardenal Arias Arzobispo de Sevilla concede cien días de indulgencias a todo fiel cristiano que rece un Ave Maria delante de esta SS Imagen cuyo origen se venera en la iglesia parroquial de Santa Marina de la ciudad de Sevilla; y este titulo y trage de pastora a sacado nuevamente al mundo la solicitud, cuidado y predicación de los Reales Padres Capuchinos. Año de 1703.

Mientras que en la parte inferior contiene una plegaria mariana que comienza con el título «Oh Soberana Reina del Cielo». Junto a ésta la segunda de las imágenes más temprana fue realizada por Carlos Clemente López en 1746 y pertenece a la colección de Andrés Blaisten¹². Siguiendo las pautas de los artistas novohispanos de mediados del siglo XVIII en su deseo por innovar con nuevos planteamientos iconográficos, el autor situó de manera insólita a la Virgen María de pie apoyándose en su cayado, mientras que el rebaño, sin las características rosas en sus bocas, se agrupa a su alrededor, dibujando al fondo un paisaje campestre donde dos ovejas descarriadas son perseguidas por unos lobos. El esquema original fue repetido por otros artistas secundarios creando imágenes de menor tamaño y con numerosas connotaciones populares, como la existente en el Museo Nacional del Virreinato firmada en 1799 por un tal Anselmo con el lema «Madre, Virgen y Señora pues que Pastora te ostentas libra del lobo ynferral el rebaño que apacientas», en la que flanquean a la Virgen dos ángeles músicos¹³. Además, fruto del interés por la pin-

¹¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. *Exposición antológica sobre el pintor Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, 1981.

¹² <http://www.museoblaisten.com/v2008/hugePainting.asp?numID=230>

¹³ AA.VV. *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, Tomo II (Primera parte), México: Museo Nacional del Virreinato/INAH, 1994, pág. 98.

tura emblemática que existió entre la élite intelectual novohispana existen curiosas composiciones, como una en la que, siguiendo un modelo idéntico con Cristo como Buen Pastor, aparece la Virgen recostada en un jardín, mostrando su corazón en el pecho, con el rebaño a sus pies, y en la parte superior una serie de Ángeles de la Guarda velando por las almas de los niños que custodian; y otra de gran formato en una colección particular mexicana donde Madre e Hijo cuidan de las ovejas bajo una alegoría del Sagrado Corazón de Jesús rodeada de querubines.

Siguiendo la estela de la fama alcanzada en los círculos artísticos de mediados del siglo XVIII, el pintor que creó un verdadero referente en la interpretación novohispana de la Divina Pastora fue el maestro oaxaqueño Miguel Cabrera. Sus composiciones partieron fielmente del prototipo sevillano, aunque introdujo los matices de su estética particular, convirtiendo a la Virgen en una joven mediante el dibujo de unos rostros aniñados, el cromatismo «dulzón» característico de una paleta repleta de tonalidades pastel, en los que se mezclan colores fuertes y fríos un fondo de matices ocres, y resultando de ello la creación de una atmósfera cargada de armonía espiritual. Según Cuadriello, 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 se hicieran eco del bucolismo literario y tan del gusto rococó entonces en auge»¹⁴. De las variantes ideadas por Cabrera existe el tipo clásico donde la Divina Pastora aparece individualizada y otro donde con idéntico formato hace pareja con el Buen Pastor. Respecto al primero de ellos, el Museo Nacional de Arte conserva dos lienzos, uno en un soporte ovalado siguiendo un canon más arcaico, con una aureola dorada y el traje salpicado de bordados, y otro que responde a la típica descripción expuesta¹⁵. En los fondos de Los Angeles County

¹⁴ AA.VV. *Catálogo comentado...* Tomo II. *Op. cit.*, pág. 68.

¹⁵ El primero forma parte de una misma serie con San Joaquín y un San José con el Niño. Procede del antiguo convento de la Encarnación y se encuentra depositado en la embajada de México en Moscú. AA.VV. *Catálogo comentado del arcervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo I. México: Museo Nacional de Arte, INBA/Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2004,



*Divina Pastora. Miguel Cabrera. County Museum.
Los Angeles*

Museum existe otra de estas obras autografiadas por Cabrera que a través de la inscripción «La Divina Pastora de las Almas venerada en San Gil de Madrid», evidencia la demanda de estas realizaciones por parte de comitentes indianos. Además, incorpora como novedad en un segundo plano una pareja de angelotes acariciando el rebaño y la colocación del sombrero pastoril de la Virgen sobre su cabeza¹⁶.

Al igual que sucedería con otras composiciones creadas por Cabrera sus seguidores copiaron estos modelos, aún más si cabe en el caso de la Pastora ya que procedía directamente desde la Península, que tanta reputación le daría entre la cliente novohispana. Dentro de este grupo hay que destacar como el continuador indiscutible de su estética a José de Páez. En

esta ocasión, el pintor supo interpretar esta advocación mariana con una impronta más particular que en referentes anteriores, introduciendo algunas variantes características de la pintura mexicana. Así pues, situaría a la Virgen al centro, vestida con una túnica carmín y un manto azul oscuro perfilado de encaje dorado y tachonado de estrellas, sosteniendo el cayado con la mano izquierda mientras que con la derecha acaricia la oveja que se arrima a su regazo con las patas elevadas. Junto al rebaño que le ofrece las rosas cortadas en una

págs. 144-148. AA.VV. *Catálogo comentado...* Tomo II. *Op. cit.*, págs. 67-69. En cuanto al segundo de estos Tovar publica en su monografía sobre el pintor uno de factura idéntica en una colección particular. TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Celestial*. México: InverMéxico Grupo Financiero, 1995, pág. 262.

¹⁶ <http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=175436;type=101>



Divina Pastora. José de Páez. Museo de los Padres Capuchinos. Sevilla

florida pradera situada a sus pies, se colocan dos angelotes que siguen el mismo modelo de los que se disponen a coronarla. Al fondo desciende el arcángel San Miguel para atacar al lobo que persigue a la oveja perdida en un laberinto más parecido al diseño del Paraíso

terrenal que al paisaje agreste de la escena sevillana. La representación de mayor calidad artística de Páez se conserva en el Museo de los Capuchinos de Sevilla y fue expuesta por primera vez con motivo de la muestra antológica sobre Tovar y la Divina Pastora celebrada en diferentes localidades de la provincia de Huelva en el año 1981¹⁷. También, en peor estado de conservación existen dos réplicas de la misma firmadas por Páez en el Museo del Sitio de Acolman y en una colección particular venezolana¹⁸. Fue tal el grado de demanda que alcanzó esta imagen en los talleres novohispanos, que incluso a la factura de Páez se han atribuido algunas obras en Guatemala. Este será el caso del Buen Pastor y la Divina Pastora con santos franciscanos y un donante que se conserva en la sacristía de la Iglesia de la Merced de la capital guatemalteca¹⁹.

En la producción de Cabrera el otro de los modelos compositivos consistirá en la representación que hacía pareja con el Buen Pastor. De éste se conserva un bello ejemplar en el Museo Nacional del Virreinato de México que tanto por el formato como por las dimensiones que poseen podría deducirse que fue hecho para exponerse ambas piezas juntas, bien en algún retablo o en los muros interiores de algún templo²⁰. Se aprecian en ellas un tratamiento homogéneo de los rostros de Jesús y María, además de la postura de ambos personajes, que según Martí remite a «la idealización que la Iglesia Católica pedía a todos los artistas para conmover al espectador y despertar los valores cristianos»²¹. También José de Páez repetiría el mismo esquema en dos cobres firmados en 1770 y conservados en el Museo de América de Madrid. En su estudio sobre la obra del pintor existente en dicho acervo, García Sáiz analizó detalladamente el

¹⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. *Exposición... Op. cit.*

¹⁸ CALZADILLA, Juan. *Una colección de pintura en Venezuela. Obras de arte en la colección Zingg*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, pág. 116.

¹⁹ ALCALÁ, Luisa Elena. «Arte e identidad en Guatemala colonial». En: AA.VV. *Catálogo de la exposición Guatemala maya e hispánica*, Madrid: SEACEX, 2000, pág. 115.

²⁰ AA.VV. *Pintura novohispana... Op. cit.*, págs. 73,97.

²¹ MARTÍ COTARELO, Mónica. *Miguel Cabrera. Un pintor de su tiempo*. México: CONACULTA, 2002, págs. 20-21.

complejo juego iconográfico que escondía este repertorio²². Centrándonos en la imagen de la Divina Pastora, aparece en un primer plano vestida con el hábito carmelita, mientras que al fondo el Niño Jesús se señala el corazón prefigurando su tarea de pastor. En el plano superior figura una composición con varios santos carmelitas, destacando a la derecha el profeta Elías en el monte Carmelo contemplando la visión de la «nubecula parva» y la primera iglesia construida por Agabus sobre el monte Carmelo, como primer ejemplo de vida monástica, junto a un barco simbolizando que la Virgen es la estrella del mar que guió a los carmelitas durante su huida por el acoso de los sarracenos en Tierra Santa. A la izquierda se encuentran dos ángeles portando el escapulario concedido por la Virgen como privilegio a San Simón Stock mientras que San Cirilo Constantinopolitano, San Cirilo Alejandrino y San Alberto de Verceli, defensores de diferentes dogmas marianos contemplan la aparición colocándose sobre los herejes nestorianos. Tanto de éste, como del Buen Pastor que igualmente aparece encuadrado por una serie de escenas alegóricas del Antiguo y el Nuevo Testamento, existe una réplica en una colección particular de Puerto Rico, por lo que podría plantearse la posibilidad de una estampa previa en la que se inspirara el autor²³.

A la hora de encontrar una explicación a esta interesante composición, Cuadriello afirma que el carácter carmelitano de esta obra queda subrayado no sólo por la presencia del escapulario sino sobre todo por la predilección que siempre mostró esta orden por relacionarse con los temas de la Antigua Ley y luego vincularlos con los similares recogidos en el Nuevo Testamento. Así pues señalará que los «hijos de Santa Teresa también fueron muy afectos al empleo de

²² GARCÍA SÁIZ, M.^a Concepción. «Obras de José de Páez en el Museo de América», Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 308 (1976), págs. 54-58; *La pintura colonial en el Museo de América (I). La Escuela Mexicana*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, págs. 89-104. Además, sobre la Divina Pastora, existe en sus fondos un pequeño cobre de anónimo mexicano. Inventario 00248.

²³ DÁVILA, Arturo. *Pintura hispanoamericana en Puerto Rico: siglos XVII a XIX*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1976.



*Buen Pastor. José de Páez.
Museo de América. Madrid*



*Divina Pastora. José de Páez.
Museo de América. Madrid*

figuras alegóricas acompañadas de estructuras emblemáticas para enfatizar esta paráfrasis y demostrar cómo su reforma moderna ya estaba escriturada desde la época de los profetas y los patriarcas»²⁴. Otra hipótesis apuntaría a la relación entre ambas imágenes y la devoción a la orden carmelita que profesó en su vida fray Isidoro de Sevilla, queriendo con ello rendir un homenaje alguna comunidad o devoto mexicano al inventor de la Divina Pastora. En este sentido, el padre Zalamea comentaba en su sermón fúnebre:

Pero en donde mas se dilatava su ánimo era en venerar, querer y adorar a la reina del cielo, bajo de el sacratísimo titulo de el Carmen. Exhortaba en sus sermones a que portasen como escudos su escapulario que es para librar a los hombres de innumerables peligros del alma, siendo él el primero que pendiente de el cuello traia esta riquísima joya que del cielo trajo la Reina del Mundo. Y lo sacaba del pexo para que vieses como se gloriaba de ser hijo de María Santísima del Carmen²⁵.

También los lienzos con la iconografía de la Divina Pastora formaron parte como ornato de retablos y pinturas murales. Como ejemplo de ello, los padres franciscanos eligieron esta imagen junto a la del Buen Pastor para decorar en dos medios puntos los laterales del coro alto de su iglesia en el Colegio de Propaganda Fide de San Fernando en Zacatecas. Por un lado, se observa a una serie de religiosos ayudando a Cristo a vencer al lobo que persigue al rebaño, mientras que frontero aparece la Pastora recibiendo las rosas de aquellas que han sido redimidas por su Hijo²⁶. Otro de los casos, donde según Sebastián este tema tiene su «expansión más monumental», es en la sacristía del convento de Santa Rosa de Querétaro, en una pintura que presenta a Cristo en la cima del Calvario con un rebaño de ovejas al pie de la Cruz, apareciendo en el eje de la composición la Divina Pastora, y en un nivel inferior tallados Cristo con un corde-

²⁴ AA.VV. *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, 1994, págs. 372-373. Cat. 133-134.

²⁵ ZALAMEA, fray Miguel. *Sermón...* *Op. cit.*, pág. 29-30.

²⁶ AHUED VALENZUELA, Salvador. *El libro del histórico y virreinal Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas y Convento Franciscano del siglo XVIII*. Guadalajara: Impre Jal, 1991.

ro a sus pies junto a sus discípulos²⁷. Otras noticias señalan la construcción de ermitas e iglesias dedicadas a esta advocación en Nueva España, donde la escultura de la Divina Pastora quedaría entronizada presidiendo el retablo principal. Una de las fuentes que ha proporcionado algunos datos referentes a este aspecto es el diario del viaje que hicieron a la América Meridional los padres capuchinos fray Francisco de Ajofrín y fray Fermín de Olite. Ambos religiosos fueron los primeros de esta orden en pisar tierras mexicanas entre 1763 y 1766 durante su peregrinación para recolectar limosnas destinadas a las misiones en el Tíbet²⁸. De las descripciones compiladas acerca de las distintas localidades que visitaron señalarían que en Orizaba la parroquia principal tenía «buenas capillas y magníficos altares con una capilla de la Divina Pastora en un lienzo hermosísimo y grande»²⁹. En la región de Oaxaca mencionan como en el pueblo de San Pedro Teutila «en el altar mayor se venera en una urna de singular adorno y preciosidad una imagen de la Divina Pastora, hermosa, bella y agraciada, que colocó aquí don Antonio Catáneo, Teniente de Alcalde mayor que fue en esta jurisdicción y Alcalde mayor al presente en Guajolototlán», añadiendo que «esta dulce devoción a la Divina Pastora se halla muy extendida en toda la América»³⁰. Por último, en la localidad cercana de Teposcolula reseñaban que «no lejos del convento hay una iglesia muy pulida dedicada a la Divina Pastora»³¹. Al hablar de templos dedicados a la Pastora uno de los más populares fue el de la Divina Pastora de San Francisquito al sureste de la villa de Querétaro. El origen del mismo se remonta a la existencia de una capilla levantada por los franciscanos en un humilde barrio indígena para la atención espiritual de sus vecinos. Hacia el año 1750 se retiró junto a ésta un lego procedente del desapa-

²⁷ SEBASTIÁN, Santiago. *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Editorial Encuentros, 2007, pág. 196.

²⁸ AJOFRÍN, Francisco de. *Diario del viaje que por orden de la Sagrada Congregación de Propaganda Fide hizo a la América Septentrional en el siglo XVIII el P. Francisco de Ajofrín*, edición y prólogo de Vicente Castañeda y Alcover. 2 vols. Madrid: Real Academia de la Historia, 1959.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 24.

³⁰ *Ibíd.* págs. 48-49.

³¹ *Ibíd.* pág. 119.

recido convento de la Cruz de Padres Recoletos, llevando consigo una pequeña imagen de la Divina Pastora que colocó en el altar de la ermita. Con el paso del tiempo, el edificio fue amenazando ruina hasta que un acaudalado queretano llamado Francisco Alday decidió patrocinar la construcción de un nuevo templo para que la imagen mariana fuese su titular, colocándose la primera piedra el 30 de agosto de 1785 y dedicándose el 8 de septiembre de 1786.

Sin embargo, de todas las noticias relativas a la devoción particular a la Divina Pastora en México, a través de un hallazgo documental de Colomar en el Archivo de Indias queda demostrado el grado de integración que alcanzó este culto en la sociedad novohispana. En concreto, se trata del memorial que el indio don Pascual de Campos, ciudadano de Veracruz, dirigía al Consejo de Indias por el que reclamaba la propiedad de una talla de la Divina Pastora que había costeadado y de la que se había apropiado su patrón, el capitán Juan Nava³². Gracias a un estudio más amplio de dicho expediente se ha podido profundizar acerca de las características de la pieza, así como la posterior fundación de una cofradía y la erección de su propio templo. En el escrito dirigido por el nativo figuraba que se dictasen las órdenes necesarias para que don Juan de Nava «le devuelva la imagen de la Divina Pastora, su guión, faroles, insignias, alhajas y demás objetos pertenecientes a la Cofradía de la Divina Pastora, promovida en dicha ciudad desde 1744, por el citado indio para extender la devoción del Santo Rosario»³³. La historia se remontaría un año antes, cuando el nativo, de profesión oficial de sastre, compró una estampa de papel en una «camilla» de la Plaza Mayor y la sacó enmarcada en un guión con faroles de papel en el Rosario público. A medida que la devoción fue aumentando llegó a convertirse en una Congregación de devotos de la imagen, por lo

³² AA.VV. *Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica. Signos Sevilla y las Hermandades*. Sevilla: Fundación El Monte, Ministerio de Cultura, 1999, pág. 162. cat. 30.

³³ Archivo General de Indias (A.G.I.) México, 716, *Información dada por Pasqual de Campos vezino de la Ciudad de la Nueva Veracruz, sobre la fabrica de una Ymagen de la Divina Pastora que a sus expenzas mandó hazer, sobre el quanto retubo de costo, señas individuales de la dicha señora en la forma que expresa*, México, 1747. s.f.

que el indio decidió trasladarse a la casa de su patrón, siendo entonces cuando con su dinero encargó al oficial de escultor Antonio González y al maestro pintor Miguel Ramírez la hechura de una talla de la Divina Pastora³⁴. En el mes de junio de 1744, Pascual Campos se vio obligado a mudarse de nuevo debido a las quejas de Juan Nava, molesto con la muchedumbre de fieles convocada en su casa cada día. Desde aquí se trasladó al convento de San Agustín, para al poco tiempo, ofendido por el abuso económico pretendido por los frailes, tener que establecerse en un cuarto prestado por el mesonero Antonio Martínez, previa licencia del Vicario para poner allí un altar decente. Fue entonces cuando entró en contacto con el presbítero don Antonio Berdejo, nombrado capellán del Santo Rosario, que le animó impulsado por el creciente fervor popular y al aumento de las limosnas a promover la construcción de una capilla. Será entonces cuando el citado Juan Nava llevado por la envidia de tan exitosa empresa espiritual interpusiese una demanda para ser nombrado legítimo fundador de la cofradía alegando que fue en su casa donde se creó y que por lo tanto a él le correspondía ser el legítimo propietario de los bienes. Del proceso abierto por la denuncia del indio Pascual de Campos quedaron compiladas en un expediente una serie de informaciones³⁵. Entre éstas habría que resaltar los testimonios dados en la Ciudad de México, cuando ya en 1747 se cita como al escultor, quien declaró que:

a fines de dicho año (1743) llegó el mencionado Pasqual y le mando al testigo le fabricase una ymagen de la Divina Pastora, la que a justo en blanco en diez pesos, que le exhibio el mismo Pascual, y que dicha ymagen la hizo el testigo en cedro de la Habana, la qual esta sentada, que si estuviera parada tubiera el alto de una vara; que después de acavada la dicha imagen ajusto con el dicho Pascual el arbol en el que se halla arrimada dicha imagen en quatro pesos, los dos angelitos que vienen descendiendo con la corona en cinco, y la ovejita que tiene al lado diestro, con el báculo que tiene al siniestro en veinte reales, que todas las dichas

³⁴ Dichos artistas habían pasado a la Nueva España al servicio del ensamblador Felipe de Ureña para trabajar en el colateral de la Iglesia de la Orden Tercera de San Francisco.

³⁵ A.G.I. México, 716, *Información dada por Pasqual de Campos sobre el principio y progreso del rosario de la divina pastora*. Nueva Veracruz. 16 de octubre de 1748, s.f.

quatro partidas importan, la de veinte y un pesos quatro tomines, que el mismo Pascual como lleva dicho le entrego al testigo, por la construcción y fabrica de dicha ymagen en blanco; Cuya obra acabo y entrego por la Quaresma del subsecuente año de quarenta y quatro; y que aunque es cierto que dicha ymagen tiene otros corderitos alrededor, estos no lo fabrico el testigo y si un hijo del citado maestro Ureña³⁶.

Igualmente hablaría el oficial de pintor Miguel Ramírez que aseguraba que

dicho Pasqual le pago por el trabajo de encarnar y pintar dicha ymagen siete y ocho pesos; y que por Agosto del año proximo passado de quarenta y seis, estando aun todavía el testigo en dicha ciudad de Veracruz, a pedimento del Bachiller Don Antonio Berdejo Presbitero le puso a dicha ymagen las pestañas que se le avian caydo.

Una vez visto en el Consejo este expediente acordó que se pasara el caso al fiscal, quien en su informe de 7 de febrero del año 1750 dictaminó

que con reflexión de estar como estava justificado por las certificaciones y informaciones fue de parecer de que por lo que mirava a la restitución de las alajas era justicia que asi se hiciese librando para ello el correspondiente despacho el Gobernador de la Veracruz, pero por lo que miraba a la cofradia que avia establecido sin embargo de tener licencia del ordinario como quiera que era preciso precediese licencia de Su Majestad y en esa no se avia solicitando previniese al mismo gobernador que la hiciese suspender.

Así sería como en el Consejo de 14 de febrero de 1750 se acordó que el citado Pascual Campos pidiese el permiso oportuno, desplazándose para ello en una aventurada travesía hasta la Península y dejando a cargo de su «Congregación» al presbítero Berdejo. En el año 1753 el gobernador de Veracruz, don Diego de Peñalosa, remitió un informe apoyando la piadosa iniciativa del indio y recapitulando todo lo ocurrido hasta el momento, no siendo hasta el Consejo del 7 de agosto de 1754 cuando se resolvió que

respecto de tenerse ya las licencias del ordinario de la Puebla para construcción de la capilla podrá concederse también la que se necesita y

³⁶ *Ibíd.*, s.f.

solicita del consejo mandando que se atienda a Pascual de Campos y se ponga por director a Don Antonio Basilio Berdejo, pues como dice el gobernador son los que con su celo han conseguido el establecimiento del mencionado rosario y las limosnas y alaxas con que oy se halla la santa imagen³⁷.

LA ICONOGRAFÍA POPULAR EN LAS ESCUELAS ANDINAS.

Si en la escuela novohispana fue Miguel Cabrera el encargado de introducir el prototipo de la Divina Pastora, en la pintura quiteña sería Manuel de Samaniego y Jaramillo el artífice más prolífico en un período que abarcó desde finales del siglo XVIII hasta comienzos de la siguiente centuria. A ello ayudó la rápida difusión que alcanzó la imagen en la Real Audiencia de Quito, tornándose inmediatamente en una de las devociones más populares gracias al número de fieles, que particularmente la asociaron a la venerada imagen de Nuestra Señora de las Mercedes, y a la rápida aceptación que tuvo dentro de las clausuras, como sería el caso de Santa Clara y el Carmen³⁸. Entre las características principales que el maestro plasmó en el tema de la Divina Pastora destaca la elección de modelos femeninos reales, de refinados rasgos físicos y ataviados según la moda de la época. Junto a ello resaltaría el colorido dulce de su paleta y la idealización de paisaje que aparece como fondo de la escena principal. Los depósitos del Banco Central de Ecuador custodian un amplio repertorio donde a simple vista se observa cómo el modelo iconográfico, con el Niño Pastor en el regazo de su Madre, se mantuvo más fiel en la Nueva España a los cánones del original sevillano. Una de las variantes introducidas por Samaniego será la colocación de un atípico sombrero de copa, llamado coloquialmente «chistera», rodea-

³⁷ A.G.I. México, 716. *Expediente evacuado sobre instancia de Pascual de Campos acerca de la Cofradía y Congregación de Nuestra Señora con el título de la Divina Pastora de la Ciudad de Veracruz*. Año 1754.

³⁸ VARGAS, José María (O.P.). *Liturgia y arte religioso ecuatoriano*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1964, pág. 65. VARGAS, José María (O.P.). *María en el arte ecuatoriano*. Quito: Editorial Romero, 1954, pág. 165.

do de una guirnalda de rosas que contrasta con el característico tocado de paja, todo ello enmarcando a la efigie sedente en una extraña aureola luminosa³⁹. En otros casos, como en una atribución localizada en el Museo de Arte Colonial de Quito simplifica la escena reduciéndolo a la Virgen que acaricia a una oveja, dentro de un óvalo delimitado por una guirnalda de flores. También relacionada con el autor se encuentra en la entidad financiera una bella imagen de la Divina Pastora vestida con el hábito mercedario, emulando con ello la elección de la advocación carmelita de Páez en el caso novohispano. La Virgen se presenta ataviada con una túnica blanca y el escudo de la orden de la Merced en el pecho, cubierta con un manto azul y rodeada por doce estrellas. En la parte superior, dos ángeles en vuelo sostienen una corona imperial y entre cuatro cabecitas de querubines destaca una larga filacteria que reza «O MARIA ADMIRABILIS AD CONTEMPLANDAM / PULCRHA AD VIDENDAM / DESIRABILIS AD AMANDAM. S. Ansel.» En la esquina inferior se coloca un donante con traje y capa negro en actitud de oración hacia la imagen venerada⁴⁰. Siguiendo el mismo esquema de este lienzo existen otros dos en la Reserva del Museo del Banco Central de Ecuador-Pumapungo en la localidad de Cuenca, presentando uno solamente la escena mariana con el Niño Jesús sobre el regazo que porta varios escapularios mercedarios en la mano y el otro una pareja de santos mercedarios en la parte inferior con una cartela en la que se lee: «SALVE PASTORA QUERIDA / CUYA CHARIDAD TE MVEBE / DEXANDO NOVENTA Y NUEBE / BUSCAS LA OVEJA PERDIDA». Advirtiéndose «la encarnación y frescura» tan características de sus pinceladas, en el Monasterio de Santa Catalina de Quito se conserva un lienzo de Samaniego donde flanquean orantes a la Divina Pastora San Francisco y fray Isidoro de Sevilla a la izquierda y San Buenaventura y Santa Clara a la dere-

³⁹ http://museos-ecuador.bce.ec/bce/html/arte/pieza400_3830.htm.

⁴⁰ http://museos-ecuador.bce.ec/bce/html/arte/pieza400_3833.htm. MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1973, fig. 591. Perteneció a la colección particular de Víctor Mena; VARGAS, José María (O.P.). *El arte ecuatoriano*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1964, pág. 160. Cat. s.f.



*Divina Pastora. Manuel de Samaniego
(atribuido). Reserva del Banco Central de Ecuador.
Cuenca*

cha, con una cartela central que añade a la anterior plegaria los siguientes versos: «SALVE BELLÍSIMA AURORA / PORQUE EN LA ÚLTIMA HORA / DE SU VIDA EL SUMO REY / DE TODA LA HUMANA GREY / TE CONSTITUYÓ PASTORA»⁴¹. Por último señalar otro inusual modelo de este maestro publicado por Vargas en la colección de Víctor Mena, semejante al de Clemente López en México, con la Divina Pastora de pie, portando el cayado y llevándose la mano al pecho en actitud misericordiosa⁴².

En el mismo depósito se conservan cuatro obras anónimas con añadidos iconográficos que enriquecen de simbología el contenido pastoreño. En una de ellas aparece la Santísima Trinidad formando parte de la Coronación de la Vir-

gen, en otra el paisaje se enriquece con un riachuelo mientras que en el plano superior los ángeles sujetan una extraña aureola dorada, otra donde un abocetado arcángel San Miguel lanza un rayo para fulminar al lobo, y por último una de escaso valor artístico por la simplicidad de la escena. Además, en el Museo Remigio Crespo Toral de Cuenca se exhiben dos lienzos más tardíos que a modo de retrato a lo divino recogen simplemente en primer plano la efigie de la Virgen rodeada del rebaño y acariciando dulcemente una de las ovejas. Sin embargo, uno de los modelos mejor logrados en cuanto a la es-

⁴¹ VARGAS, José María (O.P.). *Arte quiteño colonial*. Vol.3. Quito: Editores Ecuatoriana, 1944, págs. 161-163, lámina LXXIV. El padre Vargas apunta que en la clausura existe un ejemplar de la novena primitiva impresa en Cádiz. VARGAS, José María (O.P.). *María... Op. cit.*, 1954, págs. 164-165.

⁴² *Ibidem*.

tética quiteña se encuentra en la colección privada estadounidense de Marilyn and Carl Thoma⁴³. En su comentario sobre la pieza Stratton-Pruitt resalta que María «aparece como una sofisticada muñeca de porcelana», con un detallado vestido rojo y azul y sombrero de plumas, mientras que la túnica y el manto aparecen brocados con un llamativo encaje dorado que perfila todo el conjunto, reflejando en ello el resultado del «espíritu rococó» que tuvo en Bernardo Rodríguez y Manuel de Samaniego a los precursores del tema⁴⁴.

Al igual que en Nueva España, también en Suramérica fue común la representación de la pareja junto al modelo análogo de Cristo. En un curioso ejemplar conservado en el Banco Central de Ecuador, sobre una lámina de vidrio se pinta a la Divina Pastora niña y en otra al Niño Jesús de la espina, presentando ambas idénticas molduras doradas con profusión decorativa en color rojo a modo de retablito portátil.⁴⁵ Otro de los interesantes modelos que custodia la entidad financiera es una compleja representación en la que aparece al centro la figura de Cristo con una corona de espinas y una soga dorada en el cuello mientras del pecho sobresale su corazón llameante. Con su voz llama a una oveja que se encuentra enredada en unas zarzas y es arrastrada del cuello por un lobo hacia las llamas que surgen del suelo al pie de unas montañas, en el extremo derecho. En la parte superior izquierda aparece la Virgen María como Divina Pastora, con una oveja a sus pies y a su izquierda un multitudinario rebaño de ovejas que pastan al pie de una cruz junto al arcángel San Miguel. Ésta será la zona más luminosa del cuadro, pues arriba se encuentra el Espíritu Santo en forma de paloma despidiendo un gran fulgor con el que resguarda a todas las almas redimidas que han acudido a la protección de ambos personajes,

⁴³ STRATTON-PRUITT, Suzanne. *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings, 1600-1825 from the Thoma Collection*. Milán: Cantor Arts Center – Skira, 2006, págs. 172-175. Cat. 36-37.

⁴⁴ STRATTON-PRUITT, Suzanne. «The Divine Shepherdess». En: AA.VV. *The Arts in Latin American 1492-1820*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006, pág. 446. Junto a este modelo se conserva otro de escasa relevancia artística.

⁴⁵ http://museos-ecuador.bce.ec/bce/html/arte/pieza400_3786.htm.

mientras que Jesús lleva a cabo la tarea de rescatar a las que han caído en la perdición del pecado⁴⁶.

Finalmente, existirán en el arte quiteño otras realizaciones de cierto contenido emblemático, como una pequeña escultura de Bernardo de Legarda que combina la iconografía de la Divina Pastora con la de Virgen Hilandera, ataviada de forma característica y portando en su mano el huso de hilar, resumida de esta forma la metáfora cristiana con la tradición pagana de las Parcas que rigen el destino de los hombres, y una pintura de Bernardo Rodríguez en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Recoleta El Tejar en Quito donde una serie de padres mercedarios se arrodillan orantes frente a la imagen de la Divina Pastora ataviada con el escapulario de la orden, alterando así el grabado original de Bernabé Palomino con la protección sobre los capuchinos⁴⁷.

De la jurisdicción de la Audiencia de Charcas se conservan en Bolivia algunos ejemplos que en gran parte siguen la estética popular de los analizados anteriormente. Uno de los modelos de mayor calidad artística se encuentra en la Casa de la Moneda de Potosí y está firmado por Gaspar Manuel de Berrío que lo acabó el 12 de octubre del año 1769. La imagen altera la disposición típica de la Virgen, situándola en un plano lateral y sentada en un trono. Asimismo, el paisaje se enriquece con multitud de detalles que dibujan una florida pradera en la que parte del rebaño se ubica de espaldas observando la escena de la persecución del lobo al animal descarriado. Por su parte, la Virgen torna el rostro dirigiéndose con cierta candidez al espectador mientras aparece ataviada con una túnica repleta de flores y una pámela de tamaño exagerado a sus espaldas. Un dato importante se referirá al comitente de la pieza, del que gracias a la cartela que figura en la parte inferior de la obra sabemos que se trató de «Don Pedro Feliz Antonio de Palomares, hijo de Sevilla y como tan devoto de esta Peregrina Reyna de los Ángeles». Además de éste se conservan en La Paz, un lienzo que toma con fuente la misma estampa fechada en 1703 que sirvió al pintor novohispano Pedro López Calderón, incorporando anecdóticamente

⁴⁶ http://museos-ecuador.bce.ec/bce/html/arte/pieza400_4167.htm.



Divina Pastora. Gaspar Miguel de Berrío. Casa de la Moneda. Potosí

en cada oveja un escapulario con los escudos de diferentes órdenes religiosas, y otro en el Museo «Casa de Murillo, con la tradicional escena en un pequeño formato ovalado.

EL ESTANDARTE MISIONERO EN LA EVANGELIZACIÓN DE NUEVA GRANADA

En el año 1717, Felipe V aprobaba la creación de un nuevo virreinato bajo el título de Nueva Granada, como expresión de la nueva política administrativa de ultramar, dentro de las reformas borbónicas. Hasta este territorio que había formado parte de la ju-

risdicción peruana también llegó la devoción a la Divina Pastora, principalmente a su capital Santa Fe de Bogotá. El impulso económico y cultural que recibió la ciudad con este nuevo estatus permitió que recibiera a influyentes personajes como el virrey arzobispo don Antonio Caballero y Góngora. El padre Ardales señala en su monografía que este gobernante fue «devotísimo de la Orden capuchina, y que debió serlo también de la Divina Pastora», sobre todo cuando los padres capuchinos le dedicaron en 1782 una estampa, que serviría de referente para reproducir las numerosas imágenes que los religiosos llevaban en sus misiones⁴⁸. La obra fue realizada por el salmantino Francisco Benito de Miranda, que había acudido desde la Península con el cargo de segundo tallador de la Casa de la Moneda de Santa Fe de Bogotá, y posteriormente considerado como fundador de la escuela del grabado en Colombia. En el modelo se aprecian ciertas novedades que se alejan de la composición original, como la presencia del Niño Jesús en las rodillas de su Madre y de otro personaje infantil junto al árbol vestido de pastorcillo y portando un cayado. Al pie de la imagen se lee la siguiente inscripción: «Franco. Beno. Gr. M. R. me fe. Año de 1782. No. Ro. de Gra.», que debe interpretarse como «Francisco Benito, Grabador Mayor Real, me fecit. Año de 1782, Nuevo Reino de Granada». Un poco más abajo aparece la otra leyenda enmarcada dentro de una cartela: «Ymagn. de la Divina Pastora qu. Llevan en sus Misiones los PPs. Capuchinos de Santa Fe. Dedicada al Exmo. e Ylo. Sor. Dn. Antonio Caballero y Góngora,

⁴⁷ http://museos-ecuador.bce.ec/bce/html/arte/pieza400_3683.htm. CRESPO, Hernán; y VARGAS, José María (O.P.). *Arte... Op. cit.*, pág. 62. Otra pequeña talla fue documentada en la colección de Víctor Mena. VARGAS, José María (O.P.): *Op. cit.* 1954, Fig. 73. En cuanto a la pintura véase VARGAS, José María (O.P.). *Patrimonio... Op. cit.*, pág. 301; y el grabado en MARTÍNEZ AMORES, Juan Carlos. «Breve repertorio iconográfico de la Divina Pastora en el grabado». *Boletín de las Cofradías de Sevilla* (Sevilla), Año XLIV, 535, (septiembre de 2003), pág. 617. Estampa n.º 1.

⁴⁸ Después de su estancia en la Nueva Granada y ya como prelado de Córdoba, fue acompañado por el beato Diego de Cádiz durante una visita pastoral, de la que parece probable la fundación de la Hermandad de la Divina Pastora de Lucena. ARDALES, Juan Benito de (O.F.M.Cap.). *La Divina Pastora... Op. cit.*, pág. 328.



Divina Pastora. Francisco Benito de Miranda. 1782

Virrei, y Arzobpo, del Nuevo Reino de Grda. Quien concede 80 días de Yndulgencia a quien le rezare una Salve»⁴⁹. Afortunadamente la plancha de cobre fue adquirida de manos de un nativo por el padre capuchino Modesto Albocácer a finales de los años 20 del siglo pasado, aludiendo en el artículo donde la daba a conocer que «como Divina Capitana corrió las ardorosas playas del mar Caribe, subió los riscos de las más altas montañas andinas; cruzó los ríos y los valles; y los silbos amorosos de nuestra solícita Pastora penetraron hasta

⁴⁹ GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *El grabado en Colombia*. Bogotá: Editorial A.B.C., 1960, págs. 99-101.

las selvas de los infieles salvajes americanos, y millares de corazones la conocieron, la amaron y la sirvieron con cariño filial»⁵⁰. Sin duda alguna, este grabado debió orientar a los artistas locales en sus interpretaciones pictóricas. De hecho, en el Museo de los Padres Capuchinos de Sevilla y en el Convento de Carmelitas Descalzas del Puerto de Santa María existen varios lienzos donde a las particularidades de la estética popular americana se suman el elemento común de la presencia de un pastorcillo-ángel al fondo con el mismo bastón y la colocación de un sombrero bastante llamativo con una lazada alrededor.

Al igual que en el vecino Ecuador, la devoción por la Divina Pastora se transmitió entre numerosos fieles de Nueva Granada, que a través del encargo de imágenes consiguieron propagar el culto mariano a numerosas poblaciones aquel vasto territorio⁵¹. En cuanto a los principales representantes de la escuela neogranadina, el único cuadro que se conserva está firmado por el maestro José Garzón y Melgarejo en 1746 y perteneció a la colección de don Alberto Montejo en Bogotá⁵². En la imagen se aprecia una composición bastante tosca respecto al modelo original, presentando la particularidad de incorporar al Niño Jesús sobre su madre apaciguando el rebaño que se acerca a ellos. Giraldo se refiere a la obra con las siguientes palabras:

Su característica principal es el infantilismo y la ingenuidad; no hay elaboración mental ninguna de los elementos religiosos y el procedimiento pictórico es tan primitivo como la interpretación del asunto. Es, sin embargo, un interesante ejemplo de nuestra pintura religiosa del siglo XVIII que había olvidado las enseñanzas de Vásquez Ceballos y no había alcanzado la genial intuición de un Pablo Caballero.

Además perteneciente a la escuela neogranadina se ha documentado una obra anónima en el Museo de Arte Colonial, otra en la

⁵⁰ Revista *El Adalid Seráfico*, año 1927, pág. 148.

⁵¹ Véase una completa monografía sobre este alcance en ALCACER, Antonio de (O.F.Cap.): *La Divina Pastora en la Historia y en el Arte Hispano-Colombiano*. Bogotá: Puente del Común, 1964.

⁵² GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial A.B.C., 1955, pág. 102, fig. 18.

Iglesia de Santa Bárbara de Bogotá, y por último, una firmada por el pintor Pablo Caballero, activo a mediados del siglo XVIII, en una colección particular venezolana, todas ellas siguiendo los rasgos fidedignos de la original sevillana⁵³.

Sin embargo, la región de América donde causó mayor impacto esta devoción fue en la actual Venezuela, en la que se cumpliría la misión evangelizadora encomendada a los capuchinos que acompañaban a las expediciones española. Como recoge Palomero, allí los frailes comenzaban sus actividades diarias con la copla «A misión os llama errantes ovejas/ vuestra tierna Madre / la Pastora excelsa», interpretando con ello que los indígenas eran como «ovejas descarriadas» que acudían al redil cuidado por la Divina Pastora para convertir sus almas⁵⁴. Con ello, la estrategia misionera se hacía eco de los fundamentos de una devoción volcada en «las poblaciones de infieles que no formaban parte de la grey militante»⁵⁵. Antes del origen de este culto mariano recoge fray Sebastián de Ubrique que en el año 1647 hubo dos expediciones de capuchinos en Centroamérica: una formada por los misioneros andaluces, al frente de los cuales iba fray Gaspar de Sevilla, y otra en 1648, formada por capuchinos aragoneses, entre los que se inmortalizaron el Venerable fray Francisco de Pamplona, antiguo conde de Guedulain, y el Venerable fray José de Caravantes, llamado el apóstol de los Caribes. A lo largo del siglo XVIII, estas primitivas misiones se dividirían en cinco, pertenecientes a las cinco provincias de capuchinos de España, ubicándose los Capuchinos de Andalucía en las misiones de Caracas, Santa Fe de Bogotá, Los Llanos y Canovi; los Capuchinos de Aragón en las misiones de Cumaná y Mar Caribe, los Capuchinos de Valencia en la Goajira, Santa Marta, Riohacha, Cartagena de Indias y Maracaibo, los Capuchinos de Castilla en las misiones de Darién, Uruba y Panamá y finalmente los Capuchinos de Cataluña en las misiones de

⁵³ AA.VV. *Arte de los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá*, Bogotá: Ministerio de Cultura, pág. 76. cat. 48; CALZADILLA, Juan. *Una colección...* *Op. cit.*, pág. 95.

⁵⁴ PALOMERO PÁRAMO, Jesús. «Entre el claustro y el compás. El esplendor de las órdenes religiosas». En: AA.VV. *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*. Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, 5 de mayo-30 de octubre de 1992. Sevilla: Ayuntamiento, 1992, pág. 223.

⁵⁵ BETHENCOURT, Carmen; SUÁREZ, María Matilde. *Los rostros...* *Op. cit.*, pág. 49.

las Guayanas, Trinidad e Islas de Barlovento. A estas misiones se añadieron en el transcurso del siglo XVIII las de Cuba, Puerto Rico, la Florida, Luisiana y Carolina, en el territorio que hoy pertenece a los Estados Unidos. En palabras del religioso «este gobierno teocrático, esta Arcadia cristiana fue presidida por la Divina Pastora. Apenas nacida la devoción atravesó el Atlántico; lleváronse altares, cuadros, estandartes e imágenes y se dio el nombre de Divina Pastora a una de las ciudades que nacían, situada entre los indios mapuares»⁵⁶. Sobre la presencia de estos religiosos y su particular estilo de vida y evangelización existen numerosos testimonios recogidos por diferentes intelectuales y viajeros, señalando entre otras las alusiones del más célebre de ellos, el barón Humbolt que comentaría: «En la Misión de la Divina Pastora, el misionero, hombre alegre y amable, había plantado un hermoso jardín, y el pueblo ofrecía aquella hermosa regularidad de construcción que el Norte de Alemania»⁵⁷. Así también, gracias al estudio de Marco Dorta podemos conocer el estado de alguna de ellas, como la de Jobal, que en 1770 poseía «iglesia de palma, ornamentos, campanas y vasos sagrados»⁵⁸.

Aunque no solo la Divina Pastora iba a ser venerada en las recónditas misiones fundadas en la selva por los padres capuchinos sino que también en la capital de su Audiencia, la ciudad de San Francisco de Caracas, se fundaría una iglesia bajo esta advocación convirtiéndose con el paso del tiempo en el segundo de mayor importancia tras la sede metropolitana. Será en el sagrario catedralicio donde los religiosos colocaran en el año 1716 una imagen para que los ordenantes se hicieran cargo de ella y la sacaran en Rosario público los miércoles y los domingos. Seis años más tarde el presbítero Salvador Bello se haría cargo «corriendo con su conservación y costeándole el caudal de mis padres y manteniéndole de estandarte, faroles, belas y músicos...cuíos gastos alcanzan a doscientos pesos

⁵⁶ UBRIQUE, Sebastián de (O.F.M.Cap.). «Origen y desarrollo...» *Op. cit.*, págs. 818-819.

⁵⁷ HUMBOLDT, Alexander von. *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, Tomo II, París: Casa de Rosa, 1826, Fol. 184.

⁵⁸ MARCO DORTA, Enrique. *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela (1523-1828)*. *Documentos del Archivo General de Indias*. Caracas-Madrid: Fundación John Boulton, 1967, pág. 306.

en cada un año»⁵⁹. Con el aumento de la veneración decidió instaurar una fiesta anual lo que originó que en el espacio del sagrario no hubiera las comodidades oportunas para completar la función con el sermón y la procesión correspondiente, por lo que tuvo que trasladarse a la iglesia de Santa Rosalía y finalmente al convento de Carmelitas Descalzas. Esto le llevó a costear una Novena a la Divina Pastora con misas cantadas antes de la fiesta anual, y finalmente solicitar al Consejo de Indias licencia para la construcción de una ermita propia en alguna de las salidas de la ciudad, pareciéndole mas conveniente «en la que mira al puerto de la Guaira mas arriba de la caja de agua, cuio pensamiento me impulsan algunas personas debotas que ofresen aiudarme con cuio fomento y demas que producirá la devoción». El 2 de septiembre de 1742, el rey firmó en el palacio de la Granja de San Ildefonso licencia para que don Salvador Bello pudiese fabricar una ermita en el camino que va de la ciudad de Caraca a la Guaira «en donde se coloque la Imagen de Nuestra Señora con el titulo de la Divina Pastora, en la conformidad y para el fin que se expresa». Entre otros fines el documento exponía que se celebrara en ella

el santo sacrificio de la misa los dias festivos y otros a devocion a fin de que por este medio se evite que se quede sin misa la mucha gente que prácticamente se sabe dexa de oír la misa por desnudez y miseria y por serles preciso internarse en la ciudad en donde especialmente para mugeres es mas reparable a causa de la mucha distancia el acudir indecentes a las iglesias⁶⁰.

Finalmente en 1746 se funda la iglesia de la Divina Pastora de Caracas, de tres amplias naves y siete altares, situándose en el ma-

⁵⁹ Ibídem, pág. 184. Nota 1241, 1247. A.G.I. Santo Domingo, 803, *El licenciado don Salvador José Bello informa a S.M. que en la capilla del Sagrario de la Catedral de Caracas se colocó, en 1716, una imagen de Nuestra Señora de la Divina Pastora. En 1722 el suplicante tomó a su cargo el culto de esta imagen, actualmente en el convento de carmelitas descalzas; y ahora desea hacerle una ermita a sus expensas donde permanezca siempre dicha imagen.* Madrid, 12 de febrero de 1742.

⁶⁰ Ibídem, pág. 184. 1243. A.G.I. Caracas, 298, *Licencia para que don Salvador Bello pueda fabricar una ermita en el que camino que va de Caracas a La Guaira donde se coloque la imagen de Nuestra Señora de la Divina Pastora.* San Ildefonso, 2 de septiembre de 1742.

por el Santísimo Sacramento y la titular, la Divina Pastora, cuyo culto fue magníficamente dotado por el canónigo don Salvador Bello. En el mismo año se establecería una hermandad con sede en la iglesia y reglas copiadas de la matriz de Sevilla. Posteriormente, en 1773 se abriría un expediente de cesión de la iglesia y casas para hospicio de los padres capuchinos enfermos de las misiones, que desde el año 1680 tenían licencia para el caso, aunque habían retardado dicha fundación hasta el punto que con dicha donación surgirían una serie de problemas legales resueltos finalmente con la aprobación en el Consejo de 12 de marzo de 1788. Gracias a las descripciones emitidas con motivo de tal proceso y ante la falta de un testimonio visual, puede construirse una idea aproximada de su apariencia:

La referida iglesia de la Divina Pastora existe en la entrada de la ciudad de Caracas viniendo a ella de puerto principal de la Guayra (...). Es de sesenta y dos varas de longitud y veinte seis de latitud, incluso los gruesos de sus paredes que son de una vara en cuios ambitos estan comprendidas tres naves, la principal de cuarenta nueve varas de longitud y nueve de latitud, y la colateral de cuarenta y quatro de longitud, y nueve de latitud: sacristia de seis varas de ancho, y su largo en el que comprende toda la latitud de dichas tres naves: y corredor que le sigue de cinco varas de ancho, que con dos piezas de habitacion erigidas a sus costados tiene el mismo largo que aquella: su altitud en lo interior es de trece varas y quarta: sus paredes son de una vara y quarta: sus paredes son unas de tapia rasa y otras de cal y canto: su techo es todo de madera y teja de obra limpia por la parte interior: su portada es de cal y canto de veinte varas de alto: tiene cinco puertas principales, tres estan al sur, una al oriente, y otra al ocaso: tres coros altos de madera uno en cada nave y un organo: ocho altares adornados correspondientemente: unos es el mayor donde esta colocado el Santisimo Sacramento y la imagen de la Divina Pastora: otra donde tambien esta colocado su Divina Magestad para la sagrada comunión dedicado a la Virgen de los Dolores: otro a Santa Ana: otro a Nuestra Señora de Guadalupe; otro a las Animas: otro a San Judas Tadeo: otro a Nuestro Señor Jesucristo en la imagen del Buen Pastor; y otro al señor San Jose. Posee el patronato particular por haberlo construido a su costa y no inflinge el universal de su majestad.⁶¹

⁶¹ Ibid. pág. 323. Nota 2116. A.G.I. Caracas, 298. *El gobernador Don José Carlos de Agüero, informa de que Don Salvador Bello, capellán de la Divina Pastora, hace cesión de ella y sus fábricas para hospicio de los religiosos capuchinos de la provincia.* Caracas, 28 de septiembre de 1773.

Tras el terrible terremoto de 1812, el edificio se encontraba en estado de ruina, quedando como única constancia gráfica de éste un par de dibujos realizados por Ker Porter en 1826 y por Bellermann en 1845. Ya en época guzmancista, el 16 de octubre de 1889 el presidente Juan Pablo Rojas Paul decretó la construcción de un nuevo templo, que actualmente es uno de los más concurridos de la capital venezolana⁶².

En el estudio que Marco Dorta dedicó en 1959 a la arquitectura del siglo XVIII en Venezuela sacó a la luz los expedientes correspondientes a los planos publicados anteriormente por Julio Domínguez sobre la construcción de la iglesia de la Divina Pastora en la localidad venezolana de Cumaná⁶³. Los inicios de la construcción se remontaban a 1773, cuando el cura rector de la parroquia de Cumaná don Sebastián Conde solicitó licencia al obispo de Puerto Rico para construir una ermita dedicada a la Divina Pastora en un solar que tenía dispuesto para ello en el barrio de Chiclana. Tras emitir los informes favorables Carlos III dio el permiso oportuno el 19 de octubre de 1776, con la condición de que se construyese en un lugar previamente acordado por el gobernador y siempre que el eclesiástico costeara las obras de su hacienda. Tras diez años en los que el patrono se ausentó de su proyecto debido a la concesión de una canonjía, en 1787 el alarife Fernando de Espinosa midió y deslindó el terreno, se bendijo el solar y se colocó la primera piedra. Posteriormente, se hizo cargo de la obra don José Patricio Quintero, presbítero de una iglesia cercana y miembro de una distinguida familia cumanesa, fundando algunos vecinos varias capellanías para acelerar la construcción. Asumido el proyecto por Quintero, se responsabilizó del resto de los gastos, confesando en uno de sus testimonios que «apliqué mis hombros a la obras y emprendí una fábrica arreglada a una arquitectura primorosa, mucho mas sumptuosa». En un solar donde según indicaba solo halló una cruz de madera y una campa-

⁶² GASPARINI, Graciano. *Caracas. La ciudad colonial y guzmancista*. Caracas: Ed. Armitano, 1978, págs. 199, 207 y 345.

⁶³ MARCO DORTA, Enrique. «Arquitectura del siglo XVIII en Venezuela». *Anales de la Universidad Hispalense* (Sevilla), volumen XIX (1959), págs. 117-120.

na, mandó al capitán de artillería Francisco Costa que levantara los planos del edificios, mencionando el citado clérigo que «encontré en él no solo Yngeniero doctor sino un maestro aparejador, sobrestante, y operario que si hubiera de gratificarle el trabajo hasta el dia tendria que pagarle por lo menos 400 pesos». Además de una imagen de la planta y el alzado enviado en 1789, tres años más tarde el gobernador don Pedro Carbonell remitió tres planos más al Consejo de Indias, sumándose en 1793 una carta del señor Quintero donde informaba «de lo adelantado de la obra» y que tenía en su casa «la imagen de bulto trabajada en Barcelona por el modelo de la de San Gil de Madrid la cual vino por noviembre del año pasado y costó 300 pesos»⁶⁴. La ermita proyectada por Francisco Costa era un edificio de planta de cruz latina con capillas laterales, crucero cubierto por cúpula y altar mayor con testero plano, y una portada de estilo clásico con dos cuerpos y superposición de columnas dóricas y jónicas presidida por el anagrama de la Divina Pastora en una cartela. De todo lo anteriormente descrito se puede observar cómo según la explicación escrita en los documentos de 1792 se había construido en esa fecha hasta el arranque de los arcos. El 27 de enero de 1820 el Brigadier Tomás de Cires hizo entrega al Coronel Antonio Tovar del cargo de Gobernador, Capitán General e Intendente del Ejército y Real Hacienda de las Provincias de Cumaná y Nueva Barcelona, cuyas funciones venía ejerciendo desde 1815. El mandato Cires a lo largo de la Guerra de la Independencia en el oriente venezolano pasó a la historia por su despota gestión y las consecuencias de ésta, entre las que cabría destacar el incendio de Cumanacoa y el derribo de la iglesia de la Divina Pastora de Cumaná.

La última de las noticias, también aportada por Colomar, aunque fuera de los límites jurisdiccionales del Virreinato de Nueva Granada, se refería al papel de las tallas de la Divina Pastora en la

⁶⁴ Todas las notas aportadas proceden de los diferentes cuadernos de obras localizados por Marco en A.G.I. Caracas, 397, s.f. En cuanto a los planos ve ase A.G.I. MP-Venezuela, 214, 229, 230 y 232. Según cita el autor de un historiador cumanés «era una obra maestra atribuida a un loco de Cataluña, hoy desfigurada e inútil por consecuencia del terremoto de 1853 y los estragos de la polilla». *Ibidem*, nota. 13.



*Iglesia de la Divina Pastora en Cumaná,
Venezuela (fachada principal). Archivo
General de Indias*



*Divina Pastora. Anónimo sevillano. Archivo
General de Indias*

evangelización de los territorio descubiertos en las nuevas expediciones hacia los inhóspitos límites meridionales⁶⁵. En el año 1766, el capitán Jerónimo Matorras, alférez real de la ciudad de Buenos Aires, regresaba a Cádiz en busca de provisiones destinadas a dirigir una expedición para la conversión de los indios que habitaban los «dilatados países llamados del Gran Chaco Gualamba confinantes a la provincia de Tucumán»⁶⁶. En el documento titulado *Razon de los efectos y armamentos que Don Geronimo Matorras, vecino y alférez real de Buenos aires tiene con su dinero comprado para conducir a la provincia del Tucuman del reino del Peru destinados a la conversión* figura al comienzo de la relación de objetos embarcados por el militar:

Primeramente una ymagen de cuerpo entero de la Purísima Virgen con la advocación de la Divina Pastora travaxada en Sevilla, arreglado al adjunto dibujo, y en su risco seis ymágenes con cuerpo entero de San José, San Antonio, Santa Gertrudis la Magna, Santa Rita de Cassia y San Francisco de Borxa y San Francisco Javier con dos querubines y cuatro estatuas de indios y demas adornos. / Yten todos los vasos sagrados y ornamentos conducentes para una capilla que sirva de parroquia y el genero y avios correspondientes para un dosel a la divina señora.

Junto al expediente se conserva el dibujo de la citada imagen con el resto del conjunto y una cartela en la parte inferior en la que se lee: «Divujo de la Divina Pastora que conduce a la provincia del Tucumán, Don Geronimo Matorral, destinada a la comversión de los Yndios del Gran Chaco Gualamba»⁶⁷. Tras partir en el mes de abril del año 1767 desde Cádiz a Buenos Aires con sus criados y cargamentos, no sería hasta siete años más tarde cuando ya bajo el puesto de Gobernador de la provincia de Tucumán, Matorras iniciara la definitiva incursión en aquel vasto territorio, de la que se conserva en el Archivo General de Indias un interesante material documental y cartográfico.

⁶⁵ AA.VV. *Sevilla y las Hermandades... Op. cit.*, pág. 162. cat. 31. *Íd.* Nota. 13.

⁶⁶ A.G.I. Buenos Aires, 37.

⁶⁷ A.G.I. MP, Estampas, 18.

EPÍLOGO. DE BARQUISIMETO A SEVILLA

El último de los casos y quizás el de mayor trascendencia en todo el continente americano desde el establecimiento de la devoción a la Divina Pastora a principios del siglo XVIII hasta nuestros días tiene como escenario la ciudad venezolana de Barquisimeto, antigua Nueva Segovia, y actual capital del estado de Lara⁶⁸. La historia nos sitúa en el año 1736 cuando el padre Sebastián Bernal, párroco del poblado de Santa Rosa, ubicado a las afueras de la citada villa, solicitó a un escultor la talla de una Inmaculada Concepción para su iglesia. Sin explicación alguna, una vez recibido el encargo apareció en el interior del cajón una escultura de la Divina Pastora. Fue entonces cuando el cura mandó a unos mozos que volvieran a cargarla para su devolución, viéndose estos incapaces de mover el objeto e interpretando en ello una señal divina por la que la Virgen quería permanecer allí bajo dicha advocación. Rápidamente se propagó el fervor hacia la imagen no solo entre los habitantes de Barquisimeto sino a los de toda la región. En el siglo XIX ocurrirían dos hechos que consolidarían el patronato de la Divina Pastora en el recién creado estado de Lara. Por un lado, en el año 1812 un fuerte terremoto sacudió todo el país, quedando la ciudad de Barquisimeto seriamente dañada. El techo de la parroquia de Santa Rosa se derrumbó, y de forma milagrosa la capilla donde se veneraba la Divina Pastora quedó intacta, prodigio que apoyó la idea de que la Virgen permanecería siempre entre sus devotos para protegerlos. El otro fenómeno sucedió en 1855 cuando una terrible epidemia de peste asolaba Venezuela. Cuenta la leyenda que el sacerdote José Macario Yépez durante el sermón predicado el 14 de enero se ofreció a la Virgen como última víctima del desastre. Las diferentes versiones de la historia apuntan que al poco tiempo el cura falleció y ésta terminó definitivamente. Desde el año siguiente cada 14 de enero la talla de la Divina Pastora sale en procesión de acción de gracias desde su Iglesia de Santa Rosa hacia la catedral metropolitana de Barquisimeto acom-

⁶⁸ Véase un detallado en BETHENCOURT, Carmen; SUÁREZ, María Matilde: *La Divina Pastora. Patrona de Barquisimeto*. Caracas: Fundación Bigott, 1996.



Divina Pastora de Barquisimeto. Museo de los Padres Capuchinos. Sevilla

pañada de una multitud de peregrinos. Hasta el domingo de Ramos del mismo año la Virgen es trasladada para visitar todas las parroquias de la ciudad, celebrándose numerosas plegarias en cada una de las estaciones. Con motivo del 150 aniversario de la institución de la procesión de la Divina Pastora de Barquisimeto una delegación de dicha hermandad visitó a la matriz sevillana para hacerle entrega de una réplica de su talla y compartir los festejos de la semana grande de septiembre de 2006. En su detallada crónica Álvaro Martín enumeró los actos que se llevaron a cabo con motivo de dicha confraternización, entre ellos una misa solemne y la participación de la comitiva en la procesión anual, que estuvo presidida por el arzobispo

barquisimetano y el hermano mayor de la corporación de Santa Marina, don Gabriel Solís Carvajal⁶⁹. La peregrinación culminó con la bendición de la imagen venezolana, que actualmente se encuentra en los fondos del Museo de los Capuchinos en Sevilla, durante una solemne función presidida en la sede metropolitana por el cardenal de Sevilla.

⁶⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, Álvaro. «De Barquisimeto a Sevilla: Una sola devoción». En: www.divina-pastora.org/barquisimeto.html. 27/02/2008.

La imagen de San Juan de Dios en Hispanoamérica

Juan Miguel Larios Larios

INTRODUCCIÓN

La imagen de San Juan de Dios ha gozado de un favor especial allá donde ha llegado la acción benefactora de los miembros de su Orden Hospitalaria, siendo siempre objeto de gran veneración por parte de los fieles, sobre todo por aquellos más sensibles y tocados por el estigma de la pobreza y la enfermedad. Con la expansión de las diversas órdenes religiosas por las tierras recién descubiertas y conquistadas del nuevo continente americano, y a fin de contribuir a la conversión de sus gentes, la Orden Hospitalaria también se apuntó a dicha empresa, con el objeto específico de ejercer su carisma asistencial.

Dichas imágenes participan, igualmente, de las características y condiciones de las demás representaciones sagradas pertenecientes tanto a la Iglesia secular como regular, con la salvedad de la limitación de medios materiales de los hospitalarios, los cuales debían de emplear sus rentas en la atención de sus hospitales, para los que no siempre eran suficientes.

Cada época histórica, cada miseria humana, cada forma de santidad o cada ministerio apostólico han hallado su correspondiente alivio y solución con una nueva orden religiosa¹. San Juan de Dios,

¹ Cfr. SÁNCHEZ ALISEDA, Casimiro. *Las Órdenes Religiosas*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1952, pág. 5.

más que establecer canónicamente una orden religiosa, lo que hizo fue transmitir un modelo de vida que sus colaboradores habían de seguir. Su muerte sorprendió a los continuadores de su obra sin una norma escrita, que dejara fijado su carisma y estilo de vida. El número de discípulos fue aumentando, así como sus hospitales, y entre ellos surgió el deseo de formalizar la institución, lo cual se fue consiguiendo paulatinamente mediante las correspondientes bulas pontificias. La institución fue tomando forma, con normas que pasarían después a las *Constituciones*: hábito con escapulario, regla de San Agustín, un hermano sacerdote para cada hospital, facultad para pedir limosna, obligación de permanencia tras recibir el hábito, entre otras. De este modo son reconocidos los hospitales de Juan de Dios, así como los individuos que siguen su género de vida.

Hemos de partir de la existencia de un rico y variado elenco de imágenes de San Juan de Dios. Si uno es el sujeto, sus representaciones son múltiples, cooperando a su realización numerosos artífices, que se han servido de las materias más diversas y han empleado las diferentes técnicas artísticas. Dichas imágenes van desde la primera de un realismo descarnado a la idealización del Barroco. Al principio se centraron en el episodio de la muerte, multiplicándose luego en las amplias series hagiográficas, donde abundan los episodios anecdóticos y las escenas repletas de acontecimientos sobrenaturales y milagrosos. Con el reconocimiento oficial de su santidad y el afianzamiento y desarrollo de la Orden Hospitalaria llegaron las imágenes triunfalistas que reproducen su «Glorificación» o lo presentan como «Patriarca y Fundador». Finalmente, la realidad social y política de las dos últimas centurias han contribuido a revalidar los aspectos de la asistencia benéfica, insistiendo en la imagen del «Héroe de la Caridad», embarazado y rodeado de toda clase de seres desvalidos².

Conviene hacer una observación previa a fin de comprender mejor las características de la pintura virreinal americana. Ante todo hemos de recordar que existió un verdadero telón de acero entre la pe-

² Para la iconografía de San Juan de Dios Cfr. LARIOS LARIOS, Juan Miguel. *San Juan de Dios, la imagen del Santo de Granada*. Granada: Comares, 2006; y también AA.VV. *La imagen de San Juan de Dios*. Granada: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 1995.



Conversión de Antón Martín. Anónimo. México, D.F.

nínsula y sus virreinos, con el fin de proteger el monopolio comercial. De este modo, solamente los empleados del Gobierno y los soldados podían ir a América y, en consecuencia, fue imposible, después de los años iniciales de mayor libertad, la llegada a América de nuevos pintores que diesen a conocer las diferentes maneras de pintar que fueron floreciendo en Europa en los siglos siguientes. Los primeros y únicos pintores europeos que llegaron a América enseñaron el estilo pictórico específico de su tiempo y por siglos los pintores locales siguieron pintando siempre con el mismo estilo, nacido de la fusión de la cultura local con las novedades europeas. Otra observación sumamente interesante es que, por razones morales, estaba totalmente prohibido llevar libros a América, hasta el punto que los Hermanos Hospitalarios necesitaron un permiso escrito para llevar a América algunos ejemplares de su primer Bulario. Solamente los dominicos tenían permiso de llevar libros sagrados y a cuenta del Gobierno. Esta fue otra de las causas del aislamiento cultural de los virreinos, reflejado en la inmutabilidad por siglos del estilo pictórico virreinal.

LOS HERMANOS DE SAN JUAN DE DIOS Y AMÉRICA

La presencia de la Orden Hospitalaria en América fue bastante temprana, otra cosa sucedió con su plena instalación y organización en los nuevos territorios. En la Bula pontificia *In Supereminenti*, dictada por Gregorio XIII el 28 de Abril de 1576, se hace mención de las primeras fundaciones que se habían hecho «en diversas Provincias de las Indias del mar Océano» sin especificación de número y lugar en que se hallaban. Las *Constituciones*, surgidas del primer Capítulo General, celebrado en Junio de 1587, aluden a tres hospitales americanos: en México, Ciudad de Dios y Ciudad de los Reyes (Lima) en Perú. Con la llegada de la asistencia sanitaria, llegó asimismo la devoción al Santo Fundador, que le había dado origen, y para alimento de la misma fue necesario el desarrollo de una oportuna iconografía.

Algunos de estos hospitales debieron ser de aquellos que los conquistadores edificaban para los españoles que iban a la colonización y los indígenas sometidos. Otros, como sucedía en España, fueron edificados por personas piadosas, asociaciones y cofradías, que, enterados de la Congregación fundada en Granada, ofrecerían estos hospitales a los hijos de San Juan de Dios.

En una de las flotas que había salido para Cuba y Nueva España embarcaron, para asistir a los enfermos y heridos de ella ocho religiosos hospitalarios a las órdenes de fray Francisco Hernández. Este religioso, a su regreso a España, presentó a Felipe II un memorial exponiendo los servicios que habían prestado y la necesidad de que estos pasaran a las Indias por el gran bien que en aquellas tierras harían, al tiempo que pedía licencia para viajar con otros cinco religiosos para practicar en dichas regiones sus caritativos ministerios. El monarca accedió y expidió una Real Cédula el 2 de Diciembre de 1595, dirigida a la Casa de Contratación de Sevilla ordenándoles dejasen pasar a las Indias a fray Francisco Hernández y a sus cinco compañeros que iban a hacerse cargo de los hospitales de Cartagena (Colombia), Ciudad de Dios y Portobelo (Panamá).

Los primeros hermanos llegaron al puerto de Cartagena de Indias en abril de 1596, donde se les entregó el hospital de San Sebastián y, algo más tarde, el del Espíritu Santo. Durante los doce años del generalato de fray Pedro Egipcíaco las fundaciones en Amé-

rica tuvieron un desarrollo extraordinario. De este modo se iniciaron las del Virreinato de Perú: San Diego de Lima (1606), Callao (1606), Pisco (1613), Potosí (1613), Oruro (1615), La Concepción, Chile (1617), Santiago de Chile (1619), Cuzco (1619), Arica (1619), Cochabamba (1625) y Saña (1626), dando lugar a la Provincia de San Rafael del Perú.

El establecimiento en Nueva España se hizo a partir de la licencia otorgada por Felipe III el 1 de agosto de 1602. Se les hizo entrega del Hospital Real, pero el Virrey no obedeció la orden real y les entregó el de los Desamparados, del que tomó posesión fray Cristóbal Muñoz el 25 de Febrero de 1604. Luego vinieron otras fundaciones: Colima (1605), Guadalajara (1608), Zacatecas (1608), Durango (1608), San Luis de Potosí (1611), León (1616), Orizaba (1619), Puebla de los Ángeles (1620), y Mérida (1630)³.

El establecimiento en Panamá no tuvo lugar hasta 1620, cuando se le hizo entrega a fray Francisco López del hospital de Portobelo. Con esta fundación se echaron los cimientos de la futura Provincia de San Bernardo de Tierra Firme.

En el primer tercio del siglo XVII la labor de los hospitalarios se extendió de forma importante. De acuerdo con el Real Consejo de Indias se agruparon en tres Provincias: San Bernardo de Tierra Firme (Panamá), Arcángel San Rafael de Perú y Chile (Lima) y Espíritu Santo de Nueva España (México).

En el último tercio del siglo XVIII, dichas provincias contaban con el siguiente número de hospitales: San Bernardo: 11 hospitales, San Rafael: 20 hospitales, y Espíritu Santo: 26 hospitales. Estos son los datos estadísticos que Fr. Juan Santos nos ofrece al escribir la *Cronología Hospitalaria* en 1716⁴.

³ Para la historia de los hospitales de México, Cfr. ORTIZ ISLAS, Ana. *Los hospitales de la Orden de San Juan de Dios en la Nueva España*, siglos XVII-XVIII. México: Innovación Editorial Lagares, 2004; y ALBERRO, Solange. *Apuntes para la historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en la Nueva España-México, 1604-2004*. México: El Colegio de México, 2005.

⁴ Cfr. SANTOS, Fr. Juan, O.H. «Chronologia hospitalaria, y resumen historial de la Sagrada Religión del glorioso Patriarca San Juan de Dios...», 2.^a parte. Madrid: 1716, págs. 699 y 700.

Las primeras fundaciones tuvieron el mismo origen: el llamamiento de los fundadores o autoridades, pues al igual que sucedió en España, el personal religioso procedía casi todo de allí, si bien se dieron algunas vocaciones entre indígenas y colonizadores. Los enfermos eran indistintamente asistidos, sin tener en cuenta la nación, raza, religión o enfermedad que padeciesen.

Al igual que en España, el máximo auge de la Orden Hospitalaria en tierras americanas tuvo lugar en el siglo XVIII. El celo emprendedor de fray Alonso de Jesús y Ortega, General de la Orden (1737-1771), tuvo en América más éxitos que en España, ya que en su tiempo se hicieron nueve fundaciones nuevas. Y del mismo modo, su decadencia, que desembocó en su extinción, acaeció en el siglo XIX. Las causas que la motivaron fueron múltiples, debiendo considerarse entre ellas la expansión de las ideas de libertad e independencia, propagadas por los librepensadores y masones. El deseo de emancipación en el orden político también se dejó sentir en el religioso. Separadas de la cabeza, la Provincias y los hospitales eran miembros acéfalos que se fueron consumiendo hasta su total extinción en aquellas regiones⁵.

En el Hospital de Camagüey (Cuba) sobrevivirá el último hospitalario, el hermano José Olallo Valdés. Pero sólo por espacio de tres años, de 1889 a 1892, fue total la ausencia de los religiosos hospitalarios en América. Retornaron a principios del siglo XX, iniciándose un vigoroso proceso de crecimiento y expansión: una Provincia y tres Viceprovincias. Un primer intento fallido se hizo en Argentina. El 4 de julio de 1901 ingresan los primeros enfermos en el hospital de San Martín en Guadalajara (México).

En México, los Hermanos siguieron ejerciendo su ministerio en Zapopan y Cholula. En Colombia se fundó en 1929 un sanatorio infantil. Igualmente en Chile se fundó en Viña del Mar en 1929. Y en Colombia las cinco casas fundadas dependían de la Provincia de Andalucía.

⁵ Para la historia del desarrollo de la Orden Hospitalaria en América, Cfr. GÓMEZ BUENO, P. Juan Ciudad, *Compendio de historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios*. Granada: Archivo Interprovincial, Casa del Tránsito de San Juan de Dios, 1963.



San Juan de Dios lava los pies a Cristo. Anónimo. Iglesia de San Juan de Dios. Puebla. México

Tras la exclaustación y desamortización, los cuadros e imágenes no se encuentran muchas veces en su ubicación original. Con todo, es muy poco lo recuperado actualmente, a pesar del celo y el esfuerzo desplegado por algunos hermanos. Las imágenes de San Juan de Dios en suelo americano son muy abundantes, pero se encuentran muy dispersas. Aparte de los museos y colecciones particulares, frutos de la rapiña y de la labor incautadora⁶, abundan también en

⁶ En este sentido también hemos de reseñar la cantidad de cuadros existentes en museos estatales o pertenecientes a entidades bancarias producto de embargos a coleccionistas particulares.

conventos masculinos y femeninos, parroquias, ermitas, catedrales, lo que habla de la gran popularidad que alcanzó su devoción entre los fieles y que se ha mantenido incluso tras la desaparición de los Hermanos Hospitalarios.

Entendemos por imágenes aisladas aquellas que no figuran integradas dentro de un ciclo hagiográfico, existiendo en las diferentes modalidades de escultura, pintura y grabado.

ESCULTURA

Las imágenes escultóricas de San Juan de Dios gozan de menos fortuna que las pintadas, ya que son menos abundantes y de menos calidad. Repiten los tipos y los usos existentes en España. Encontramos desde la imagen labrada en piedra para la fachada de la iglesia hospitalaria, como la del Hospital de Guadalajara o la titular del templo, existente en el retablo principal o en otro lateral, haciendo pareja con el de San Rafael, como en los hospitales españoles. A este tipo corresponde la imagen del retablo principal de la iglesia del antiguo hospital también de Guadalajara.

Existen tanto las imágenes de talla como las de vestir. De las segundas cabe citar: una cabeza correspondiente a una imagen de ves-



*San Juan de Dios portando al
Niño Jesús. Anónimo.
Urquillos (Cuzco). Perú*

tir, en Potosí, una imagen de vestir, con crucifijo y disciplinas, en Sucre, otra imagen de vestir, con cabeza y manos de madera policromada en Arequipa. Asimismo, una imagen de vestir, muy venerada en el Hospital Daniel Bracamonte (Potosí). Imagen de vestir en la parroquia de San Juan de Dios en Arequipa. Con corona de espinas, calavera y banderín, también en Arequipa.

En cuanto a los tipos, es frecuente verlo representado como Patriarca y Fundador, con sus atributos inconfundibles del banderín hospitalario o la granada, como la imagen existente en la Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria de Cayma, antiguo convento de dominicos. También en el retablo mayor de la iglesia de San Juan de Dios en Puebla.

Sorprendentemente, uno de los tipos más repetidos, tanto en pintura como en escultura, es el derivado de la aparición del Niño Jesús en Gaucín, que lo representa con el Niño Jesús sobre su hombro. Uno de los ejemplos más singulares es el existente en Urquillos, en el valle de Yucay (Perú). Imagen de vestir con banderín, sabani-lla, Niño al hombro y escapulario en el brazo, es la existente en Sucre. También en imagen de vestir, con el Niño Jesús al hombro, sabani-lla, banderín, igualmente en Sucre. Con Niño Jesús al hombro en la iglesia parroquial de Colcapirhua (departamento de Cochabamba, Bolivia).

Como ejemplo de escultura en piedra mexicana, al servicio de la decoración de fachadas, donde su factura plana nos remite a la participación de la mano de obra indígena, podemos traer a colación el relieve que, representando el lavatorio de los pies a Cristo por parte de San Juan de Dios, preside la portada de la iglesia del antiguo hospital de Puebla.

Igualmente encontramos imágenes que reproducen tipos u obras existentes en España, como las inspiradas en imágenes de Alonso Cano; tal es el caso de una imagen de colección particular en Sucre, o en Agapito Vallmitjana, como la de la iglesia del antiguo hospital de México.

Su imagen también recibió culto en iglesias ajenas a la Orden Hospitalaria. Así, en la Catedral Metropolitana de México se venera una imagen suya en la capilla dedicada a Nuestra Señora de las Angustias (1769). En el mismo México y en la iglesia de la Enseñanza, junto con una serie de santos fundadores, figura su imagen con una

granada y una cruz. En Tlaxcala, en el Santuario de la Virgen de Ocotlán, existe una imagen de talla a la que le corresponden los atributos de la granada y una cruz, hoy perdidos. Con los atributos clásicos: granada, crucifijo y rosario al cuello lo vemos en un relieve, posiblemente procedente de una sillería de coro y hoy en el Museo Franz Mayer de México⁷. En la iglesia de los jesuitas de Arequipa existe una talla que lo representa con una cruz en la mano. Con cruz y corona de espinas, en el altar de la Virgen de Altagracia en Arequipa. En la iglesia de San Francisco de Cuzco. En los Baños Termales de Jesús, Arequipa, a cuyo cargo estuvieron los Hermanos en el siglo XVIII. Asimismo, existen tallas de San Juan de Dios en la iglesia de la Merced de Lima, donde figura como Patriarca y Fundador (1788), así como en la enfermería del convento de San Francisco de Lima y en el Hospital, también de Lima.

PINTURA

En pintura los tipos iconográficos son muy variados, como también lo es la calidad de las obras y la ubicación de las mismas. Los cuadros más destacadas corresponden, en el virreinato de Perú, a

⁷ En 1582 el doctor Pedro López, primer médico doctorado por la Real Universidad de México, instauró en este lugar —que hasta entonces estuvo ocupado por la casa del peso de la harina— un hospital para la atención de negros, mulatos, españoles pobres y en general a toda la población en situación de desamparo, incluidos niños huérfanos. Por esta razón lo llamó Hospital de Desamparados, que tuvo una iglesia dedicada a los Reyes Magos. A la muerte del fundador en 1597, el hospital quedó en manos de su hijo, José López, quien luchó por sostener la institución con ayuda de los religiosos de la orden de Santo Domingo. En 1598 el dominico Fernando Alonso viajó a España para solicitar ayuda y gracias a su intervención, en 1599 el rey Felipe III lo tomó bajo su patronato. En 1604 los Hermanos de la Orden de Juan de Dios llegaron al edificio convirtiéndolo en el primer hospital de la orden en América, cuya buena fama creció con rapidez. En 1620 inició una nueva etapa en la construcción del conjunto hospitalario: iglesia, hospital y convento. El retablo mayor de la Iglesia se inauguró en 1650 y no fue hasta 1673 cuando se terminaron las enfermerías. Junto al hospital se instauró la sede del noviciado donde eran preparados los hermanos para el cuidado de los enfermos y para la fundación de otros hospitales. En los más de 200 años que los juaninos tuvieron su convento y hospital en este sitio, se dieron concesiones de tierra, ampliaciones constantes y modificaciones arquitectónicas muy diversas.



San Juan de Dios limosnero. Melchor Pérez de Holguín. Museo Nacional de Arte. La Paz. Bolivia

Melchor Pérez de Holguín⁸, y, en el virreinato de Nueva España, a Juan Rodríguez Juárez⁹.

En Sucre, en colección particular, se encuentra un cuadro que representa a San Juan de Dios con los atributos de penitente, amen de la granada y el rosario pendiente del cuello.

De Pérez de Holguín, igualmente, es el que lo representa con la cayada, la capacha llena de pan y unas rosas en su mano derecha. Obra del mismo pintor, en una colección privada de Potosí, es la que lo representa con aspecto ascético, abrazado a un Crucifijo, coronado de espinas y una calavera sobre una mesa. En la ciudad de La Paz se localizan hasta seis obras del mismo pintor, tanto en colecciones privadas como en museos: con la aparición del Niño Jesús (colección particular), con crucifijo y calavera (colección particular, depositado en el Museo de Charcas de Sucre), con los mismos atributos que el anterior, además de la granada y unas rosa (Museo Casa de la Moneda, Potosí), prácticamente copia del anterior (colección particular de Potosí). De la escuela de Holguín es un cuadro que lo representa con un pobre en el suelo, al tiempo que le muestra la aparición de la Virgen con el Niño Jesús, reproduciendo así un grabado de Cornelius Galle.

En las imágenes pintadas por Holguín, aparte de su calidad y belleza plástica hemos de destacar su verismo a la hora de pintar el

⁸ Cfr. CHACÓN TORRES, Mario. *Arte virreinal en Potosí*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1973. SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990.

⁹ AA.VV. *México en el mundo de las colecciones de arte*. Nueva España, T. I, México: Azabache/Conaculta, 1994, pág. 239.

hábito del santo hospitalario, de color gris y con la trama del tejido bien definida, asemejándose a la estameña parda de la que realmente fueron los primeros hábitos de los hermanos.

Obras de Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) en las que se representa a San Juan de Dios en actitud de limosnero, con cayado, alforja y granada, son las tres, casi iguales, que se encuentran en el Museo Nacional de Arte de México, en el Museo Franz Mayer de México y en el Museo de América en Madrid.

Del pintor colombiano, del siglo XVII, Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos conocemos tres cuadros con la imagen de San Juan de Dios en el Museo Colonial y el Museo Nacional de Bogotá. De Gregorio Vázquez de Arce existe un cuadro que representa a San Juan de Dios con la capacha llena de pan y una granada en la mano en el Museo de Arte Colonial de Bogotá.

COPIADOS O INSPIRADOS EN CUADROS Y GRABADOS EUROPEOS

En la iglesia del antiguo hospital de México existe, en el ático del retablo principal, una copia de *La Caridad* de Bartolomé Esteban Murillo, donde San Juan de Dios cae al suelo bajo el peso de un pobre enfermo, al tiempo que es socorrido por San Rafael.

En el hospital de Quito existe un cuadro similar a otro de Melchor Pérez de Holguín, en el que muestra a un enfermo la vi-



San Juan de Dios coronado de espinas en el Sagrario. Anónimo. Arequipa. Perú

sión de María y su Hijo, y es copia del grabado de Cornelius Galle. Un grabado del calcógrafo florentino Giambattista Cecchi que representa a San Juan de Dios arrodillado y con el Niño Jesús en sus brazos inspiró al óleo sobre cobre ubicado en la puerta del sagrario del altar de San José en la catedral de Guadalajara. El mismo asunto lo vemos pintado en Sucre (Bolivia), indicando al pie la concesión de indulgencias por un obispo de Cádiz, el año 1700. En la misma Catedral de Guadalajara, pero en la sacristía, existe una pintura de formato ovalado que reproduce la escultura de Agapito Vallmitjana existente en el hospital de Barcelona.

La influencia de los grabados españoles también la apreciamos en un cuadro en el que el Santo hospitalario acoge a un enfermo que se abraza a él o en otro en el que carga con el pobre sobre sus espaldas. Pero la pintura más destacada, sin lugar a dudas, es la realizada por Francisco de Zurbarán y conservada en el Museo de San Carlos de México, que guarda gran parecido con el pintado por uno de sus seguidores y existente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y otro conservado en Lima. Debió formar de parte de una serie de santos fundadores, representando al Santo empuñando una desnuda cruz, al tiempo que en una escena secundaria lo observamos transportando a un pobre sobre sus espaldas.

Con cruz y hucha limosnera, copia de otro grabado de Petrus Galle, integrado en una serie de santos fundadores, figura en la sacristía de la iglesia de los jesuitas de Lima. Inspirado en el «Verdadero retrato de San Juan de Dios» grabado por Pedro de Villafranca, figura de cuerpo entero, con crucifijo, mesa, libro y escudo.

PINTURAS EN LOS VIRREINATOS DE PERÚ Y NUEVA ESPAÑA ¹⁰

Un *Retrato de San Juan de Dios*, algo extraño en América, lo encontramos en el Museo Colonial de Sucre (Bolivia).

¹⁰ Para las imágenes de San Juan de Dios en Hispanoamérica véase la obra de ORTEGA LÁZARO, Luis, O.H.: *Para la Historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en Hispanoamérica y Filipinas*. Madrid: Secretariado permanente interprovincial, 1992.



Muerte de San Juan de Dios. Atr. a Juan Zapata Inga. Museo de Arte. Lima Perú. Ca. 1684.

En lo que hemos convenido en denominar como «iconografía tradicional» agrupamos una serie de imágenes que, aunque corresponden a determinados episodios de la vida de San Juan de Dios, las encontramos de un modo más reiterativo como objeto de culto y veneración.

El *Nacimiento de San Juan de Dios*, es un cuadro anónimo del siglo XVIII, procedente del antiguo hospital de *Nuestra Señora de Guadalupe* en Potosí. Aunque bien pudiera haber formado parte de una serie hagiográfica.

El asunto de carácter místico, a la vez que premonitorio, que reconocemos como la *Coronación de espinas en el Sagrario* lo encontramos en la Clínica de Lima, y, pintado por Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (1638-1711)¹¹, en el Museo de Arte Colonial de Bogotá.

¹¹ Cfr. AA.VV. *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Colección de obras*. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura, 1996.



Glorificación de San Juan de Dios. Juan de Villalobos. Iglesia de San Juan de Dios. Puebla. México. 1696.

La *Imposición del hábito por obra del Arzobispo de Granada* encuentra un ejemplo en el óleo sobre tabla, en el actual hospital de Arequipa, aunque no se trata de una iconografía original de San Juan de Dios, ya que con anterioridad la encontramos aplicada a San Agustín y derivada también de su biografía, la imagen de *San Juan de Dios lavando los pies a Cristo en la persona de un peregrino* figura en el ático del retablo de Nuestra Señora de la Paz de la catedral limeña, el cual procede del antiguo hospital. Del mismo asunto existe otro ejemplar en el retablo de la capilla La Legua en El Callao (Lima). Y copia de un cuadro español, existe otro en Santiago de Chile. El mismo asunto está en un cuadro del Alto Perú.

La figura estática de San Juan de Dios arrodillado y empuñando un crucifijo entre sus manos nos remite a la representación de su san-

ta y milagrosa muerte. A causa de lo prodigioso del hecho, su representación alcanzó gran favor, encontrándonos algunos ejemplos en el arte virreinal americano. A continuación citamos algunos ejemplos: *Muerte de San Juan de Dios*, donde un ángel lo sostiene por la espalda, al tiempo que otros arrojan rosas desde el cielo; se encuentra en el Museo de Arte de Lima, perteneciente a la colección José Antonio de Lavalle y procede de Cuzco. Lo pintó Juan Zapata Inga, pintor cuzqueño, en 1685. En la iglesia de San Juan de Dios en Puebla de los Ángeles observamos otro ejemplar en el que leemos: «Arrieta lo pintó y donó a este hospital». Se trata del pintor nacido en Tlaxcala, pero afincado en Puebla, José Agustín Arrieta¹². *Arrodillado y con un Crucifijo y auxiliado por San Rafael* que interpretamos como representación de la muerte, también cuzqueña, se encuentra en la Clínica de Lima, procedente del antiguo hospital de San Diego de Lima. Inspirado en el cuadro pintado por Juan Niño de Guevara para la catedral de Málaga, existe un ejemplar del Alto Perú, pintado en 1710. Finalmente, en Arequipa existe otro cuadro del año 1769.

La *Glorificación de San Juan de Dios* está representada en un gran lienzo existente en la sacristía de la iglesia de San Juan de Dios de Puebla, obra de Juan de Villalobos y pintado en 1696, así como en otro cuadro mexicano del que hacemos referencia más adelante.

La imagen de San Juan de Dios asociada a la del Niño Jesús deriva de dos episodios de su vida, acaecidos respectivamente en Gaucín y en Guadalupe. El primero es el que encontró más eco en Hispanoamérica, derivando de él la tan repetida imagen del Santo hospitalario transportando sobre sus hombros al Divino Infante, cual si de otro San Cristóbal se tratara.

De este modo lo encontramos en cuadros existentes en el convento de Santa Teresa de Sucre, en el de franciscanos de *La Recoleta* de la misma ciudad, en el convento de las dominicas de Cuzco, además con cayado, flores y granada en el Museo Diocesano de Cuzco; de pie, junto a una mesa y viéndose el hospital tras una ventana, en el Museo de Sucre, acompañado por los donantes doña Josefa y don

¹² Cfr. CASTRO MORALES, Efraín. *José Agustín Arrieta, 1803-1874: Homenaje Nacional*, México: Museo Nacional de Arte, 1994.



*San Juan de Dios portando al Niño Jesús.
Anónimo. Iglesia de los Jesuitas. Cuzco. Perú*

Tomás de Valenzuela (1756) en el Museo de Pedro de Osma en Lima; empuñando un cayado, en la colección Lavalle en Vellavista de Lima, en el convento de Santa Teresa de Arequipa, en la colección del Banco de Crédito del Perú, dos similares en la Clínica de Lima, procedentes del antiguo hospital de San Diego; de medio cuerpo y con rosario al cuello y escapulario en la colección Ibérico de Cuzco; con cayado en el Museo Colonial de Sucre y, finalmente otro en Oruro (Bolivia). Con el Niño Jesús al hombro y rosas en la otra mano, del siglo XVII, decomisado a Matías García Gómez, existente en el Museo Histórico Regional de Cuzco. También con el Niño Jesús, en una pintura cuzqueña del siglo XVIII, perteneciente a la familia Prado, Museo de Arte, Lima. Con Niño Jesús al hombro, quien muestra la palabra

Caridad y con Niño y globo terráqueo.

Derivadas del episodio de Guadalupe tenemos las siguientes imágenes: *San Juan de Dios, arrodillado en el suelo, con el Niño Jesús en brazos*, figura en Sucre, siguiendo un grabado europeo. Con amplio hábito floreado, cayado y aparición del Niño Jesús con una granada, está en el Hospital de Nuestra Señora de Guadalupe en Potosí. Igualmente, con la salvedad del hábito color gris, imitando la estameña parda, se representa en una colección particular en La Paz, Bolivia.

Asociado a distintas advocaciones de la Santísima Virgen figura en numerosos cuadros de carácter devocional, generalmente agrupado con otros santos. Acompañando a Nuestra Señora de los Remedios lo encontramos en el Museo de Sucre, además de un benefactor del hospital, don Diego del Carpio, con San Rafael en La Paz (Bolivia). Con la Virgen del Carmen, en dos ocasiones, y con rosas en la mano en una pintura del Alto Perú. Con la Virgen de la Mer-

ced, junto con otros santos, en el Museo Fernández Blanco de Buenos Aires, Argentina, atribuido al pintor Miguel Gaspar de Berrio¹³. San Juan de Dios con capacha, junto a la Virgen de la Merced y San José; San Juan de Dios y San Rafael junto a la Virgen de la Merced. Con la Virgen de Loreto, portando flores en las manos, en Arequipa. Junto a la Virgen de Belén y donantes, en la capilla del Manicomio de Sucre. Amén de otros similares en Cochabamba (Bolivia), en la corporación minera de La Paz (Bolivia). San Juan de Dios acompañando a la Virgen del Pilar y Santiago Apóstol en la Casa de la Moneda de Potosí.

Transportando a un pobre a costas o caído bajo el peso del mismo figura en el convento de los Padres Camilos de Lima, en el Museo de Arte Colonial de Bogotá, en el Museo de Historia de la Medicina en Santiago de Chile y en el retablo lateral de la iglesia del antiguo hospital de Puebla. Con un libro abierto, en el que leemos: «Bienaventurado quien cuida del enfermo», obra de Juan Rodríguez Samanes¹⁴, del Hospital de San Bartolomé de los Españoles en Cuzco, hoy en Huanquique (Perú). San Juan de Dios dando limosna a los pobres, lo vemos en el retablo de San Rafael del antiguo hospital de Puebla. Copia de la estatua del Vaticano en el Hospital de Santiago de Chile. Como mendicante, con alforja, cayado, capacha, y rosas, en el Museo Nacional de La Paz. Con tres rosas en la mano en la iglesia de Cayma, en Arequipa. En el Museo Franz Mayer, de pie, con alforja y rosario. Transportando a un pobre a costas en el convento de las monjas del Sagrado Corazón de Guadalajara. Otro similar al anterior en la iglesia del antiguo hospital de Guadalajara. San Juan de Dios, de medio cuerpo, con un enfermo, obra de César Romero Limeña, 1883. Acogiendo a un enfermo, con el hábito cubierto de flores y de fondo las covachuelas de una enfermería, obra de Manuel de Córdoba. En la sacristía de la catedral de Guadalajara hay una copia pintada de la escultura de Agapito Vallmitjana.

¹³ Cfr. CHACÓN TORRES, Mario. *Arte virreinal en Potosí...*, *Op. cit.*

¹⁴ Juan Rodríguez Samanes, comerciante y artista (pintor, dorador y tallador) funda en el año de 1643 la capilla de la Cofradía de San José de los Carpinteros en la iglesia del convento de Santo Domingo de Cuzco.

La imagen ascética de San Juan de Dios, contemplando un crucifijo y acompañado de otros atributos de santo penitente, es bastante frecuente y tiene sus correspondencias en América. Tales son las del Museo José Luis Bello y Zetina en Puebla, otro pintado por Juan de la Cruz Tapia¹⁵ en Sucre (Bolivia), de la colección Concha Ibérico en el Museo Histórico de Cuzco. Otro en la iglesia de San Pablo de los jesuitas de Lima. De medio cuerpo, con crucifijo, corona de espinas, granada sobre una columna y otro, también de medio cuerpo, con báculo, rosario y flores, en la colección del Banco de Crédito en Perú. Abrazado a un crucifijo y calavera, libro y angelito en Arequipa. Con crucifijo, libro y calavera en el noviciado de Arequipa. En una ejecutoria de nobleza del Museo Franz Mayer de México, con crucifijo y corona de espinas. Con calavera y crucifijo en el Museo de Charcas, Sucre.

En el hospital de la Orden en Zapopan (México) existen varios cuadros que representan a San Juan de Dios con diversos atributos y actitudes, adquiridos por los hermanos y que deben proceder de antiguos hospitales. En uno lo vemos con aspecto místico, portando una granada de la que brota una cruz, que parece reproducir otro cuadro mexicano existente en el Museo de Arte de Filadelfia (EE.UU.). En otro, coronado de espinas y transportando sobre sus espaldas a un pobre enfermo. Seguidor de Juárez y Zurbarán es un cuadro pintado por Mota en 1728 que representa al santo con granada, crucifijo, calavera y disciplina y, en segundo plano, él mismo transportando a un enfermo. Así como una versión un tanto singular de la aparición de la Virgen en Guadalupe,

¹⁵ La modalidad intermedia entre la pintura de retrato y la pintura religiosa se halla representada por dos pintores: Juan de la Cruz Tapia y Saturnino Porcel. Tapia nació en los primeros años de la república en Charuji (departamento de Potosí). Aprendió el arte de la pintura en la Villa Imperial y allí lo practicó durante un periodo de mas de cuarenta años. Mucha de su obra consiste en el retoque de cuadros del siglo XVIII, en especial de Holguín. Tapia firma orgulloso al lado de este maestro y de Berrío, como retocador. Por esto su producción religiosa se halla influida por el arte virreinal. En su obra cabe destacar la «Piedad» firmada en 1852, en la iglesia des Sana Sebastián de Potosí, y la serie de seis doctores de la iglesia que realiza para La Merced de la misma ciudad.

ya que incluye a San Rafael y atributos como la calavera, el libro y la granada con una cruz¹⁶.

GRABADO

El grabado fue un vehículo eficaz para la difusión de la imagen de San Juan de Dios. Por su mayor economía, llegó más fácilmente a todos los estratos sociales, al tiempo que contribuyó a facilitar la tarea de los pintores e imagineros. Primero con los llegados desde España, tanto nacionales como extranjeros, primando entre éstos los flamencos. Y más tarde con los creados en la propia Hispanoamérica. Éste es un apartado poco estudiado, sobre todo por lo que respecta a los que contienen la imagen del santo hospitalario.

Los más antiguos son los xilográficos, que los encontramos hasta épocas muy tardías ilustrando documentos y, sobre todo, novenas. Así figura, mediante una sencilla xilografía, en la portada de una novena publicada en 1775 en Puebla de los Ángeles. Del mismo modo, en otra publicada en 1792. Con Niño Jesús en brazos, lo vemos en un grabado de José Vivancos, ilustrando una novena de 1780. Finalmente, con crucifijo y corona de espinas, en otra novena mexicana de 1816.

Como ejemplo de grabados integrados en documentos, cabe citar sendas *Cartas de Hermandad*, correspondientes a la Provincia hospitalaria de Perú y Chile. En empleo de la xilografía llegó en México hasta época bastante tardía, como lo atestigua una sencilla imagen que muestra al Santo con la imagen clásica de la granada y la cruz, fechada en 1699. Otras tres xilografías son mexicanas, una en

¹⁶ Las imágenes de San Juan de Dios conservadas en el Hospital de Zapopan, así como las del Hospital de Atlixco están publicadas en un pequeño álbum, sin autor, titulado: *San Juan de Dios —Iconografía— México América Central*. México, 1997. Cfr. AZAR, Héctor. *San Juan de Dios santo en acecho. Aproximaciones a la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios 1495-1550*; MERLO, Eduardo. *El Hospital de San Juan de Dios de Puebla*; y CABRERA DE CAMPOS, Cecilia. *El Hospital de San Juan de Dios de la Villa de Atlixco*. Puebla: SEDUEPP, 1998.

la que figura con granada y cruz, otra con granada y cayada y la tercera con el Niño Jesús en brazos.

De un valor documental consideramos el que representa el *Incendio del Hospital de Ntra. Sra. de los Desamparados* de la ciudad de México, en el que figura San Juan de Dios, adorando la Eucaristía, en la parte superior y entre nubes. Fue realizado en 1766 por Antonio Onofre Moreno (1734-1774)¹⁷.

Una imagen tan clásica como la de *San Juan de Dios lavando los pies a Cristo bajo la figura de un peregrino*, fue grabada en 1780 por José Montes de Oca¹⁸. Aunque se trata de una estampa llevada desde España, curiosamente aquí no se conoce y en cambio tuvo repercusión en Perú. Nos referimos a la que representa a San Juan de Dios acompañado de los atributos ascéticos, como son la corona de espinas el crucifijo y la calavera, que fue realizada en 1754 por el calcógrafo Giennij, a partir de un dibujo de Michael Guzmán y dedicada por el prior de Sanlúcar de Barrameda, Fr. Manuel Lasso, al Superior General Fr. Alonso de Jesús y Ortega.

Terminamos nuestra relación dejando constancia de una estampa popular que representa a San Juan de Dios de cuerpo entero, reproduciendo una escultura, en la que lo vemos con calavera, crucifijo y corona de espinas, publicada en Lima en 1800. Además, una litografía mexicana que lo representa arrodillado, con crucifijo y corona de espinas y rosario al cuello. Otra con la imagen titular del antiguo hospital de Arequipa. Y un grabado calcográfico, titulado: *El gran Padre de los pobres San Juan de Dios*, anónimo, perteneciente a la colección del poblano don José F. Gómez.

¹⁷ Antonio Onofre Moreno grabó en 1734 el plano que se halla en el Extracto de Cuevas Aguirre y trabajó por lo menos hasta 1774, dejándonos el catafalco de Felipe V, el retrato de la monja Gallegos, que figura en un libro con fecha 1752, las doce estampas de la «Práctica de los Ejercicios» del Padre Izquierdo, de 1756, el retrato del Arzobispo Cuevas Dávalos, que es del año siguiente, y más dignas de notarse que todas las anteriores, las muchas que figuran en las «Lágrimas de la paz», libro destinado a perpetuar la relación de las honras de Fernando VI, publicado en 1760.

¹⁸ CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. *Grabados de la Colección de la Academia de San Carlos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

EL CICLO HAGIOGRÁFICO

Paralela o consiguientemente a la versión literaria de la vida, surge la biografía pintada. A menudo se aúnan en el mismo soporte, cuales son las páginas de un libro, entre cuyos textos se intercalan las estampas grabadas que, a su vez, servirán para difundir los episodios hagiográficos que serán interpretados más solemnemente por los pintores y grabadores. La función primordial de esta modalidad iconográfica es de tipo didáctico y ejemplar, pues, por medio de las imágenes sensibles, se contribuye a aleccionar al pueblo fiel, facilitando la transmisión del mensaje.

En este sentido desempeñó un papel importantísimo la biografía de San Juan de Dios escrita por Antonio de Govea, ya que en su cuarta edición, aparecida en 1659, se la dotó de un rico repertorio de imágenes grabadas que corresponden a los episodios más destacados de la vida del Santo hospitalario. Dicha edición fue promovida por fray Agustín de Vitoria, quien se encargó de revisarla y ampliarla, a la vez que dotarla de dichas imágenes. Los autores de los grabados fueron Pedro de Villafranca, Juan de Noort y Herman Panneels, y el total de los mismos ascendió a treinta y nueve, si incluimos la portada y el «verdadero» retrato del santo biografiado¹⁹.

La repercusión de estos grabados fue importantísima, ya que casi siempre que se decoró un claustro hospitalario se tuvo presente a la hora de ejecutar las correspondientes series hagiográficas. Evidentemente, el libro de Govea viajó a América, ya que los conjuntos iconográficos correspondientes a la vida de San Juan de Dios en sus hospitales son un trasunto de dichas estampas, amén de las interpretaciones personales y la idiosincrasia de los artistas locales²⁰.

¹⁹ Cfr. GOVEA, Antonio de. *Historia de la esclarecida vida y milagros del Bienaventurado San Ivan de Dios, Patriarca y Fundador de la Religión de la Hospitalidad de los pobres enfermos*. Escrita por... y añadida en esta cuarta impresión por un Religioso de la misma Orden. Madrid: Pablo de Val, 1659.

²⁰ Incluso se hizo del mismo una edición en Lima en 1649: *Historia de la esclarecida vida, y milagros del Bienaventurado San Ivan de Dios...* Escrita por... Y en esta ultima impresión aumentada por el P.F. Diego Clavijo de Mendoza, de la misma Religión. Dedicado al Capitán Hernando de Alarcon, cónsul desta Ciudad de los Reyes, y Sindico de San Francisco. Lima: Jorge Lopez de Herrera, 1649.



Entierro de San Juan de Dios. Pablo José de Talavera. Atlixco (Puebla). México. 1743.

Resulta sorprendente que en un pueblo tan pequeño y casi desconocido del Estado de Puebla se encuentre el mejor conjunto hagiográfico relacionado con San Juan de Dios. Nos referimos a la serie conservada actualmente en el Hospital Municipal de Atlixco. El hospital fue fundado en 1581 por un clérigo local con la colaboración de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción, no pasando a los hermanos hasta 1730 y siendo el primer hospital pediátrico de América. A la vista del edificio destartado, buscaron un mejor lugar y con el legado del clérigo don Antonio Francia, construyeron uno nuevo. Recientemente han sido restaurados los diecinueve cuadros que quedaban de una serie, que debía ser más amplia, y que adornaban las paredes del claustro hospitalario²¹. Los au-

²¹ La suposición de que dicha serie debía de ser más amplia se desprende del hecho de que observamos la ausencia de episodios notables de la vida de San Juan de Dios, existentes, por lo general, en otras series. Además, por información gráfica sabemos de otro cuadro que, sin duda alguna, debió de formar parte de la misma y que ahora no se encuentra en Atlixco. Se trata de la *Conversión de Antón Martín por mediación de San Juan de Dios*.

tores de los mismos fueron Pablo de Talavera y el poblano Luis Beruete, ejecutándolos bajo el mecenazgo de diferentes benefactores, fundamentalmente clérigos, como figura inscrito en la mayoría de los mismos, en los años 1742-1743. Los asuntos representados corresponden a otros tantos episodios de la vida de San Juan de Dios: *Nacimiento, Bautismo, Aparición de la Virgen en Fuenterrabía, Pastor en Oropesa, Prodigio en el Estrecho de Gibraltar, Conversión, Recluido en el Hospital Real, Imposición del hábito, Lavatorio de los pies a Cristo en la figura de un mendigo, Conversión de Doménico Piola, Incendio del Hospital Real, Hace que entierren a un muerto abandonado, Conversión de Simón de Ávila, Conversión de mujeres públicas, Muerto sin sacramentos, Últimos sacramentos, Asistido por la Virgen, San Juan y San Rafael, Muerte prodigiosa y Entierro*²².

En muchos de los cuadros es clara la influencia de los grabados contenidos en el libro de Govea. En cambio en otros se observa la interpretación personal del artista del correspondiente episodio. Lo que sí se advierte claramente es la inclusión de algún episodio nuevo o la reinterpretación de alguno ya clásico. Todos ellos son ilustrados con sonetos explicativos contenidos en el mismo lienzo. Abundan en los elementos anecdóticos, localistas y narrativos, contribuyendo todo ello a su carácter didáctico y ejemplificante. Los rostros de sus personajes parecen remitirnos a modelos reales, lo que nos hace pensar que en más de uno de ellos figure personificado el propio comitente de la obra. La raza negra está representada ejerciendo siempre funciones de servicio. Como novedades destacamos el hecho de que en la escena de *San Juan de Dios recluido en el Hospital Real* se ha incluido la visita de San Juan de Ávila, que realmente no existió, ya que dicho Santo nunca fue personalmente a visitar a San Juan de Dios en el Hospital, sino que se limitó a enviar mensajes a través de sus discípulos, pero que no figura en las demás series, así como la presencia del arcángel San Rafael a modo de protector del Santo. En las escenas en las que figura el Arcángel, sobre su pecho lleva una especie de medallón en el que leemos: «Medicina de Dios».

²² La escena del entierro es similar a la incluida en la serie de la vida de otros santos. Sirvan como ejemplo la de San Agustín, obra de Basilio Pacheco, en el convento de Lima y la de San Francisco en el convento franciscano de Santiago de Chile.



Conversión de Doménico Piola.
Anónimo, óleo sobre lienzo.
Arequipa (Perú). 1743

También se ha incluido la administración del santo viático antes de su muerte. La escena del entierro, así como la del nacimiento, es similar a la correspondiente a otros santos. Sorprende el lujo dispensado en algunas escenas, nada concordantes con la realidad, aunque sí con el afán de impresionar al pueblo fiel²³.

En el virreinato del Perú encontramos otra serie que le ha cabido la suerte de haber sobrevivido hasta nosotros. De las muchas que pudieron existir, la de Arequipa no es que fuera la mejor, pero sí la más completa y mejor conservada en la actualidad. Procede del antiguo hospital de Nuestra Señora de la O, iniciado en 1553, aunque no fue entregado a los hermanos hasta 1648. De ella se conservan doce cuadros, todos ellos anónimos, de la escuela del Alto Perú, devueltos en propiedad a los hermanos y recientemente restaurados.

²³ A propósito de las pinturas de Atlixco, nos remitimos a los siguientes artículos: MAGLIOZZI, Giuseppe. «Il ciclo pittorico di Atlixco». *Vita Ospedaliera*, 3: 20-21, 1998; y MAGLIOZZI, Giuseppe. «Il Credo con San Giovanni di Dio». *Vita Ospedaliera*, 4: 12-13, 1999. En el segundo figura el relato de la conversión del moro en Palermo (Sicilia).

Sus medidas son de 1,40 x 1,45 m. y dos de ellos de 2,20 x 2,20 m., rematando el ángulo superior derecho en cuarto de circunferencia. Fueron realizados en 1778 y se desconoce el nombre de su autor.

La serie de Arequipa está conformada por los siguientes asuntos iconográficos: *Prodigio en Fuenteovejuna*, *Tormenta en el Estrecho de Gibraltar*, *Conversión de Domenico Piola*, *Conversión de Simón de Ávila*, *Coronación de espinas en el Sagrario de Granada*, *Caído bajo el peso de un pobre y auxiliado por San Rafael*, *Robo del jumento del hospital*, *Muerto sin sacramentos*, *Acechanzas del demonio*, *Entrevista con el Arzobispo y tres pintores que lo pintan*, *Libra a un ahorcado*, *Conversión de un moro*.

Estas pinturas siguen muy de cerca los grabados españoles del libro de Govea. En general, son más pobres e ingenuas que las del conjunto de Atlixco, quedando en evidencia las diferencias de escuela entre la mexicana y la cuzqueña. También figuran ilustradas con un amplio texto, aunque sin versificar. Curiosamente, encontramos representados algunos episodios, que, aunque figuran en las biografías e incluso gozan del correspondiente grabado, no figuran en las series españolas. Se trata, en un mismo cuadro, de la curación milagrosa de Isabel de Peñuela y de la conversión de su esclavo moro, y otros dos relativos a las acechanzas sufridas por parte del demonio y a la liberación de un ahorcado, mediante la intercesión de San Juan de Dios. Claramente se observa la intención ejemplar y moralizante al incluir dichos episodios en las series americanas. En el episodio de la *Visita de San Juan de Dios al Arzobispo de Granada* se ha incluido un hecho ejemplificante, desconocido en las series españolas. Se trata de la presencia en el mismo cuadro de tres pintores encargados de realizar el retrato del Santo hospitalario, resultando de la tarea de cada uno la representación de San Juan Evangelista, un Ecce Homo y San Rafael, correspondiendo al titular del hospital, a la imagen de Cristo venerada en él y al Arcángel protector de San Juan de Dios²⁴. En la Clínica actual de Lima existe una copia moderna de

²⁴ A propósito de esta representación encontramos cierto parangón con un grabado de Cornelius Galle titulado «Aspicientes in Autorem Fidei», Amberes, 1601, en que se representan a varios pintores copiando la imagen de Jesús con la cruz a cuestas, y el resultado es que cada uno reproduce una escena diferente de la pasión.



Visitar a los enfermos. Anónimo. Zapopan (Jalisco). México

esta serie de Arequipa. La serie antigua, compuesta por catorce lienzos, está en un convento de Lima, no perteneciente a la Orden Hospitalaria.

En La Paz (Bolivia) quedan seis cuadros de una serie en el Museo de Bellas Artes y Etnográfico «Casa de Pedro Domingo Murillo», procedentes del Hospital de San Juan Evangelista. Han sido atribuidos a Pedro Nolasco y Lara, ya que en uno de ellos figura su firma. En cuanto a los episodios representados, los identificamos como los siguiente: *La Profecía*, *Tormenta en el Estrecho de Gibraltar*, *Aparición del Niño Jesús en Gaucín*, *San Rafael socorre con pan al hospital*, *Entrevista con el Arzobispo*, *Entierro*.

El único asunto que requiere explicación es el denominado como *La Profecía*, por lo inaudito y singular del mismo. La composición pictórica esta dividida en dos escenas, correspondiendo la de la iz-

quierda al episodio del regreso de su participación en la campaña militar de Carlos V contra los franceses que asediaban la ciudad de Fuenterrabía, al ser socorrido milagrosamente en su desfallecimiento con unos panes y una jarra de vino. En cambio, en la mitad derecha figura Juan de Dios con las manos asidas a un arbusto sobre el que aparece un obispo con una cartela conteniendo un texto premonitorio sobre el desarrollo de la Orden Hospitalaria.

Como en los demás casos, su finalidad es claramente didáctica, donde el carácter narrativo se acentúa mediante la sucesión de episodios dentro del mismo cuadro. Observamos que en el correspondiente a la *Entrevista con el Arzobispo* se incluyen a los tres pintores realizando su particular visión del Santo hospitalario: San Juan Evangelista, Ecce Homo (aún se venera en la iglesia, San Rafael. La presencia del Arcángel San Rafael es más frecuente, aun en casos no justificados por las biografías. Plumaje en el turbante del patrón de la nave donde viaja Juan de Dios por el Estrecho de Gibraltar. Justi-

ficación de la iconografía en la que porta al Niño Jesús sobre su hombro, al representar al Santo con hábito en una segunda escena de la aparición en la Adelfilla. Las salas del hospital muestran las covachas en las que se acomodaban los enfermos, algo que debió de ser bastante habitual en Hispanoamérica, ya que siempre figuran de este modo.

Aún encontramos dos cuadros de escuela cuzqueña, sin que sepamos su procedencia, que debieron formar parte de una serie, los cuales representan el episodio de la conversión del esclavo moro y la glorificación de San Juan de Dios, transportado al cielo por ángeles.

Evidentemente debieron de existir más conjuntos hagiográficos, pero lamentablemente no han llegado hasta nosotros. De la existencia de otras series nos podrían aportar datos valiosísimos los correspondientes inventarios que periódicamente se realizaban en cada una de las casas. Valga como ejemplo la del antiguo Hospital de San Diego en Lima, del que un inventario de 1700 nos brinda la noticia de la existencia de una serie en el claustro y otra en la sala grande de enfermería, de la que se sabe que estaba compuesta por catorce cuadros. Igualmente en un inventario del Hospital e Iglesia de San Juan Evangelista, de 1817 en La Paz (Bolivia).

Aunque no se trate de una serie hagiográfica, queremos hacer referencia a un conjunto de cuadros de gran formato, existentes en la actualidad en el Hospital de Zapopan (México), que representan de forma singular las Obras de Misericordia. En cada uno de ellos figura un ángel sosteniendo un medallón, que es donde realmente se ejemplifican cada una de dichas obras, teniendo por protagonista a San Juan de Dios, acompañado por otros religiosos hospitalarios. Actualmente sólo se conservan cuatro de una serie que pudo contar con siete o con catorce, según se contemplaran las espirituales y la corporales o solo una parte de ellas. Cada uno de ellos está ilustrado por sendas citas de la Sagrada Escritura, una en castellano y la otra en latín.

LA IMAGEN IMPORTADA DE ESPAÑA Y SUS CARACTERÍSTICAS EN HISPANOAMÉRICA

El envío o la llevada de imágenes de San Juan de Dios, desde España con destino al Nuevo Mundo, fue bastante frecuente, al igual

que ocurre con otras órdenes religiosas allí asentadas. A modo de ejemplo cabe recordar los cuadros de Francisco de Zurbarán con la figura del Santo Hospitalario. Uno de ellos se conserva en la sacristía de los Padres Camilos de Lima. Otro en la Academia de Bellas Artes de Sevilla, procedente de la colección Ibarra. Más aún, estos modelos debieron de influir en otras representaciones del Santo, realizadas ya en territorio americano, pero que guardan ciertas relaciones con el tipo creado por Zurbarán.

Cuando los artistas locales asumieron la tarea de representar iconográficamente a San Juan de Dios, interpretaron los asuntos con ciertas características particulares, que no son sino simples variantes o adaptaciones de unos atributos o iconografías, que tienen aquí su precedente y que gozan de la misma fuente inspiradora. Seguidores de Zurbarán en América fueron Sebastián López de Arteaga, José Juárez, Francisco Martínez y Joaquín Nixoto, entre otros.

CARACTERÍSTICAS PECULIARES DE LAS IMÁGENES EN HISPANOAMÉRICA



San Juan de Dios con crucifijo.
Anónimo. Museo Franz Mayer.
México, D.F.

Dentro del repertorio de imágenes de San Juan de Dios generadas en tierras americanas y establecidas las oportunas correspondencias con las ejecutadas en España, observamos que algunas gozan de mayor favor, al tiempo que otras son menos habituales. Entre las más frecuentes se encuentra la de San Juan de Dios portando al Niño Jesús sobre sus hombros, derivando esta imagen del episodio de la aparición del divino Infante en Gaucín. En cambio, no se le representa con Él en brazos, como es frecuente encontrarlo en España, a partir de la aparición experimentada en Guadalupe.

Otra imagen singular en tierras americanas es la que lo representa vertiendo sangre de su costado, la cual es recogida por un pobre enfermo en un cuenco que porta en su mano. Aunque no hay otra

igual en territorio español, sí podemos establecer cierta correspondencia con una pintura perdida de Alonso Cano, aunque conocida por medio de un grabado realizado por Gómez de Navia, y una escultura en piedra que preside la portada de la iglesia hospitalaria de Cabra (Córdoba) donde le vemos entreabriendo su costado para mostrar el corazón, como exponente de su heroica caridad. La conexión hispanoamericana se confirma con otra imagen, existente también en la iglesia egabrense, en la que San Juan de Dios se muestra como intercesor de las almas del Purgatorio, que encuentra también su correspondencia en la pintura hispanoamericana.

En las imágenes que representan a San Juan de Dios como protector y benefactor de pobres enfermos, tanto en pintura como en grabado, es frecuente que figure en un segundo plano la enfermería de un hospital como marco adecuado para el ejercicio de la caridad por parte de los miembros de la Orden Hospitalaria, brindándonos, de este modo, la oportuna información correspondiente a la época representada. En el caso de la América virreinal encontramos la singularidad de unas salas hospitalarias donde los lechos de los enfermos figuran albergados en una especie de covachas practicadas en los muros, como ya hemos citado en algunos ejemplos anteriormente.

La acumulación de atributos en una misma imagen de San Juan de Dios, como son los de patriarca y fundador, asceta y penitente, mendicante, al tiempo que porta al Niño Jesús, resulta bastante frecuente. Un caso singular resulta cuando lo vemos portando un escapulario pequeño pendiente de un brazo.

En cambio, frente al favor que gozaron en territorios hispanos las representaciones de la muerte del santo, la visión mariana de Guadalupe, el «Verdadero» retrato, la glorificación, el árbol hospita-



*San Juan de Dios con Crucifijo.
Anónimo. Casa de los Pisa. Granada*



San Juan de Dios se abraza a Jesucristo. Arequipa. Perú

lario, entre otras en América no son tan usuales, incluso se da el caso de no existir ninguna representación similar.

En el campo de las representaciones alegóricas, encontramos un caso bastante singular como es la imagen de San Juan de Dios como «fuente de caridad» flanqueado por fray Sebastián Arias y fray Pedro Pecador, la que parece proceder de un grabado, no localizado actualmente.

NUEVOS ATRIBUTOS EN LAS IMÁGENES AMERICANAS

Reseñamos a continuación tanto los que hemos encontrado como nuevos y aquellos que se interpretan o utilizan de un modo diferente.

— La alforja: La clásica capacha, tan habitual en la iconografía hispana, es sustituida en las imágenes americanas por una amplia alforja. Se trata de una especie de talega, abierta por el centro y cerrada por los extremos, a modo de dos bolsas, que cuelgan del hombro en determinadas imágenes de San Juan de Dios. Así lo observamos en un cuadro, pintado al óleo por el pintor novohispano Juan Rodríguez Juárez, y conservado en el Museo Nacional de México. Existe otro igual y del mismo pintor en el Museo de América de Madrid.

— El cayado: A menudo, las imágenes de San Juan de Dios lo representan apoyando su marcha en un cayado o bastón largo. La singularidad que observamos, a este respecto, en el ámbito americano, consiste en que el cayado está rematado en forma de «Y», y no adoptando la silueta de caduceo inacabado, como la reliquia conservada en Granada y reproducida en sus imágenes españolas. Un cayado en forma de «Y» empuña San Juan de Dios en una pintura anónima, novohispana, y actualmente conservada en el Museum of Art de Filadelfia (EE.UU.). Otro ejemplo lo encontramos en el cuadro, citado a propósito de la alforja, del Museo de América de Madrid.

— El hábito: Las imágenes de San Juan de Dios, producidas en el ámbito hispanoamericano, visten el clásico hábito de la Orden Hospitalaria. Compuesto por la túnica, el escapulario y la capucha, de características y dimensiones como las habituales, su color es negro en la mayoría de los casos y pardo en otros, simulando la textura del sayal. La singularidad reside en la forma peculiar como se ve adornado en muchos casos. Dicha ornamentación consiste en cubrir toda su superficie de elementos florales, con un evidente gusto popular. Unas veces dichas flores son doradas y otras son polícromas. Dicho barroquismo ornamental puede ser un trasunto del bordado, tan característico en el hábito de las imágenes de vestir. En ese sentido, aludiría a la condición gloriosa del personaje que lo ostenta. Por otro lado, esta característica es común a todas las imágenes sagradas veneradas en Hispanoamérica, lo que nos haría pensar en un modo peculiar de presentar lo sobrenatural, adaptado a la mentalidad local, receptora de los elementos sensibles. En este sentido la iconografía de San Juan de Dios es muy abundante, por lo que algunos ejemplos son suficientes. Con hábito floreado de ramitos dorados se muestra el santo, acompañado por el Niño Jesús, en un cuadro anónimo del Museo Colonial de Sucre (Bolivia). Totalmente cubierto por grandes ramos de flores figura el hábito del Santo hospitalario en un lienzo pintado por Manuel de Córdoba y conservado actualmente en el Hospital Diego Bracamonte de Potosí (Bolivia).

— El Niño Jesús: Derivado del pasaje biográfico acaecido en las proximidades de Gaucín, el Niño Jesús figura asociado a la imagen de San Juan de Dios, con un carácter premonitorio, señalándole su meta apostólica, por medio de la emblemática granada, símbolo de

la ciudad homónima. En la iconografía hispanoamericana es muy frecuente la presencia del Niño Jesús encaramado sobre el hombro del santo hospitalario, tanto en imágenes de escultura como de pintura. La tipología se asemeja, ciertamente, a la de San Cristóbal, portador del tierno Infante. Varios ejemplos de este tipo se conservan actualmente en España, tanto en el Museo de la Casa de los Pisa de Granada, como en el del albergue «San Juan de Dios» de Madrid.

— El rosario: Exponente de la devoción mariana de San Juan de Dios, como atributo que aparece incorporado a sus imágenes, la singularidad que presenta en Hispanoamérica reside en el hecho de encontrarse pendiente del cuello, como si se tratara de un amplio collar. Son muy numerosos los ejemplos, existiendo muestras de ellos en los dos museos citados anteriormente. Parece ser que esto fue costumbre entre los Hermanos Hospitalarios en América, como lo atestigua una fotografía, relativamente reciente, del Beato Olallo en Camagüey (Cuba). Con todo, hemos de advertir que esta peculiaridad se observa en las imágenes de otros santos.

— Las rosas: Aparte de las que figuran decorando el hábito de San Juan de Dios, en determinadas imágenes americanas también encontramos un ramillete de rosas, como atributo personal, en las manos del santo granadino. El ejemplo más sobresaliente lo observamos en un cuadro de Melchor Pérez de Holguín, conservado en el Museo Nacional de Arte de La Paz (Bolivia). El santo hospitalario, además del cayado y la capacha, que penden de su brazo izquierdo, con su mano derecha sostiene amorosamente a la altura del pecho un pequeño ramillete de rosas. Este singular atributo, en manos de San Juan de Dios, puede ser interpretado como una imagen poética de las buenas obras y en especial de la caridad ejercida con los pobres y enfermos.

— La sabanilla blanca: Dispuesta sobre el brazo o sobre el hombro, alude al pasaje del lavatorio de los pies, ejercitado con un pobre enfermo, que milagrosamente resultó ser el propio Jesucristo. Dicha sabanilla o toalla nos remite a la utilizada para enjugar los pies, por lo que se convierte en un atributo de la práctica de la caridad. Así lo observamos en una pequeña imagen de vestir conservada en una sala del Hospital de Santa Bárbara de la ciudad de Sucre (Bolivia).

— Amplia capa negra sobre el hábito, tanto en esculturas como en pinturas. Este complemento del hábito no figura en las imágenes

españolas, ya que no forma parte del mismo. El primitivo hábito sí añadía un capote corto, pero nunca hasta los pies. Debe de tratarse de un localismo otorgado por razones de dignidad o de mimetismo con la imagen de otros santos. Parece ser que la capa fue algo usual para todos los frailes.

Los demás atributos no presentan ninguna singularidad, sino que son, en mayor o menor medida, coincidentes con los utilizados en España. Con todo, aparte de los reseñados, los más frecuentes son: crucifijo, corona de espinas, banderín de la hospitalidad, disciplina, calavera, granada, libro, pan, bordón de peregrino, acompañado de un enfermo, ángeles, en un hospital, con el anagrama de Jesús, entre otros.

CONCLUSIÓN

Nuestra contribución al estudio de la imagen americana de San Juan de Dios no pasa de ser un breve apunte y un esbozo para un posterior desarrollo del mismo. Con ella, lo que hemos pretendido, desde la generalidad, es presentar una realidad rica y diversa que, contando con los presupuestos y los modelos hispanos, supo crear sus propias tipologías adecuadas a su idiosincrasia y necesidades locales. Pero lamentablemente hemos de confesar que el verdadero estudio está aún por hacerse, tanto a nivel general de Hispanoamérica, como local, circunscrito a los diversos países o antiguos virreinos. Lo único existente son los trabajos realizados por el buen hermano Luis Ortega Lázaro, O. H., más tarde recopilados en un libro, en los que se aprecia más la buena voluntad y el amor al glorioso pasado de su familia religiosa, que la sistematización metódica, el rigor científico y el análisis detallado. Con todo, su aportación no deja de ser valiosa, al servirnos de pista para la localización del patrimonio iconográfico hospitalario disperso por el vasto territorio americano. Otras publicaciones relacionadas con la historia y el patrimonio de la Orden Hospitalaria en América, o no consideran el acervo artístico o lo hacen inadecuada o incluso torpemente. Por todo ello, desde estas líneas lanzamos una llamada para la acometida de esta gran labor que está aún por hacerse.

Las acuarelas de Edward Walhouse Mark (Málaga, 1817 - Norwood, 1895)

Guadalupe Romero Sánchez

El siglo XIX se caracteriza por ser un periodo de inestabilidad política y económica en la región colombiana. Tras la Declaración de Independencia de la monarquía hispana acaecida de forma definitiva en 1819 por la Campaña comandada por Simón Bolívar, se constituyó lo que más tarde sería conocido con el nombre de la Gran Colombia. Su inicio se marcó en 1821 con la aprobación de la Constitución que unía a los actuales países de Colombia, Ecuador, Venezuela y Panamá, fundamentalmente. La Gran República Colombiana, sin embargo, se fragmentaría muy rápidamente con la salida de Venezuela y de Ecuador en los años 1829 y 1830 respectivamente¹.

Tras esta disolución comenzaría el periodo conocido como la «República de la Nueva Granada», denominación que mantiene hasta 1858 cuando comienza la «Confederación Granadina» pasando en 1861 a denominarse «Estados Unidos de Colombia» y, por fin «República de Colombia» a partir de 1886².

En este difícil marco político de mediados del siglo XIX se engloba la figura de Mark Edward Walhouse. Se han hallado escasos datos biográficos de este controvertido personaje. Esta carencia de información es, sin duda, un impedimento para intentar realizar un

¹ VELANDIA, Roberto. *Enciclopedia Histórica de Cundinamarca. El Departamento-Siglo XIX*. Tomo I. Volumen II. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 2005.

² OCAMPO LÓPEZ, Javier. *Historia Básica de Colombia*. Bogotá: Bibliográfica Internacional S.A., 2000.

análisis en profundidad de su personalidad y de la complejidad de sus actuaciones como diplomático inglés.

Mark Edward nació en Málaga en 1817, donde su padre trabajaba ejerciendo el cargo de cónsul británico. En 1843 arribó a la ciudad caribeña de Santa Marta en Colombia como vicecónsul inglés, donde permanecería hasta 1846 cuando fue promovido para ocupar el mismo cargo en la ciudad de Bogotá. La notificación oficial de su traslado se realizó el 4 de octubre de ese mismo año en la «Gaceta de la Nueva Granada»³. Probablemente hubo de mudarse a la sede de Bogotá para colaborar con el Encargado de Negocios, el general Daniel F. O'Leary en sus funciones, ya que contaba con una edad bastante avanzada y requería de ayudantes para el ejercicio de su cargo.

La dedicación de este joven funcionario inglés le llevó a ejercer, en algunas ocasiones, como cónsul general y Encargado de Negocios (además de su cargo habitual de vicecónsul), principalmente durante la ausencia del general O'Leary y de su sucesor, su hijo O'Leary Soubllette.

En la capital colombiana permanecería diez años, tras los cuales sería promovido al consulado de Baltimore (Estados Unidos) en 1856 y al de Marsella (Francia) dos años más tarde⁴. Sin duda, sus continuos ascensos serían fruto de su intensa y acertada labor diplomática, en las que intervino con una enorme sensatez en cuestiones tan complejas, espinosas y controvertidas como el caso Mackintosh⁵. Su

³ *Gaceta Oficial de la Nueva Granada*. Bogotá: J. A. Cualla, 1821-1861. Hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Banco de la República de Colombia.

⁴ PIÑEROS CORPAS, Joaquín. «La colección de Mark o el color de una época». En: *Acuarelas de Mark. Colombia 1843-1856. Un estudio pictórico de la Nueva Granada*. Bogotá: Litografía Arco, 1992, pág. XVIII.

⁵ Se trata de uno de los episodios más importantes y tensos vividos por las diplomacias de Colombia y Gran Bretaña y que marca el comienzo de la Deuda Histórica de este país. El origen se data el 27 de febrero de 1821 con un préstamo de 150.000 libras esterlinas que hace el ciudadano James Mackintosh a Colombia. A partir de este momento se inicia un periodo bastante complejo que se traduce en la falta de fondos en el fisco colombiano y la tardanza en saldar una deuda cada vez más elevada con el paso de los años, debido a los altos intereses del préstamo. El momento más tenso se vivió en 1856 cuando el gobierno británico amenaza con bombardear Cartagena si no se abonaba la deuda.

participación en este asunto armonizaría las relaciones internacionales entre estos dos países, lo que le valdría un gran reconocimiento tanto de Inglaterra como de Colombia. Mark Edward continuó sus actividades en el extranjero hasta que en 1888 decide retirarse del servicio exterior y volver a Inglaterra. En 1895 muere en Norwood⁶, habiendo cumplido una larga vida como funcionario de carrera.

Sus actividades como diplomático al servicio del consulado británico le llevó a recorrer el vasto territorio colombiano, surcado por una geografía muy cambiante con numerosos contrastes climáticos, físicos y naturales, donde a veces el abrupto paisaje conllevaba serias dificultades para la continuidad de los viajes. Este hecho, sin duda le influyó tal y como se demuestra en la colección de acuarelas que se conservan en el Banco de la República de Colombia que ejemplifica su gran pasión por la pintura, actividad que desempeñaba cuando su cargo diplomático se lo permitía.

Pero su trabajo pictórico debe entenderse dentro de un ambiente cultural particular. Durante el siglo XIX se impulsan los estudios del medio físico del territorio colombiano lo que se traduce en un mejor conocimiento del país y en la mejora de las comunicaciones internas. Esta tendencia hacia el conocimiento del medio encuentra su reflejo en tres vertientes diferentes. Por un lado, el desarrollo de una investigación más profunda de la naturaleza en la que el gaditano José Celestino Mutis, con la Expedición Botánica constituida por el rey Carlos III en 1783, tendrá una enorme influencia e importancia⁷; por otro, la exploración de los elementos etnográficos del país y, por último, el desarrollo de una corriente costumbrista que a la larga encontrará su medio de expresión tanto en el campo literario como en el pictórico.

Estos estudios hallarán su vía de desarrollo y difusión con la creación, a mediados del siglo XIX, de la denominada Comisión

⁶ PIÑEROS CORPAS, Joaquín. «La colección de Mark...». *Op. cit.*, pág. XVIII.

⁷ HERNÁNDEZ DE ALBA, Gonzalo. *En busca de un país: La Comisión Corográfica*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1984, pág. 7.

Corográfica dirigida por Agustín Codazzi⁸, militar e ingeniero de origen italiano. En ella se estipulaba la realización de un estudio detallado de cada una de las provincias de Colombia y que se establece del siguiente modo:

«Las descripciones de las provincias y de sus cantones serán la explicación detallada de todo lo concerniente a la geografía física y política de las respectivas provincias y de sus cantones, con minuciosa expresión de sus límites, configuración, extensión, ventajas locales, serranías, ríos, etc., y con la inclusión de noticias tan cabales como sea posible adquirirlas, acerca de las producciones naturales y manufacturadas de cada localidad, su población y estadística militar; comercio, ganadería, plantas apreciables, terrenos baldíos y su calidad; animales silvestres, mineras, climas, estaciones y demás particularidades que sean dignas de anotarse»⁹.

Todo ello elaborado con el mayor rigor científico posible y representado en lenguaje pictórico, donde el romanticismo tendrá una enorme influencia en los tipos costumbristas.

Mark Edward Walhouse participará de esta corriente pictórica con la elaboración de una serie de acuarelas donde reflejará su visión del territorio colombiano. Desconocemos dónde realizó sus estudios y si recibió o no una formación artística concreta. Sus trabajos son tan ingenuos como magistrales, representando en cada momento una parcela de la vida cotidiana de la Colombia de mediados del siglo XIX. De sus representaciones se desprende una imagen veraz de la situación del país (aunque dentro de la corriente costumbrista), sus estructuras urbanas y rurales, sus caminos, su naturaleza, sus costumbres y, por supuesto, sus gentes, lo que lo convierte en un documento de primer orden para el estudio histórico, urbano y social de Colombia.

Las láminas van acompañadas de una numeración y una leyenda, en la mayoría de las veces, escrita en lengua inglesa a modo de

⁸ La Comisión Corográfica se desarrollará fundamentalmente entre los años 1850 y 1859, teniendo como primer objetivo elaborar la cartografía geográfica del país, lo que derivará en un estudio detallado de cada una de sus provincias y sus particularidades.

⁹ HERNÁNDEZ DE ALBA, Gonzalo. *En busca de un país...* Op. cit., págs. 8-9.



Indios bailando bambuco, Ráquira

título identificativo del paisaje urbano o rural representado. Este elemento es de enorme interés para realizar una clasificación cronológica de sus pinturas, así como un seguimiento preciso de su evolución artística y una identificación clara de los tipos representados, lo que facilita enormemente la labor de investigación y análisis de su obra. Como ejemplo valga la acuarela *Indios bailando bambuco*¹⁰, *Ráquira*, en ella se puede leer al pie *Ráquira Dec. 26th, 1845*, mientras que en la parte posterior aparece identificado *Indians dancing the bambuco*.

El hecho de que las acuarelas presenten una secuencia lógica es indicativo del carácter ilustrativo de su contenido. Desconocemos si el propio Mark Edward tenía la intención de publicar un cuaderno o libro de viajes donde se viera reflejadas sus vivencias en el país y, de este modo, compartir su experiencia como viajero. El hecho de que exista una numeración y una denominación para las láminas así lo indicaría, aunque de ser así, su deseo no se vio cumplido.

¹⁰ El bambuco es un baile muy típico de Colombia y de la región de Esmeraldas en Ecuador.

Probablemente Mark siempre llevara consigo su cuaderno de acuarelas, como un elemento más de su equipaje ordinario, y que por esta razón las pinturas acabaran en Inglaterra tras retirarse de su carrera como alto funcionario británico. El diplomático belga René Van Meerbeke adquirió estas obras en una subasta londinense, y en 1954 vendió la colección al Banco de la República de Colombia. El 23 junio de 1954 fue entregada al Museo del Oro, y el 18 de diciembre de 1957 pasaron a la Biblioteca Luis Angel Arango. Esta colección, compuesta por más de 150 láminas, se acompañaba de un diploma otorgado a Mark por la Sociéte Libre d'Emulation de La Provence, en Marsella, Francia, donde residió como diplomático ¹¹.

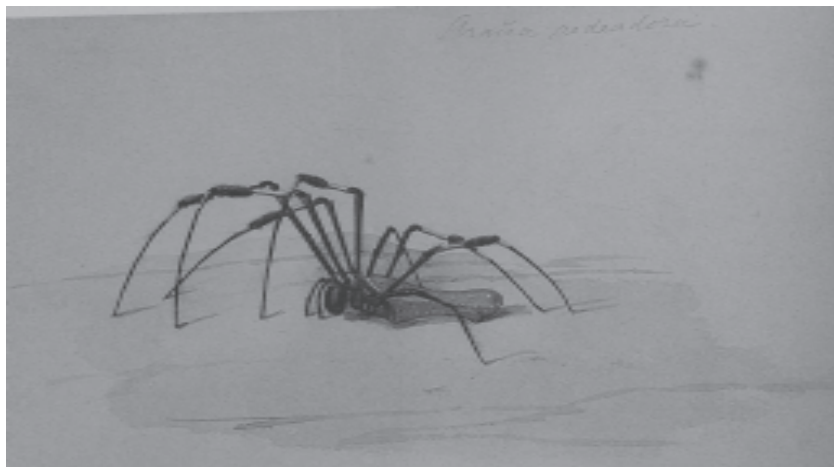
En 1999 el Banco de la República colombiano adquirió una nueva obra de Mark Edward Walhouse denominada *Retrato de Caballero*, que pasó a formar parte de la colección. En el año 2005 se compraron las obras *Vista del río*, *Cuesco or Chuntaro*, *Phytelephas*, y *Paisaje europeo*. Finalmente, dos años más tarde, adquirieron el retrato de *Joaquín Paris* que todavía estaba en poder de la familia del representado. Esta última obra fue presentada en la Escuela de Bellas Artes de 1886 que estaba a cargo de Alberto Urdaneta ¹².

Desconocemos la ubicación de otras obras de Mark Edward Walhouse, sin embargo, deben permanecer muchas de ellas en colecciones privadas. Igualmente pensamos que sus apuntes pictóricos continuarían tras su marcha de Colombia o, incluso existirían láminas elaboradas antes de ocupar el cargo de vicecónsul en Santa Marta. Probablemente realizara composiciones en los diferentes países que visitó, aunque quizás no con la intensidad de la colección colombiana ni con el énfasis marcado por el deseo de reflejar la vida cotidiana del país.

Las pinturas son de dimensiones muy diferentes, aunque abundan las composiciones elaboradas en pequeño formato. Oscilan entre los 9,3 x 17,3 cm de la obra *Araña del Magdalena* y los 119,5 x

¹¹ Estas informaciones y las siguientes que se ofrecen acerca de nuevas adquisiciones fueron facilitadas por el servicio de inventario y registro de Bienes Muebles de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Museo de Arte del Banco de la República de Colombia.

¹² Este nombre aparece en el sello en la esquina inferior derecha del cuadro.



Araña del Magdalena



Fraile Mendicante



*Champan o Canoa de uso en el río Magdalena. (al Fondo, Cerros de Caparrapi
entre Guaduas y Honda)*



Sombrerera de Guaduas

94,5 cm de *Tomás Cabrera*, *San Pablo* y *Fraile mendicante*, aunque estas dos pinturas se pueden considerar una excepción en la tendencia general de la colección.

Una parte importante de las obras están fechadas o se pueden datar fácilmente realizando un itinerario lógico de los viajes de Mark, a pesar de ello, el campo en el que nos movemos es bastante corto, ya que, las pinturas fueron realizadas entre 1843 y 1856, durante los años que permaneció el diplomático en territorio colombiano. De toda la colección sólo la obra *Vista del río*, mencionada anteriormente, está fechada en 1872, y *Paisaje europeo* se encuentra sin una datación específica, pero debido a la temática, debió realizarse en otro momento histórico.

Una secuencia interesante de sus acuarelas son las que representan el viaje realizado desde Santa Marta a Bogotá. En su periplo los paisajes desde el río Magdalena van a ocupar una buena parte de su producción, en ellos aparecen las embarcaciones populares¹³ de los lugareños así como una imagen de contraste donde se representa el barco de vapor *Nueva Granada*, como símbolo de modernidad introducido en el país. Las paradas realizadas en el pueblo de Guaduas o la ciudad de Honda son especialmente fructíferas, en ellos los paisajes naturales y los tipos populares van a ocupar una parte importante de su obra, la representación de aguadores, alfareros, arrieros, campesino, sombrerero pescadores tienen un lugar destacado, al igual que los paisajes urbanos y la representación de sus haciendas y edificios religiosos.

Otro grupo considerable de obras lo ocupan las representaciones del centro del país, especialmente las de los actuales Departamentos de Cundinamarca y Boyacá; entre los lugares visitados sobresalen Villa de Leyva, Tunja, Ráquira, Ubaque, Zipaquirá, Sogamoso, Choachí, Fusagasuá, Iza y la región de los Muzos. La ruta del Quindío, Dagua y Buenaventura hacia Panamá también se verá reflejada en su obra.

¹³ La embarcación más representada es el denominado champán, un tipo de barco de grandes proporciones y fondo plano; también el bongo que es una especie de canoa.

*Ubaque**El río Dagua*

Todas las composiciones están realizadas con la técnica de la acuarela. Su pincelada es bastante libre, configurando el entorno y algunos personajes con meros trazos de color, destacando la rapidez de la ejecución, lo que se aprecia en que en muchas ocasiones la pintura no sigue el contorno de las formas, tal y como ocurre en la representación de *El río Dagua*. A veces, se ayuda del dibujo para crear representaciones más complejas, fundamentalmente paisajes urbanos o arquitectónicos, o para configurar simplemente el boceto original a modo de guía, cuyo ejemplo más destacado es *Los bogas*¹⁴ *del Magdalena merendando*. El soporte es el papel, aunque éste no es blanco sino que tiene un toque de color. En palabras de Beatriz González: «Edward Mark, a pesar de su carácter de aficionado puede mostrarse como fiel ejemplo de la escuela inglesa. Utiliza el término medio del procedimiento, esto es, papel gris, transparencia y uso del color blanco»¹⁵.

Por su parte, Gabriel Giraldo Jaramillo se refiere a Walhouse como un «dibujante fino, detallista, que amó la línea pura y buscó el tono apropiado; su arte no fue el de un maestro pero sí el de un aficionado de gran clase, cuidadoso, pulido, limpio, pero fácil al mismo tiempo y no privado de gracia y humor»¹⁶.

Además de la técnica de la acuarela parece que Mark utilizó la ténpera o el pastel como complemento para realizar matices en estas obras, y el óleo sobre lienzo en algunas de sus composiciones, como demuestra el retrato de *Joaquín Paris*, anteriormente mencionado, elaborado en el año 1853. Sólo hemos podido localizar una única obra elaborada con esta técnica, lo que no quiere decir que Edward Walhouse no hubiera compuesto otras pinturas al óleo, las que sería interesantísimo recuperar a nivel de investigación.

¹⁴ La palabra boga hace referencia a la acción de remar, por lo que los bogas del Magdalena debe entenderse como los remeros del río. De hecho, si observamos el boceto veremos que en la parte baja de la imagen se define la silueta de algunos remos.

¹⁵ GONZÁLEZ, Beatriz. «Una afortunada confrontación de miradas». En: AA.VV. *América. Una confrontación de miradas. Ramón Torres Méndez y Edward Walhouse Mark*. Bogotá: Editora Nacional de Colombia, 1985, pág. 10.

¹⁶ GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *Notas y Documentos sobre el Arte en Colombia*. Bogotá: Editorial A.B.C., 1955, págs. 229-234.



Los Bogas del Magdalena Merendando



En las proximidades de Bogotá



Convento de San Francisco, Bogotá



Plaza Mayor de Bogotá, Nueva Granada. Detalle

Las acuarelas de Mark suelen clasificarse atendiendo a la temática representada. Se han establecido seis grupos genéricos: 1.— Paisaje, 2.— Visión urbana, 3.— Tipos regionales, 4.— Costumbres, 5.— Retratos y 6.— Estudios de la naturaleza¹⁷. En el primer grupo destacan las representaciones de las quebradas del país, así, el Salto del Tequendama, la cascada del Boquerón, los paisajes del Magdalena, los Llanos o los puentes sobre los diferentes ríos que inundan la geografía colombiana, van a tener un tratamiento especial.

En la segunda categoría se incluyen también las pinturas de representaciones arquitectónicas que son de especial interés, sobre todo porque se convierten en un documento de análisis histórico-artístico de primer orden, al poder realizar una comparativa con el estado actual de estos edificios y su historia constructiva, así como de su urbanismo, entre ellos merecen especial atención las acuarelas donde se representa la plaza mayor de los pueblos y ciudades y sus respectivas iglesias, ya sean éstas humildes templos doctrineros, magníficos conventos o suntuosas catedrales.

Entre ellas se encuentran las representaciones de la plaza mayor de Bogotá, las ciudades de Mompox (con la iglesia de Santa Bárbara), Cartagena de Indias, Santa Marta, Barranquilla o Chiquinquirá con sus respectivas catedrales, los conventos de San Francisco o la recoleta de San Diego en la capital colombiana, y los pueblos de Fómeque, Chía o Ubaque, a lo que habría que añadir las acuarelas de Guaduas.

En el tercer grupo abundan los tipos populares y los estudios fisonómicos de los diferentes grupos poblacionales. De esta manera se representan a niños, hombres y mujeres en un afán por poner de relieve la diversidad etnográfica de Colombia. En este sentido, la representación de sus atuendos también será un elemento a tener en cuenta. Destacamos en este campo a *paisano cundinamarqués en traje de montar* y a *tipo de religiosa bogotana*, además de las composiciones de campesinos de muy diversos lugares.

En el cuarto grupo tienen cabida los aguadores, los bogas, los pescadores, los arrieros, los vaqueros, una tejedora, un cocinero, una

¹⁷ PIÑEROS CORPAS, Joaquín. «La colección de Mark...» *Op. cit.*, págs. 169-174.



Paisano Cundinamarqués en Traje de Montar



Trapiche Indígena de Caña de Azúcar



*Hermana de la Caridad María Antonia Matea Frajela, Beata de la Orden
de San Francisco de Asís*

sombrerera, e incluso las milicias neogranadinas. Además de escenas de mercado, actividades portuarias, ingenios como el *trapiche indígena de caña de azúcar*, que adquieren un valor documental propio.

De entre los retratos destacan *El coronel Acosta* y *Sam Sayer*, aunque hay que poner de relieve las acuarelas de las muchachas de Guaduas en traje de domingo o las representaciones de religiosos como la *Hermana de la Caridad* o el *Fraile mendicante*. Por último, aunque no menos importante, se encuentran los estudios de naturaleza, donde Mark capta las peculiaridades de la fauna y la flora neogranadinas, con mayor o menor grado de realismo, pero con un deseo claro de dejar constancia de su diversidad e importancia.

La visión que aporta Mark a sus acuarelas tienen una gran personalidad, alejándose de la frialdad del trabajo de un arqueólogo o de un científico, quizás motivado por su amor hacia la pintura y por haber carecido de una formación precisa para ello. Sin embargo, y en palabras de Marta Traba, «buscándole razones al encanto¹⁸ que tienen las acuarelas de Mark [...] se descubre la conversión de naturaleza en pintura que opera todo artista verdadero. [...] Colombia se convierte en un escenario apacible, extraño jardín, poblado a trechos por hombrecitos silenciosos, que se desplazan en una naturaleza en perpetua siesta bajo el sol. [...] Sería absurdo exigirle una personalidad estética muy definida a un pintor aficionado como Mark, recortado además por la prudencia del diplomático: pero su obra tiene un indiscutible peso poético: su visión clara y líquida le otorga una seducción que no ha envejecido en un siglo»¹⁹.

¹⁸ Se refiere al encanto pictórico.

¹⁹ PIÑEROS CORPAS, Joaquín. «La colección de Mark...», págs. XXVI-XXVIII.

La recuperación historiográfica de Francisco Gil Tovar

Rafael López Guzmán

Conocía las aportaciones de Francisco Gil Tovar de forma superficial a través de mi contactos con Colombia. Allí, a lo largo de varios años desde 1995, he impartido clases en la Universidad Nacional de Colombia y en la Pontificia Universidad Javeriana, he mantenido relaciones con el Museo de Arte Colonial y he investigado, sobre todo, acerca del arte mudéjar en Nueva Granada. También he asistido a congresos y seminarios en Popayán y Cartagena de Indias. Tanto en publicaciones como en referencias de colegas colombianos estaba presente Gil Tovar. No obstante, mi interés por su historial científico comenzó cuando en un libro titulado *Colombia en las Artes* encontré una mínima biografía que comenzaba señalando su origen granadino¹. Teniendo en cuenta que uno de los capítulos que pretendemos abordar dentro del proyecto de excelencia «Andalucía en América: Arte, Cultura y Sincretismo Estético» (P07-HUM-03052) era el de andaluces que han trabajado la cultura artística americana, el conocimiento en profundidad de Francisco Gil Tovar se convirtió en eje de investigación.

A través del restaurador mexicano Rodolfo Vallín Magaña afincado hace mas de veinte años en Bogotá, conseguí contactar directamente con Gil Tovar, proponiéndole viajar a Colombia para conocerlo y entrevistarlo en directo. El encuentro personal tuvo lugar

¹ GIL TOVAR, Francisco. *Colombia en las Artes*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 1997. En esta obra se inserta un pequeño cuadernillo con la biografía del autor y las referencias bibliográficas de sus publicaciones.



Francisco Gil Tovar. Enero de 2010. Bogotá. Colombia

en su domicilio particular el día 6 de noviembre, jueves, del año 2008; prolongándose en una segunda entrevista al día siguiente, junto con su esposa doña Cristina en el Club de Bridge Almirante Colón de Bogotá.

La amabilidad, el carácter abierto y la historia vital y profesional de Gil Tovar nos fascinó, tanto a mí como a Rodolfo Vallín que me acompañó en ambos encuentros. Su implicación en la cultura colombiana desde su llegada en 1952 abarcaba muchísimos aspectos desconocidos o poco apreciados, su entusiasmo por el arte, por su enseñanza y divulgación, por la valoración de las obras y su procedencia, su propia actividad artística, sus relatos literarios y textos de crítica, nos mostraban el perfil de un auténtico humanista, imbricado con la sociedad de cada momento y con un largo recorrido científico reconocido en sus libros, artículos y conferencias.

A partir de los encuentros bogotanos el objetivo que me marcaba era doble, por un lado incluir la valoración historiográfica y vital de Francisco Gil Tovar en relación con el proyecto de investigación «Andalucía en América» y, en segundo lugar, dado que nuestro investigador programaba en aquellos momentos un viaje familiar a Granada para la primavera de 2009, intentar ofrecerle la hospitalidad y reconocimiento debidos.

En cuanto a la valoración intelectual contacté con Claudia Cecilia Castillo Segura que había realizado su tesis de maestría en la Universidad Externado de Colombia con el título *Gil Tovar en el escenario del arte colombiano. Aportes de la crítica de arte a la construcción social del patrimonio artístico* (2008) solicitándole que escribiera un texto valorativo de las aportaciones de Gil Tovar en Colombia. En paralelo, en el proceso de organización dentro de nuestro grupo de investigación del recibimiento a Gil Tovar en Granada, encargué a Martín Iglesias que indagara y redactara un texto que sacara a la luz el recorrido vital entre su nacimiento y su llegada a Colombia en noviembre de 1952, aprovechando el contacto que íbamos a tener con él y con su extensa familia granadina. Estos dos capítulos ya concluidos continúan en este libro.

Por otro lado, como parte de la organización del viaje del profesor Gil Tovar a Granada contacté con el Patronato de la Alhambra donde había trabajado como dibujante del arquitecto Francisco Prieto Moreno, siendo recibido el día 2 de junio de 2009 por la directora del Patronato, María del Mar Villafranca, y recorriendo aquellos lugares que consideró de interés para sus recuerdos.

Ya que había nacido en Atarfe, tuve la oportunidad a través de una joven licenciada en Historia del Arte, Laura Santamarina Sancho, de contactar con el Ayuntamiento de esta localidad que estuvieron encantados de recibir a un hijo ilustre y totalmente desconocido para ellos, organizando un acto de reconocimiento en la Casa de la Cultura el día 3 de junio de 2009².

² La organización de este acto fue tarea y compromiso de Víctor Sánchez Martínez, Alcalde de Atarfe, Francisca García Olivares, Coordinadora de Servicios Sociales de dicho Ayuntamiento, y los concejales Tomás Ruíz Maeso, Antonio Ibañez Gómez y Juan de Dios Jiménez Aguilera.

Reconocimiento humano e intelectual, facetas que no están reñidas y que son parte del devenir historiográfico. Estamos ante uno de los cimientos de la historia del arte en Colombia pero, a la vez, Francisco Gil Tovar sigue siendo granadino, el arte de nuestra tierra siempre estuvo presente en sus trabajos y en su horizonte cultural como muestran algunos de sus escritos, visibles en la relación de los trabajos fundamentales que añadimos como apéndice. Pero, más concretamente, el profesor Tovar hay que reconocerle su comprensión y difusión del arte andaluz y granadino en Colombia. De hecho entre sus primeras conferencias en la capital neogranadina dos de ellas versaron sobre Granada y Andalucía, textos que fueron publicados en su momento y que consideramos de enorme interés recuperarlos para nuestro acervo cultural, de ahí su inclusión, también, como apéndices.

Como ya comentamos anteriormente, nuestro autor llega a Colombia a mediados de noviembre de 1952. Pues bien, el 11 de Enero de 1953, aparece en «El Siglo», uno de los diarios más importantes de Bogotá, un artículo suyo titulado «*Granada, ciudad de barro y oro*», fruto de una conferencia que había pronunciado el día 2 de enero de aquel año, cuando se conmemoraba el 461 aniversario de la conquista de Granada por los Reyes Católicos. En ella con un certero lenguaje cargado de matizaciones plantea la dualidad musulmana y cristiana de la ciudad ofreciendo al viajero, que no turista, la doble alma de la misma, percibida desde la Vega, desde Santa Fe, y marcada por el «barro» islámico de la Alhambra y el «oro» de la ciudad renacentista y barroca; elementos complementarios que se trasmutan en el espíritu del granadino visible en la conmemoración que cada dos de enero recuerda el momento de conquista de los Reyes Católicos. No falta, por lo demás, en este texto, la referencia a Gonzalo Jiménez de Quesada, nacido en 1509 en Granada y que fundaría en 1538 la ciudad de Santa Fe de Bogotá, lo que sirve a nuestro conferenciante para señalar la profunda raíz americanista de las tierras granadinas.

Unos meses después, el 14 de abril de 1953, Gil Tovar pronuncia una nueva conferencia en la Biblioteca Nacional de Bogotá, titulada «*Andalucía sin pandereta (en busca de lo andaluz)*». El título es evocador de una modernidad impensable en la fecha de la misma, reacciona contra los tópicos andaluces extrapolados a todo lo



Gil Tovar en una de sus conferencias de la Biblioteca Nacional en 1953



Gil Tovar durante el ciclo de conferencias realizado en la Biblioteca Nacional en 1953. Archivo Fotográfico de Gil Tovar.

español y reflexiona sobre temáticas andalucistas concretas: su historia, sobre el lugar de cruce y mezcla de civilizaciones, desde la prehistoria hasta nuestros días; definiendo, eso sí, la identidad andaluza como «tierra de espectadores», que ven pasar influencias pero que permanecen, cogiendo y deshechando, pero desde la idea de la individualidad. Individualidad estoica pero ambicionando lo extraordinario. En el texto va conformando y desgranando los calificativos más usuales de los andaluces, justificándolos y personificándolos en toreros, Semana Santa, Romerías, vinos, cante jondo, gitanos-flamenco, o en ideas políticas que se hacen compatibles solo en Andalucía como anarquismo y religión.

La valoración política y la relación que establece entre el ideario anarquista y el ser andaluz es especialmente significativo por las fechas en que se escribe el texto y los momentos previos de dictadura franquista en que ha vivido Gil Tovar. Su conocimiento histórico es preciso y, por ejemplo, cita al anarquista Fermín Salvochea (1842-1907), alcalde y presidente del cantón de Cádiz en 1873. Igualmente en cuanto a la valoración de las artes incluye los nombres de mú-



*Francisco Gil Tovar con su esposa Cristina (2ª por la izquierda) y su familia granadina
(3/6/2009)*

sicos, literatos y artistas actualmente reconocidos universalmente, al margen de las censuras del momento.

Su búsqueda de la andaluz, sin pandereta, sin tópicos desde el propio título lo concluye con acertados comentarios como la propuesta de quedarse con «la idea de un pueblo viejo con unas sorprendentes defensas culturales contra el desencanto de aspiraciones jamas logradas, lo que le hace triunfar desgarradoramente de la vida, cuando en apariencia vive vencido por ella».

APÉNDICE I «GRANADA CIUDAD DE BARRO Y ORO»³

CADA segundo día del año los granadinos de la vieja Granada española se congregan ante los balcones de su Ayuntamiento para ver tremolar el histórico pendón de Castilla, estandarte real de Isabel y Fernando que allá, en la misma fecha del año de gracia de 1492, en que España consiguió su total unidad sin la cual no hubiera podido alumbrar la empresa colombiana, llevada a feliz término en octubre de aquel venturoso año, ondeó en la Torre de la Vela de la fortaleza de la Alhambra, en las manos de Fray Hernando de Talavera, primer Arzobispo de la Granada ya cristiana.

Granada se abre a la cristiandad, pues, al mismo tiempo que América. Desde su fundación había permanecido bajo el dominio musulmán, del que había llegado a ser un baluarte firmísimo desde los puntos de vista de la estrategia, de la cultura y de la política; como cabeza de uno de los reinos de taifas en que se atomizó el imperio árabe en la España medieval. Así, Granada fue musulmana durante toda la Edad Media y sólo a partir de la Moderna empezó a ser cristiana. Sólo 461 años de la nueva civilización —que se cumplen hoy— contra unos siete siglos aproximadamente de pertenencia a la vieja,

³ Francisco Gil Tovar. Publicado en «El Siglo» (Páginas Literarias). Bogotá. 11 Enero de 1953. El texto incluía varias fotografías (Vista de Granada, Patio de los Leones de la Alhambra y Carmen del Albayzín) acompañadas de un dibujo de la catedral firmado por Manuel S. Rivera (que incluimos en este texto) y una reproducción del cuadro «Capitulación de de Granada» de Francisco Pradilla.

pesan aún lo suficiente en su fisonomía espiritual y física como para que sea una de las ciudades más personales de toda Europa y aún de todo el mundo.

Pocos años habían de transcurrir para que de aquella tierra (todavía bajo la enorme influencia cultural de los moriscos sometidos al poder político de Castilla y a la Religión Católica consustancial a la fuerza que los arrolló) saliera para ésta el licenciado Jiménez de Quesada, el que iba a abrir una Nueva Granada que aún hoy tanto recuerda a aquella vieja en que por cierto —si mal no recordamos— no existe, no ya un monumento sino una mala calle, que honre la memoria del granadino que conquistó y dio su primer nombre a la actual República de Colombia.

Si hay un arte de visitar ciudades, dentro de él ha de haber necesariamente un capítulo especial para Granada, fiel todavía a la línea de su tradicional indolencia de marca árabe, al doble signo de su historia y a cierta gravedad que es la pieza de sorpresa para el extraño que llega hasta ella —en el corazón de Andalucía— pensando en que allí ha de encontrar a cada paso el jolgorio folklórico andalucista, sin el cual no se concibe en el extranjero la existencia en el sur de España.

En ese capítulo de sugerencias al modo de ver Granada podría hablarse de lo conveniente que resulta iniciar su visita desde bastante antes de llegar, desde la misma vega —la sabana de la Granada española— donde los ejércitos cristianos de Isabel y Fernando la desearon día tras día en aquel año cargado de promesas que fue el de 1491.

Como aquella hueste que hizo leyenda del último reducto nazarí en las épicas jornadas del cerco, así deberíamos imaginar un rato antes, no bien dejado atrás la histórica Santa Fe, un resumen de cal y oro bajo el tapiz de un cielo casi siempre bruñido y rabiosamente azul. Aparecerá pronto la imagen agazapada de un amplio caserío



Catedral de Granada. Dibujo de Manuel

con la joroba blanca del Albaicín erizado de campanarios y cipreses, y la verdirroja de la Alhambra, siempre jugando a tornasoles. Viéndola así, de lejos, se pueden pasar unos minutos entregado a la recreación de aquella magnífica Granada legendaria.

Pero hay que entrar enseguida para perderse en la tentación de cada recoveco, de cada fuente alhambreña, de cada ángulo de jardín recoleto, de cada patio musulmán o de cada riquísimo templo cristiano. Y todo esto hay que recorrerlo a pie y con paz en el alma. Al hablar de cierta vieja ciudad africana, el gran novelista Pedro Antonio de Alarcón, recomendaba visitarla acompañándose de un amplio ramo de flores a cuya sensual fragancia se rendirían los cicerones con más facilidad que al prometedor sonido del metal. Claro es que esto lo decía en pleno siglo del Romanticismo: yo puedo aseverar justamente lo contrario como consecuencia de mi visita, hace pocos años, a la misma ciudad. Y digo esto como botón de muestra de la elasticidad que el tiempo y las circunstancias imprimen a ciertos conceptos.

Sin embargo, no es de creer que el tiempo actual ni las nuevas circunstancias —Granada es hoy la tercera ciudad turística de España y la undécima de Europa, según estadísticas— aconsejen cosa distinta de ésta, es necesario entregarse en brazos de Granada sin mostrar prisa alguna porque el abrazo acabe. Granada no es una de esas ciudades que nos podemos llevar prendidas en breves pinceladas de pintoresquismo, porque su sabor está más en la entraña que en la superficie. Ello es, por otra parte, inherente en mayor o menor grado a toda ciudad patinada por los elementos históricos: o se penetra en ella y ella penetra en uno, o se la abandona sin haberla conocido. En Granada hay que hacer turismo de compenetración. Y para ello no hay mejor hora que la del atardecer ni mejor compañía que la de un espíritu cultivado, o la nunca bien ponderada compañía de la soledad.

Si hemos sabido verla así, ella misma nos hará volver los ojos de vez en vez como a su último rey moro, para suspirar al sesgo de algún camino cuando calculemos que ya no se dejará ver más. Y si nos ha quedado intacta la difícil capacidad de sintetizar nos acompañará una doble imagen de Granada: la que nació en el medioevo, árabe con el peculiar arabismo de Al-Andalus y la que se alzó en piedras ocres a renglón seguido de la conquista cristiana.

Aunque la investigación histórica, en su búsqueda afanosa cale demasiado hondo en cuanto al origen de la ciudad, llegando a ver una primitiva Granada túrdula, la urbe que hoy se apiña en torno a las torres que fueron un día de los sultanes —es decir, la única Granada conocida en lo internacional— es la que nació del concepto de la vida y de la cultura musulmanes. Esa doble Granada, la de los mahometanos siglos XIII y XIV y la de los cristianos XVI y XVII es la que imprime el carácter de su conjunción a la gran ciudad turística de hoy.

Arriba, sobre el monte de la Assabika, la Alhambra amurallada, barro y encaje de los reyes alhamares. Abajo, entre el casco urbano derramado por el valle, las iglesias renacientes y barrocas, piedras y oro de las majestades del imperio hispánico cuyas figuras iniciales —los Reyes Católicos— reposan en su cripta granadina de solemnidad escalofriante.

En el lejano recuerdo queda la dulce melancolía de las tardes en los patios alhambreños con jardín de vegetación armoniosamente anárquica, donde el mirto, el arrayán, el naranjo y el ciprés —elementos verdes indispensables en el jardín árabe-andaluz— juegan en desorden en tanto la fuente orlada de versos murmura, dejando escapar monótonamente del surtidor «líquida planta que se confunde a los ojos con las joyas sólidas», porque así la cantaron en hermosas «casidas» los creadores de la Alhambra, guerreros y poetas oriundos del seco desierto africano.

Granada, ciudad dormida sobre el tiempo, dormida hasta en los actos conmemorativos de su conquista, es la ciudad típica para el recuerdo. Hay mucha bella melancolía en Granada y hasta creo que, en el fondo, en muchos de los granadinos que cada dos de enero vitorean ante el pendón de Castilla y sacuden el badajo de la famosa campana de la Vela se podría encontrar secreto y atractivo regusto de volver a vestir chilaba y babuchas y de dedicarse a intrigar astuta y calladamente para ver caer verticalmente a cualquier familia en candelero.

Bogotá enero de 1953.

APÉNDICE II

«ANDALUCÍA SIN PANDERETA (EN BUSCA DE LO ANDALUZ)»⁴

Mil veces fuera de Andalucía he oído pedir de un andaluz que cante flamenco o que toree un becerro. Esto no ocurre sólo en el exterior de España, sino dentro de ella misma, en regiones apartadas. La única diferencia que hay entre los extranjeros y los españoles de estas regiones es que aquéllos piden sencillamente una canción flamenca, en tanto que éstos, «más conocedores», pueden concretar el tipo de canción: a un gaditano le piden unas alegrías, a un granadino una «media granaína» y a un sevillano unas sevillanas, y a un onubense un fandanguillo.

No hay andaluz que se libre del peso del tópico. Y es que cada país exporta lo que le hacen exportar desde fuera, es decir, lo más chocante, que no siempre es lo más personal; entonces esa nota chocante da tono a todo el país en el exterior y casi se despega de la costra en que nació, exagerándose y adaptándose para dar mayor satisfacción a los que la piden, extravasándose y volviendo a revertir en su propio suelo con formas tópicas que extrañan más a indígenas que a extraños.

Eso es lo que le ha pasado a Andalucía, lo más universal de España. Hay dos Andalucías: la de los tópicos de panderetas, gitanos y falso folklorismo de escenografía de exportación, y la auténtica, que se queda sola, muy sola. Se ha hablado mucho de lo andaluz y queda mucho todavía que hablar, empezando por deshablar parte de lo que se ha hablado; porque existe algo indescifrado en torno a lo que constituye el verdadero andalucismo. A ese algo queremos acercarnos hoy sin pretensiones, pero con la mejor voluntad de ver algo claro a través de la espesa hojarasca sobreañadida de pintoresquismos.

Al apuntar humildemente hacia esta tarea, una serie de hechos auténticamente andaluces pueden facilitarnos, calando en ellos, los

⁴ Conferencia pronunciada en la Biblioteca Nacional de Bogotá, el día 14 de abril de 1953. El texto se acompañó en su publicación con un dibujo simbólico de la Semana Santa de Sevilla que reproducimos en este texto. La publicación tiene la siguiente referencia: GIL TOVAR, Francisco. «Andalucía sin pandereta». *Revista Bolívar* (Bogotá), 20 (junio, 1953), Págs. 907-923.

puntos necesarios para el apoyo de la estructura íntima de una Andalucía sin pandereta.

Vamos a fijar la atención en unas notas emocionales, aparentemente diversas, que dan categoría y sentido a lo andaluz. Son las que ponen el sevillano Juan Belmonte y el cordobés Manolete con la práctica de un arte milagroso frente al poder de los cuernos y el rigor de los públicos; son las del dolor hondo y barroco de las seguidillas; son las extrañas manifestaciones de piedad frenética de la Semana Santa o de la Romería del Rocío; son, en fin, las formas estáticas y mayestáticas del pueblo que siente el más allá en lo más recóndito.

Ortega y Gasset lleva mucha razón al decir que «uno de los datos imprescindibles para entender el alma andaluza es su vejez». En efecto, ya al final de la Edad de Piedra se conoce una civilización andaluza cuya expansión —que se ha seguido a través de la presencia de un fino vaso negro campaniforme y tallado—, se propagó por toda Europa, llegó por el Sur a Egipto y hasta saltó a las Islas Británicas. Andalucía recibió todas las invasiones que le llegaron del Mediterráneo oriental y de África, sin apenas defenderse; las acogió y las disolvió en el andalucismo, que sigue dispuesto a tomar, sin moverse, todo lo que le vaya llegando.

Así, España se debe casi por entero a esa manía andaluza de dejarse atropellar. La mitad de Iberia se originó por el paso de los iberos, procedentes del Sáhara, que no eran ni más ni menos que los mismos bereberes del norte africano. El tipo ibero, que predomina en Andalucía y Levante, aunque muy mixtificado por posteriores cruces, no es otro que el tipo berberisco que hoy se ve en Marruecos.

La rama más importante del pueblo ibero quedó en Andalucía baja y fundó Tartessos, que si es verdad que se puede identificar con la Tarshish que cita la Biblia, resulta ser la más antigua ciudad comercial de Occidente, tan importante como Troya en Oriente, habiendo llegado con sus naves buscadoras de estaño hasta Inglaterra e Irlanda y habiendo mantenido un amplio imperio atlántico.

Después, tras del paso de los fenicios —que dejaron levantadas las ciudades de Cádiz, Málaga y Huelva—, de los griegos y de los cartagineses, Roma la hizo disciplinarse implacablemente, procurando no dejarla dormir tanto. Pero Andalucía era vieja, y el dormir empezaba a ser, quizás, una de sus fórmulas de existencia. Así, aunque

Roma dejó su huella, lo andaluz escapó a la total romanización, persistió cuando más tarde llegaron los pueblos bárbaros de Centroeuropa y se fundió después con la nueva invasión árabe que aceptó sin resistencia, como siempre, abriéndole el paso, el eterno paso de Gibraltar que había servido para los primitivos iberos.

Andalucía aceptó todo, pero todos, aun los más fuertes, acabaron por aceptar lo andaluz. ¿Qué fuerza única esgrimía el sur de España para prevalecer en su esencia? He aquí la cuestión. Si lográsemos esbozar su silueta habríamos apuntado hacia lo auténticamente andaluz.

Quizás esa actitud histórica de ver pasar pueblos y más pueblos, de verlos afanarse y caer luego en manos de otros, haya hecho de Andalucía *una tierra de espectadores*, sin fe alguna en la eficacia del esfuerzo continuo y metódico ni en el esfuerzo a secas. Como derivación lógica, el andaluz posee dentro de sí una laxitud y un menosprecio ante toda tarea común regulada por un ordenador. De tal modo, nadie hay más individualista que él, que no acaba de entender bien qué será eso que llaman cooperación; el mismo cante andaluz es para solos; y «soleares» se llama una de sus canciones más características; y el instrumento típico es la guitarra, que se abraza contra el pecho, lo cual es ya significativo. En Andalucía no se canta en

coro ni hay buenas bandas de música. En Andalucía se toman a título de juer-ga las elecciones, que resultan allí ser lo más impuro que se ha visto en materia democrática. De este modo, la fuerza de Andalucía no es la suma de fuerzas de los andaluces, que no creen en la verdad de que la unión hace el vigor, sino algo extraño, apoyado en cada individuo, que puede tener mucho del estoicismo que el andaluz Séneca enseñó en Roma y de la idea del acercamiento a Oriente que



Semana Santa en Sevilla

impuso a Roma otro andaluz y emperador, Trajano, quien llegó a ocupar Tesifón, en el mismo corazón de Persia, al frente de un ejército árabe, en el que había bastantes andaluces.

Sin ir más allá, por ahora, dejemos aquí a punto de hilván estas imágenes del senequismo y de lo orientalista como posibles e importantes ingredientes de lo andaluz.

Tratando de explicar un autor esa laxitud del andaluz, dice que es natural, toda vez que no ambiciona más. No sé hasta qué punto puede afirmarse esto, que, desde luego, es un hecho evidente en toda la superficie de Andalucía. El que los andaluces sólo parezcan moverse en tanto en cuanto necesiten lo imprescindible para seguir manteniéndose dentro de su pellejo, no dice nada en contra de que ambicionen mucho más allá de su epidermis. Hay que haber tratado mucho y muy de cerca al pueblo de Andalucía para no quedarse en la mera afirmación de que rehuye el trabajo porque no aspira a obtener ningún fruto.

Sería más justo creer que está seguro de que el fruto que vagamente ambiciona su fantasía no se puede obtener con el trabajo ordinario y menudo. Hora es ya de que aseguremos aquí que el andaluz se mueve hacia las cosas extraordinarias e hiperbólicas con suma facilidad y con enorme fe. De ahí que él mismo tenga fama de exagerado y de mentiroso, fama justa, desde luego; pero sus exageraciones y mentiras no tienen, en modo alguno, la categoría de pecado ni aun de falta. La exageración andaluza obedece a su orientación psicológica hacia lo extraordinario; es sencillamente que el andaluz habla en otro plano donde ciertas ideas adquieren un volumen distinto. Así como exagerar es mentir con límite —la exageración dicen que es la mentira de las gentes honradas—, la mentira es en el andaluz una exageración sin ese límite que le señala el pudor de los que exageran conscientemente.

Las imágenes hiperbólicas que han llevado al andaluz hasta el trono de los hombres exagerados no son, así, más que la espita por donde noblemente escapa ese impulso íntimo hacia lo maravilloso. Este impulso es el mismo que le imprime ese escepticismo y esa desconfianza en su propio valer para los trabajos corrientes; claro es que ello tiene como contrapeso el que se posea de una extraordinaria y anómala confianza cuando se trata de realizar un hecho también anómalo y extraordinario.

Naturalmente, se puede ir pensando que esa confianza excesiva no es, a veces, más que lo que llamamos imprudencia. El andaluz es con frecuencia imprudente, y de su falta de prudencia se derivan luego el fracaso de la empresa de maravilla que acomete, y la tragedia.

Pero al llegar a este extremo os preguntaráis: entonces, ¿el andaluz es estúpido? ¿por ventura no recoge la experiencia de los fracasos? Es aquí donde la cuestión se resuelve también en lo maravilloso. El andaluz no es estúpido, no; no perdamos de vista que es uno de los pueblos más viejos y cultos de Europa. He dicho cultos, ¡atención!, no civilizados. Por tanto, todas estas cosas son fórmulas de su cultura y no pueden quedar en el aire, sin otras fórmulas afines que las justifiquen y mantengan en un amplio diagrama de ideas, de creencias y de actitudes.

El andaluz en general puede ser fantástico, pero no simple. Por tanto, lo que desde fuera se ve como fracaso, él lo ve como tragedia. Y él ama profundamente la tragedia. Si la empresa a que se ha lanzado con impulso noble y desmedido apunta el fracaso, no es el hombre el culpable. ¡Cómo va a ser culpable quien pone el corazón, despreciando todo lo demás! Lo que ocurre entonces es que la empresa la preside una mala estrella. Es la veleidosa fatalidad, esa fatalidad tan querida de los andaluces, la que le ha empujado hacia un desenlace trágico.

Esto lo demuestran a cada instante los toreros de escuela andaluza. Manolete fue paradigma de esa confianza excesiva, de ese estoicismo —era de Córdoba, como Séneca— y, al final, de esa fatalidad. Cuando el toreo representaba más que ahora una actitud heroica frente al ritmo corriente de la vida, los toreros fueron casi todos andaluces y muchos de ellos murieron entre las astas, «en una tarde negra de mala estrella», como canta un romance. Aún hoy, en que las calidades estéticas han ganado en los ruedos parte del terreno que antes tenía el ritmo duro de lo heroico, los toreros más representativos de España son los andaluces.

No se trata de un hecho casual, ya que el toreo resume efectivamente la postura del andaluz, toda vez que encarna el esfuerzo, la tensión anormal que resuelve en pocos momentos, frente al riesgo de la cornada, el problema audazmente planteado. Por eso el andaluz exalta al torero que plantea el problema en sus términos más extremos. De ahí la antigua pasión «belmontista», la posterior «mano-

letista» y la «litrista» de después, por los que representan la cabeza de la torería en punto al valor y al desprecio a la vida.

Notas característicamente andaluzas también, que se suman con vigor indiscutible a las que pueden constituir el memorándum de la orientación andaluza hacia lo maravilloso, son los profundos y peculiares sentimientos religiosos, arraigadamente populares, y las tendencias hacia sistemas políticos simples y dispersivos. Resulta que ambas cosas, aunque de origen parecido, son llevadas por el pueblo andaluz hasta sus últimas consecuencias y vienen a caer en extremos chocantes entre sí, tal como los asuntos políticos y religiosos se vienen planteando en España. De hecho —y en la pasada guerra civil se han dado muchos casos—, el andaluz podría admitir íntima y perfectamente el hacer compatibles las ideas anarquistas con un profundo amor a sus santos, por la peculiaridad con que acepta tanto la política como la religión.

El sentir religioso de Andalucía, que impregna a todas las capas sociales, sin excluir las más populares, se cubre, al menos en lo externo, de ciertos matices paganos francamente desagradables para la jerarquía eclesiástica, la que, sin embargo, no tiene más remedio que ser tolerante. El centro de una pasión religiosa así planteada, como es lógico suponer, reside más en la iconografía que en las ideas ultraterrenas. Las imágenes —esas Vírgenes aplastadas por la joyería y por el terciopelo— o esos imponentes crucifijos barrocos, resumen toda la fe que tienen los andaluces en el milagro, en el repentino y maravilloso prodigio.

Las procesiones de Semana Santa, en Sevilla y Málaga sobre todo, son una muestra de fe tan extraña, que, fríamente miradas, más parecen una burla de la imagen. Pese a las prohibiciones expresas, la Virgen Macarena no deja ningún año de recibir piropos semejantes a los que cualquier buena moza sevillana escucha a su paso. Las disputas acerca de cuál de las Vírgenes se exhibe más guapa son tan corrientes entre los cofrades, que no vale la pena insistir en ellas.

A las imágenes se les ofrecen los sacrificios más extraños como prueba del misticismo más desgarrado. Dificilmente comprenderíamos las escenas de la Romería del Rocío, que recorre las provincias de Sevilla y Huelva, cada año, si no calásemos en esa efusión violenta y fervorosa del pueblo andaluz ante el hecho milagroso, ante el momento extraordinario.

El otro hecho señalado, que, aunque en apariencia antitético al de la pasión religiosa, puede abrazarse a ella en su raíz más profunda, es el de la facilidad con que los andaluces suelen acoger las tendencias políticas de matiz dispersivo y violento, aunque casi se podría asegurar que la política más idónea para ser aceptada por Andalucía sería aquella que tuviera su apoyo en alguna doctrina nihilista, lo cual, en último extremo, vendría a ser una política antipolítica, o lo que es lo mismo, una autonegación, cosa que no está demasiado lejos, al menos en apariencia, de la vida andaluza.

No existiendo un partido hecho a imagen y semejanza de lo andaluz —el andaluz que se desenvuelve en climas políticos, ya se entiende—, es fácilmente dado a aceptar las doctrinas de tipo anarquista. Podrá aducirse que en Andalucía fueron siempre fuertes los partidos de derecha, y es verdad; pero no se puede olvidar esa serie tan compleja de factores que, al margen de las tendencias psicológicas de los pueblos, operan en la política. En el caso de Andalucía, donde priva muy frecuentemente el fenómeno del latifundismo, y de su compañero el caciquismo, es esencial tener en cuenta la influencia del anarquismo, del todo distinta y hasta opuesta, aunque a veces complementaria, al cauce psicológico de que estamos hablando.

Siguiendo este cauce, habremos de observar que el anarquismo que apareció en España cuando moría el siglo pasado, dio un salto repentino desde Cataluña, por donde había entrado (Cataluña es la puerta abierta a casi todos los movimientos europeos), hasta Andalucía. Desde Tarrasa, en la provincia de Barcelona, hasta Aznalcóllar y Jerez, en las de Sevilla y Cádiz, las dos provincias más andaluzas de Andalucía.

Aquel ideario cuyo nombre ya empezaba con un prefijo negativo se aproximaba al nihilismo andaluz, lo suficiente para que fuera casi la única región donde germinó la semilla. Al buen campesino andaluz le pareció de perlas aquella solución tan sencilla y casi prodigiosa al problema social que él sufría en alto grado. Luego, la mística violenta y discontinua del partido habría de seguir conviniendo a la psicología de quienes sinceramente creían que la solución se había de encontrar la mayor parte de las veces en saber colocar una bomba a tiempo o en correr el riesgo de un solo día.

Los sucesos de la célebre organización de la «Mano Negra» en Jerez de la Frontera y la actuación de tipos netamente andaluces como

Fermín Salvochea en Cádiz, constituyen las primeras manifestaciones del anarquismo en España. Luego, otros partidos revolucionarios —excluyendo quizás a la CNT— que se presentaron con una organización estudiada y un poco compleja, no gozaron de aprecio alguno entre las clases media y baja de Andalucía. En aquellas complicadas estructuras y en aquellos programas de lento desarrollo no veía el andaluz por ningún lado la solución prodigiosa a problema alguno. Por aquí, sólo por aquí, que era la parte esencial, se ligaba el fácil ideario anarquista a la fe sencilla de los andaluces. La fe en el milagro celestial, tan arraigada en un pueblo orientado hacia lo prodigioso, halló una fácil derivación en la fe en el imposible milagro político. Una vez más, la acción colectiva de los andaluces estaba presidida por lo extraordinario, sin averiguar lo que pudiera haber de razonable.

Si después de haber creído en la solución maravillosa, ésta no llega, el andaluz asume la tarea de dormir, estimando que después de ese fracaso debido a la mala estrella, a esa fatalidad por él tan amada, nada en el mundo merece la pena de molestarse. Todo es despreciable. De aquí esa actitud displicente que muchos toman por holgazanería, porque, en realidad, produce idénticos efectos.

Pero esa famosa holgazanería andaluza —ya lo dice Ortega— no viene a ser más que una de las soluciones a problemas vitales; es decir, es una fórmula de su cultura, si por cultura se entiende un sistema de actitudes del hombre frente a la vida. Una fórmula que usan desde que Andalucía es Andalucía, o lo que es lo mismo, desde hace unos cuatro mil años, no debe ser tan mala como para que no haya dejado de subsistir en tan largo tiempo.

Sin embargo, es posible que no sea tan cierto que un principio andaluz sea vivir para no esforzarse como la íntima intuición de que ningún esfuerzo continuo tiene la compensación de una vida maravillosa.

El estimarlo así le hace procurarse a sí mismo un paraíso particular de cortos límites, pero un paraíso, al fin y al cabo, a su modo, donde como en el terrenal, se trabaje poco, se desprecien las cosas que serían paradisíacas para otros, y se contemple mucho. En virtud de ello, al andaluz le produce tanta extrañeza que la gente se mate por trabajar para vivir mejor. Algún andaluz me dijo antes de salir para estas tierras que iba a venir a un sitio donde todo el mundo se afana para pagarse un entierro de primera.

La tranquilidad no tiene precio para el andaluz en su paraíso. Dificilmente le convenceréis de que es mejor hacer hoy lo que se puede hacer mañana. Os responderá que es mejor hacerlo «cualquier» día, y ya se sabe que «cualquier» día es ningún día.

No pueden ser ajenos al paradisíaco ideal andaluz, esos magníficos mostos de Jerez, de Málaga, de Manzanilla, de Moriles, de la costa, de Montilla en Córdoba... magnífico programa para complementar el rumbo de una vida montada por encima de todas las cosas ambicionables en este mundo. Por algo puso Dios las mejores cosechas de vid en Andalucía, al alcance del más humilde, que siempre es, como es natural, el que menos trabaja. ¡Maravilloso mundo este donde todo marcha en sabia armonía!

Recostado en el respaldo de su silla de anea frente a la botella humilde de vino blanco, néctar incomparable, el obrero de Andalucía mira al cielo, despreciando a la tierra, y hace de las nubes fantasía. Así, sin cuidado por el reloj, se sumerge en sus propias creaciones y no envidia al más opulento, porque está siendo rey de su propio reino interior.

Hace poco oí una anécdota que prueba hasta qué extremo un andaluz, sobre todo el de la clase más popular, puede vivir íntimamente su paraíso y cómo no le maravilla demasiado tocar el ensueño.

De Sevilla salían en un coche hacia Jerez unos amigos, de la aristocracia local, para asistir aquella misma tarde a cierta corrida de toros anunciada con excelente cartel. Era muy temprano y en el Parque de María Luisa encontraron a un borrachín que dormitaba, insensible a todo. Fue entonces cuando por la imaginación de uno de ellos pasó la idea de experimentar con aquel hombrecillo una de esas bromas andaluzas finamente sugestivas.

Del pensamiento pasaron a la fácil acción de meter en el automóvil el cuerpo inerte, que se conservó del mismo modo durante todo el trayecto de Sevilla a Jerez, sin acusar su presencia más que por las emanaciones de manzanilla. Llegados al punto de destino le abandonaron en un parque jerezano, después de haber deslizado algo en su bolsillo.

A las pocas horas los vapores del alcohol abandonaron definitivamente a nuestro hombre, que semi-inconsciente y con la pesadez propia del caso, inició su vuelta al mundo. A esa hora, los aficiona-

dos animaban el parque con ese alegre hormigueo del público de toros; ante el desorientado sevillano cruzaban con sus meriendas, discutiendo las cuestiones del cartel. Echó un vistazo a su alrededor, pareciéndole demasiado nuevo aquel rincón del supuesto «Parque de María Luisa».

—Oiga usted, amigo, inquirió al fin de un transeúnte: ¿en dónde estamos?

—¡En el Paraíso! —contestó de pasada el otro, creyendo seguir la chufla de un socarrón.

El buen hombre empezaba ya a perder los estribos. Aquello, desde luego, no era Sevilla. ¿Qué le habría pasado después de los vasucos de anoche? Dio cuatro vueltas sin descubrir nada familiar, aparte de los nombres de Manolete y Arruza, que sonaban por todas partes. Volvió a preguntar, y volvió a recibir respuestas chuscas. Al fin, uno le dijo:

—¿Dónde vamos a estar, hombre? ¡Na menos que en Jerez!

Todavía con la cabeza un poco volátil, volvió a preguntar:

—Entonces, ¿quién soy yo?

—¿Usted? Un tío feliz, como «tos».

Buscó en sus bolsillos algo que oficialmente le convenciera de quién era él y qué hacía en Jerez de la Frontera; pero no encontró más que una entrada para los toros y un billete de veinte duros. ¿Sería verdad que aquello era el Paraíso? Como para un andaluz otra cosa no habría más lejos, decidió liberarse de las preocupaciones comprando una botella e insertándose en el chorro de los que iban a la plaza. El acomodador le señaló un asiento envidiable, en una contrabarrera de sombra. Junto a él quedaba un espacio vacío, que al poco rato fue ocupado por los organizadores de la broma.

No hay que decir lo que éstos se divirtieron con las lucubraciones de su paisano, que terminaron en el mismo momento en que aparecieron en el ruedo las cuadrillas. Desde aquel instante, entre trago y trago, todo fue entusiasmo y abandono a las faenas cumbres de Arruza y Manolete. Aquella era la corrida con que él había soñado muchas veces.

La noche se cerró en amigable jubileo por las bodegas jerezanas, en donde el hombrecillo no tenía otra obligación que la de apurar las copas que pagaban sus paisanos. Con ello, cayó de nuevo en el sopor necesario para que no se apercibiera de que el mismo auto-

móvil le devolvía al mismo lugar del auténtico Parque de María Luisa y en idénticas condiciones en que lo había recogido al amanecer.

Cuando volvió a despertar en Sevilla, se dirigió a su casa como si nada hubiera ocurrido. Lo malo era lo que iba a ocurrir, probablemente, pues su mujer le esperaba en la puerta con las intenciones que él bien suponía, por la frecuencia de los antecedentes.

—¿De dónde vienes, Pepe?

—No me preguntes hoy, que no sabrías comprenderme, dijo en tono superior.

—¡Te digo que de dónde vienes!

Entonces, sacando unos billetes del bolsillo, los entregó displicente a su mujer:

—Vengo del Paraíso, respondió lacónico.

Ante respuesta tan sorprendente y distinta a los temerosos amagos de justificación de cada día; y, sobre todo, ante el supremo argumento de aquellos quince duros que no había visto juntos desde su matrimonio, la mujer le miró con santo respeto y colocó en un sillón a quien de tan alto llegaba.

Aquel hombre vive aún, frente a su botella y cara al cielo, la íntima tragedia de su paraíso perdido. Prefiere no averiguar nada y esperar a que llegue un día en que el mágico prodigio que le proporcionó las horas inolvidables de vino y toros le señale de nuevo con su gracia, en cualquier rincón del parque de Sevilla.

Es frecuente observar entre los andaluces demostraciones de aparatosa alegría, que en el fondo no vienen a ser más que escapes de una existencia muy seria, sometida a una aspiración fantástica e inasequible.

Puede suponerse que con este espíritu, Andalucía sea terreno fácil para un arte difícil, que por su misma envergadura pocas veces alcanza la meta de las concepciones del artista. En todo andaluz puede haber un ideal poético y un poeta de ideas. Aun del más humilde analfabeto se escapan imágenes que sólo el aire escribe. García Lorca pierde originalidad cuando se oye hablar a las gentes entre las que se movía. Recuerdo la espontánea exclamación de una monjita cuando un pobre cicerone le mostraba desde la Alhambra las bellezas del Sacro-Monte:

—¡Pero si habla igual que los versos de García Lorca!

Y es que la metáfora de Federico supo recoger, con el magisterio de quien sabe ser vehículo de las cosas entrañables y sencillas, lo que está siempre flotando sobre la cabeza de ese andaluz que mira al cielo entre trago y trago de buen vino.

Para compensar la falta de valores técnicos y, en general, de grandes cabezas en el campo de los asuntos materiales, Andalucía tiene sus artistas universales y mantiene en ese terreno su preeminencia dentro de los restantes regiones españolas. Contando solamente los contemporáneos que han hecho su nombre cósmico, basta señalar en música al gaditano Manuel de Falla y al sevillano Turina, y entre los intérpretes, al jiennense A. Segovia y al gaditano Alberti; en poesía, al onubense Juan Ramón Jiménez, a los sevillanos hermanos Machado y al granadino García Lorca; en pintura, al cordobés Romero de Torres, al onubense Vázquez Díaz y al malagueño —aunque de formación catalana y parisina— Pablo Picasso. En cuanto a las figuras del arte flamenco, la danza y el cante, ni qué decir tiene que en su gran parte han salido de Andalucía.

El cante flamenco es la mejor expresión de ese vivir hondo del andaluz. Por eso sé que también se llama «jondo». No tan hondo por su dificultad como por salir de la entraña más profunda del ejecutante. Es así un cante de confidencias, donde las más negras amarguras brotan desde dentro para manifestarse en esas notas un tanto trágicas, lamentos arpegiados tan extraños a la descripción musical como al aprendizaje.

Nadie duda de que en la canción popular, como parte del tradicional folklore de las comunidades humanas, se encuentra condensada la idiosincrasia más pura del pueblo que la canta. Siendo así, el cante «jondo», andaluz por excelencia, es una de las más palpables muestras de la gravedad que por detrás de todo pintoresquismo sostiene la esencia de Andalucía. El cante jondo nos impresiona con la fuerza de algo litúrgico y nos hace pensar en cualquier cosa, menos en esa idea de superficialidad que con toda ligereza se achaca a los andaluces.

Nada mejor que él nos muestra la atormentada psicología andaluza, y ningún escape mejor a la psicología que el grito y los matices de una canción. Es más: podremos decir que, aunque se quisiera, el cante hondo no podría ser nunca interpretado coralmente, porque es, entre el de todas las regiones españolas, el que expresa más fuer-

temente, más hondamente, la sensibilidad de quien lo lanza. Haría falta, aparte de saberlo llevar al pentagrama —empresa casi imposible—, que todos los ejecutantes participaran de idénticos sentimientos íntimos. De otra manera, todo quedaría en un tono inexpressivo y alejado de lo que en sí mismo representa el cante andaluz.

En Andalucía, holgaría advertir que nos estamos refiriendo exclusivamente al auténtico cante jondo, grande o chico. Fuera de España, sin embargo, conviene advertirlo, porque traído y llevado falsamente lo andaluz las más de las veces por los espectáculos folklóricos casi siempre impuros, se llama cante hondo o flamenco, sin distinción, a cualquiera de las canciones que se lanzan desde un tablado perfectamente mixtificadas por el afán mercantil.

El verdadero cante hondo rehuye el espectáculo, por su misma esencia intimista. Es un canto para escucharlo en reunión. Cuando sale del grupo cerrado y fervoroso para empinarse en los escenarios, se reviste de formas un poco cupleteras y pierde la hondura que le da el nombre.

De la misma forma es lo más corriente confundir lo andaluz con lo gitano, y esto ocurre aun en la propia Andalucía, donde se habla indiferentemente de un vestido de gitana y de uno de sevillana, por ejemplo. En los mismos carteles de teatro se anuncian programas de «cante gitano» que resulta ser luego cante flamenco. No digamos nada fuera de Andalucía, donde lo flamenco, lo gitano y lo andaluz es todo uno. A más de un extranjero, he tenido que convencer de que yo, siendo andaluz, no tengo la menor relación con la raza zíngara ni con el flamenquismo.

Sin embargo, es muy perdonable la confusión imperante, a la que también contribuyen el cine y los espectáculos que se llaman andaluces, por la íntima relación con que han caminado en la historia, desde hace siglos, la raza gitana y Andalucía, a pesar de que entre los andaluces y los gitanos existen unos límites tan definidos como pueda haberlos entre éstos y los castellanos. Antes al contrario, la raza gitana, con ser la más débil y la única que se asentó en Andalucía pacíficamente, es también la única que no ha podido ser absorbida en su totalidad. Un tanto optimista, Carlos III creyó llegada en el siglo XVIII la fusión de los gitanos con el resto de los españoles, y prohibió que se continuara haciendo distinciones e incluso nombrarlos «gitanos», incluyendo la palabra entre las injuriosas. Sin embar-

go, esa raza, que debió penetrar en España durante la Reconquista a los árabes y asentarse en Andalucía durante los últimos años medievales, sigue manteniendo orgullosamente su distancia de los «payos» o «castellanos», como ellos llaman a los no gitanos.

Indudablemente, el hábil y continuo cultivo por su parte del arte flamenco y la notable contribución de su raza a las expresiones andaluzas han traído este explicable confusionismo. Una vez más, lo que es simple circunstancia se ha tomado como esencia.

Es mucho más justo desde luego establecer la proporción de «andaluz-árabe» que la de «andaluz-gitano».

Mucho más difícil todavía resulta querer establecer la diferencia entre lo andaluz y lo flamenco, aunque sepamos que realmente esa diferencia existe. Se opone la dificultad capital de que empezamos por ignorar lo que es lo flamenco, voz que se usa por todo el mundo y cuyo concepto nadie ha tratado de definir. Alguien dice que se deriva del árabe «felahmen-ikum» o canto de labradores, y es quizá la etimología más aceptable, pues no se puede tomar en serio otra teoría que habla del parecido de los cantadores con las aves zancudas del mismo nombre. Otras más verosímiles, que hablan de una posible aplicación en el siglo XVI de la palabra flamenco como adjetivación despectiva, a los gitanos, conceptuándolos así del mismo modo que a los odiados servidores de Carlos V, que, procedentes de Flandes, invadieron los cargos públicos españoles⁵.

Sea cual fuere su ignorado origen, el hecho es que también se desconoce la auténtica esencia de esa serie de abstracciones que se llaman el flamenco. Se ha impuesto con el tiempo el criterio de considerar lo flamenco como lo más popular de Andalucía, con tendencia al gitanismo. Todo ello hace que este concepto se mueva en el campo de lo gitano, por una parte, y de lo andaluz por otra, dando origen a esa confusión que no conviene pasar por alto al tratar de Andalucía.

⁵ También se dice que flamencos auténticos y gitanos entraron en España juntos, durante el reinado de Carlos V. Unos establecen que ciertas analogías de su indumentaria influyeron en la denominación común, en tanto que otros estiman que fueron asociados en el común concepto precisamente de sus contrastes raciales.

Quedándonos sólo con lo andaluz, fuera de lo gitano y de lo flamenco, fijemos la idea de un pueblo viejo con unas sorprendentes defensas culturales contra el desencanto de aspiraciones jamás logradas, lo que le hace triunfar desgarradoramente de la vida, cuando en apariencia vive vencido por ella.

Lo auténticamente andaluz flota por encima de todo, cuando todo parece aplastarle. Y su exportación más conocida es la de esas manifestaciones psicológicas —arte, toreo, folklore— que por debajo de sus explosiones de frenética alegría están sostenidas para quien sabe ver hondo, por una postura estoica ante la vida. Ella es la que sustenta durante siglos y siglos toda esa costra que se nos aparece tan pintoresca como despreciable, formada por la famosa holgazanería de los andaluces, por sus exageraciones y mentiras, por su extravagante fanatismo, por su jocosidad y su tendencia a la juerga.

Aun con esa capa heterogénea e inoperante, el andaluz ha sabido prevalecer íntegro sobre seis civilizaciones a lo largo de cuatro mil años. Creo que Andalucía es demasiado humilde no queriendo enseñar al mundo más que sus gritos; o, tal vez, sepa demasiado para no mostrar a nadie sus auténticas defensas contra el mundo.

APENDICE III

PUBLICACIONES DE FRANCISCO GIL TOVAR

125 chistes ilustrados aparecidos durante el segundo semestre de 1946 en el diario «Patria». Granada: Ediciones, Trébol, 1947.

El método en la enseñanza del dibujo. Granada, 1949.

El mando de juventudes. Madrid: Rumbos, 1949.

Lo hispánico atrás y adelante. Madrid: Seminario de Estudios Políticos, 1951.

Así es la vida. Madrid: Rumbos, 1951.

Ocho historias de infelices. Madrid: Rumbos, 1952.

Breviario de arte y crítica. Bogotá: Imprenta Nacional, 1954.

El arte en Colombia. Museo de Arte Colonial. Bogotá: Imprenta Nacional, 1954.

El arte en Colombia. Fortalezas de Cartagena. Bogotá: Imprenta Nacional, 1955.

El arte en Colombia. Las estatuas agustinianas. Bogotá: Imprenta Nacional, 1955.

Gregorio Vázquez Ceballos. Bogotá: Presidencia de la República, 1955.

Visión Breve de Iberoamérica. Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones, 1956.

Historia del Arte. Desde el Renacimiento hasta la actualidad. Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones, 1957.

Trayecto y signo del arte en Colombia. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1957.

El arte. Temas y precisiones. Bogotá, 1960.

La España que se refleja en sus escritores. Bogotá: Universidad Javeriana, 1960.

Principios y elementos de las artes plásticas. Bogotá, 1960; (reediciones 1962, 1970).

Introducción al arte. Bogotá, Plaza y Janés, 1963 (reediciones 1969, 1974, 1988, 1996, 1998).

La pintura flamenca en Bogotá. Bogotá: Sol y Luna, 1964.

Historia del arte e iniciación al conocimiento de los estilos. Madrid: Bibliografía Española, 1965.

¿A dónde va el arte?. Madrid: Editora Nacional, 1965.

Raccolta di Saggi. Milán, 1966.

Introducción a las ciencias de la comunicación social. Bogotá: Universidad Javeriana, 1967.

El arte colonial en Colombia (en colaboración con Carlos Arbeláez Camacho). Bogotá: Sol y Luna, 1968.

Diagramación. Bogotá: Universidad Javeriana, 1969.

El hombre contemporáneo. Bogotá: Ediciones Paulinas, 1970.

El revolucionario futuro de la comunicación. Bogotá: Universidad Javeriana, 1970.

La caricatura de opinión. Bogotá: Universidad Javeriana, 1974.

El Museo de Arte Colonial. Bogotá: Diana, 1975.

Del arte llamado erótico. Barcelona: Plaza y Janés, 1975.

El arte colombiano. Bogotá: Plaza y Janés, 1976; (reediciones 1980, 1984, 1997).

Gregorio Vázquez Ceballos. Bogotá: Plaza y Janés, 1976.

Rumbos humanos en la enseñanza de la comunicación social. Bogotá: Universidad Javeriana, 1977.

Iniciación a la comunicación social. Bogotá: Paulinas, 1978.

- La obra de Gregorio Vázquez*. Bogotá: Carlos Valencia, 1980.
Últimas horas del arte. Bogotá: Carlos Valencia, 1982.
Historia y arte en el Colegio Mayor del Rosario. Bogotá: Rosaristas, 1982.
Arte virreinal en Bogotá (en colaboración con Álvaro Gómez Hurtado). Bogotá: Villegas, 1987.
Jim Amaral. Pintor. Escultor. Bogotá: Universidad Nacional, 1988.
Desde lo humano (cien temas). Bogotá: Humanismo y Humanidades, 1991.
Del arte y el hombre. Bogotá: Humanismo y Humanidades, 1995.
Colombia en las artes. Bogotá: Presidencia de la República, 1997; (reedición 1999).
Cinco siglos de arte. Bogotá: Intergráficas, 2005.
Mentira del arte. Bogotá: Old Master, 2007.

Obras colectivas

- «Arte del periodo colonial». En: *Historia del arte Colombiano*. Barcelona: Salvat, 1977; (reedición 1980, 1984).
 «Las artes plásticas durante el periodo colonial». En: *Manual de Historia de Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978; (reediciones: Procultura, 1982, 1985 y Planta, 1989).
 «La Virgen de Chiquinquirá en el arte». En: *Chiquinquirá 400 años*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1986.
 «Artistas de Nueva Granada y Colombia». En: *Thieme-Becker-Kunstlerlexicon*. Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag, 1978 y sigs.

Obras inéditas

- Antología comentada de la Literatura Española*. 1966.
Retablos coloniales en Colombia. 1981.
Iglesias coloniales en Bogotá. 1985.

El historiador Francisco Gil Tovar: de Granada a Nueva Granada

Martín Iglesias Precioso

NOTAS BIOGRÁFICAS

Su madre, María, era palentina y su padre, Lorenzo, era natural de Valladolid. Éste trabajaba como administrador en una fábrica de abonos minerales, Carrillo S.A., en Atarfe (Granada) donde tuvo lugar el nacimiento de Francisco de Paula Gil Tovar el 9 de diciembre de 1923¹. Cuando Francisco nació, su madre tenía 44 años. Era el último de siete hermanos: Epifanio, María, Eugenio, Lucía, Clara, Lorenzo y el propio Francisco.

*Partida de bautismo
de Francisco Gil Tovar*

D. Juan Ignacio Roger García Varela, cura párroco de "Nuestra Señora de la Encarnación" de Atarfe, provincia de Granada.

CERTIFICA:

Que en el libro nº 32 de bautismos de este archivo Parroquial en el folio nº 182 vto nº 1 consta la partida bautismal que literalmente dice:

"En la Iglesia Parroquial de 'Nra. Sra. de la Encarnación' de Atarfe, provincia y Arzobispado de Granada, en tres de Enero de mil novecientos veinticuatro, yo D. Joaquín Fresneda Sánchez, coadjutor de mismo, bauticé solemnemente en esta a un niño, que nació el día nueve de Diciembre pasado, como a las once de la noche en la Población del ferrocarril hijo legítimo de D. Lorenzo Gil Prieto y de Doña María Tovar Manuel, ambos de Cubillas de Sta. Marta, Valladolid, abuelos paternos D. Toribio Gil García y Doña Lucía Prieto Muñoz; Abuelos maternos D. Epifanio Tovar Prieto y Doña Uxakla Manuel Ortega. Se le puso de nombre Francisco de Paula, fueron padrinos D. Cándido González Jiménez y Doña Encarnación Argüelles Terrieite consortes, a los que advertí su obligación y parentesco. Y testigos D. Juan de Dios Díaz González y José Gara Pujada, de esta feligresía. Y para que conste lo firmo con el Sr. Cura. Tha ut. supra".

A continuación constan dos firmas con sus rúbricas en las que se lee: "Ernesto Hernández Gg. y Joaquín Fresneda".

Hay una nota marginal en la que se lee: "Se dispuso en la Parroquia de Ntra. Sra. de Covadonga de Madrid con María Cristina Marín Valenciano el día 27 de Enero de 1953". Consta una firma con su rúbrica en la que se lee: Salvador Prados".

Lo que firmo y sello en Atarfe a veinte dos de noviembre de dos mil ochocientos veinticuatro.



¹ Se adjunta transcripción de su partida de bautismo, celebrado en la Iglesia de la Encarnación de Atarfe el día 3 de enero de 1924, también aparece una nota sobre su matrimonio.



Foto familiar de los varones de la familia

Cuando tenía seis meses su familia se mudó a Granada, a la calle Marqués de Falces, n.º 13, 3.º derecha². Las oficinas de la fábrica donde trabajaba su padre se habían trasladado a la Plaza de la Trinidad, muy cerca de allí. El propio Francisco contaba como anécdota en el homenaje que se le hizo en Atarfe el día 3 de Junio de 2009, que era la primera vez que pisaba su pueblo, porque cuando se fue de él aún no andaba.

Comenzó el Bachillerato durante la República (1934) en el Instituto Ángel Ganivet de Granada

que era un centro mixto y se encontraba, en aquel momento, junto a la Real Chancillería en Plaza Nueva. De esa época recuerda el propio Gil Tovar sus frecuentes visitas, casi todos los días, a la cercana Iglesia de Santa Ana a la entrada o salida de clase. Allí conoció y se hizo amigo de Manuel de Falla, a pesar de la gran diferencia de edad existente entre ambos. Él mismo cuenta como se conocieron³:

«En la Iglesia de Santa Ana a primera hora siempre había un viejecito apartado que lo veía entrar y salir de la Iglesia (él tenía unos once o doce años y el «viejecito» unos sesenta). Un día éste se dirigió a él y le preguntó que por qué un chico joven iba casi todos los días a esa Iglesia.

² Hoy es el n.º 2 de dicha calle, esquina a calle Santa Paula.

³ Entrevista mantenida en Bogotá, por el profesor Rafael López Guzmán con Francisco Gil Tovar, en noviembre de 2008.

El viejecito le contó que él iba para oír desde allí la música del agua del cercano río Darro. El viejecito era Manuel de Falla y así comenzó una extraña amistad entre dos personas separadas por cuarenta y siete años y que permaneció (con asistencias incluidas a algunas de las tertulias que Falla mantenía en su carmen de la Antequeruela) hasta su autoexilio a Argentina en 1939».

Después pasaría al Instituto Padre Suárez también en Granada, situado en el inicio de la Gran Vía, donde terminaría el Bachillerato. Era durante el periodo de la guerra civil (1936-1939). Sus padres eran amigos de Federico García Lorca, al que él conoció también personalmente cuando era pequeño. En los primeros días de la guerra, García Lorca era fusilado. Francisco tenía 12 años.

Prosiguió sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, cuyo Director era Gabriel Morcillo⁴, del que fue discípulo. De sus primeros trabajos en Granada, él mismo destaca, el encargo que recibió del arquitecto Prieto Moreno⁵ para realizar el dibujo del empedrado para el Generalife en el complejo de la Alhambra.

Pasó a Madrid a realizar sus estudios en la Escuela Oficial de Periodismo donde, entonces, solamente admitían a un estudiante por provincia. Él fue el representante por Granada. Se graduó en 1947, en la V promoción. Empezó sus colaboraciones en el periodismo escribiendo para la Revista *Norma*⁶. También inicia sus estudios sobre temas artísticos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque no llegó a graduarse. Comenzó a pintar de una manera académica y naturalista.

Posteriormente viajó a Italia, a Florencia, donde prosiguió sus estudios. En aquella época, años 40, allí se incidía especialmente sobre el Renacimiento. Lo más moderno que se estudiaba en Artes Plásticas era el Impresionismo.

⁴ Sobre el pintor Morcillo, Cfr. AA.VV., *Exposición Homenaje a Gabriel Morcillo*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1972.

⁵ Francisco Prieto Moreno. Arquitecto-conservador de la Alhambra entre los años 1942 y 1970.

⁶ *Norma*, revista de exaltación universitaria fue fundada en 1935 en Valencia por Pedro Laín Entralgo, Francisco Marco Merenciano y Juan José López Ibor.



Orla de la Escuela de Periodismo de Madrid de 1947

De vuelta a España, a su Granada, vivió en la casa familiar de Marqués de Falces. Allí pintó un mural sobre la Alhambra⁷. En 1946 comenzó a trabajar en el Diario *Patria*⁸. Su trabajo era a modo de prácticas sin sueldo y hacía de todo un poco: articulista, reportero, crítico de arte, dibujante y hasta humorista, publicando casi todos los días un chiste ilustrado sobre temas cotidianos. En la Sección Dominical del periódico tenía una columna llamada «Hispanoamérica de Domingo a Domingo» donde se fue familiarizando con los temas y problemáticas americanas.

⁷ En entrevista mantenida en junio de 2009 con Eugenio Gil Rubio, sobrino del autor, me comentó que cuando visitaba la casa de sus abuelos, veía ese mural pintado sobre una pared en la primera habitación de la izquierda. Su tía Lola (esposa de Epifanio) fue la última en vivir en esa vivienda antes que se remodelara y se convirtiera en apartamentos (como está actualmente). El mural de Francisco Gil Tovar ha desaparecido.

⁸ *Patria*, periódico de Granada. Comenzó en febrero de 1935 con tirada quincenal. En octubre de 1939 comenzó a salir como diario y permaneció así hasta su cierre en marzo de 1983.



Caricatura de la familia

En esos años realizó bastantes dibujos. Destacamos la caricatura que realiza en 1945, de la familia al completo, con los siete hermanos jugando a la rueda con los padres en el centro⁹.

En 1950 se instaló en Madrid, donde ejerció como periodista. Colaboró con varias Revistas como *La Gaceta Literaria*, *El Español* o *Rumbos* que llegó a dirigir el propio Gil Tovar. Otra faceta que tocó fue la de dibujante, ilustrando obras conocidas (Bécquer, Irving, etc.), e incluso empezó a publicar sus primeros libros que él mismo ilustraba. Realizó también críticas a Exposiciones de Arte que se cele-

⁹ Buena parte de los dibujos que acompañan este texto nos han sido proporcionados por su sobrino Eugenio Gil Rubio, muy apreciado por nuestro historiador, ya que tuvo bastante contacto con él en su etapa granadina. Los padres de Eugenio Gil Rubio, Eugenio y Remedios cuidaron de su convalecencia tras ser operado de un riñón a principios de los cincuenta, poco antes de embarcar para Colombia.

braron en Granada¹⁰. En aquellos tiempos organizó una exposición sobre el pintor Vázquez Díaz¹¹.

También redactó reportajes culturales. Destaca una entrevista que le hizo a Dalí. Realizaba entrevistas a embajadores de países iberoamericanos, entre ellos debemos destacar por su trascendencia en el futuro para la vida de Gil Tovar, la que hace a Guillermo León Valencia, embajador de Colombia en Madrid, el cual, posteriormente, sería Presidente de la República.

Dirigió la Asociación Cultural Iberoamericana (A.C.I.), que después se constituiría como Casa de América y que dirigió, entre otros, Antonio Gallego Morell. En aquella época lo nombraron Agregado de Prensa en Estambul, pero no llegó a trasladarse a la ciudad turca. También en estos momentos le encargan los asuntos culturales de la Embajada de España en Colombia. Fue invitado al país iberoamericano para dar un ciclo de conferencias en la Biblioteca Nacional. Realizó el viaje a Colombia en barco. Como anécdota curiosa, recuerda Gil Tovar que en ese buque trabajaba como cocinero Lásides Moreno, que, posteriormente, fue Embajador de Colombia en Japón y en la República Dominicana. En ese mismo barco viajaba también Eduardo Ramírez Villamizar¹².

¹⁰ En una Exposición de Retratos que se celebró en la Casa de los Tiros en Granada en 1952 sobre el pintor gallego Benito Prieto Coussent que estaba casado con una granadina y residía en Padul (Granada), escribiría: «*Si hubiera que hacer una definición telegráfica de Benito Prieto como pintor, podría decirse: Magnífico dibujante. Realista expresivo, es decir, clásico y moderno. Apasionado en la concepción y mental en la ejecución. Artista integral, del corte de los del Renacimiento, duro y sensible. Y eterno repulsivo de las medias tintas.*»

¹¹ En esta exposición aparecía un retrato que el pintor le había hecho al poeta Federico García Lorca. Recibió presiones políticas para que ese retrato fuera retirado, pero él se negó a descolgarlo, lo que le originó ciertos problemas que él recuerda con nostálgico orgullo no exento de tristeza.

¹² Eduardo Ramírez Villamizar (Colombia 1923-2004). Gran exponente del arte contemporáneo de su país, ganador del Salón Nacional de Artistas de Colombia. Es uno de los grandes protagonistas del constructivismo artístico. Su abstracción conceptual basada en la anarquía intelectual, es afectada por la agitada vida política de su país. Se inició como pintor figurativo en el campo del expresionismo desde 1950. Posteriormente realizó murales de un diseño purista considerando al vacío como una verdad material. Sus trabajos en la escultura empezaron alrededor de 1960. Sobre el mismo, cfr. RUBIANO, CABALLERO; Germán, *Eduardo Ramírez Villamizar*. Bogotá: Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2004 (www.lablaa.org/blaavirtual/bibliografias/biogcircu/ramiedua.htm).

Llegó a Colombia el 11 de noviembre de 1952 al puerto de Cartagena de Indias. El baúl que llevaba, con toda la documentación y material científico además de los efectos personales, acabó en el mar, y allí debe estar, tras una equivocada maniobra en el desembarco del mismo. Solo le quedó el equipaje de mano donde llevaba unas postales sobre las reinas de España con las que organizaría su primera conferencia en tierras americanas con el título: «Desde Isabel La Católica hasta Isabel II»¹³.

Desde Colombia se casa por poderes con Cristina Marín, la novia madrileña que había dejado en España. La celebración tuvo lugar el día 27 de enero de 1953 en la Parroquia de Nuestra Señora de Covadonga de Madrid, estando representado por Salvador Prados¹⁴.

En Colombia colabora con la Embajada de España pero, en un ambiente de libertad, también mantiene relaciones con exiliados; así, por ejemplo, conoció en el Restaurante Trébol a Enrique Lister «El Campesino»¹⁵, importante militar republicano.

El 13 de junio de 1953 se produjo en Colombia el golpe de estado del General Rojas Pinilla. Su Ministro de Educación sería Lucio Pavón Núñez que luego fue nombrado Ministro de Gobernación. A Gil Tovar lo propusieron para el cargo de «Asesor Plástico de la Presidencia de la República de Colombia». Uno de sus principales proyectos será la planificación para realizar el «Inventario del Patrimonio Histórico Nacional», ya que en Colombia no se tenía un registro de los bienes histórico-artísticos hasta ese momento; lo que le permitió viajar por el país¹⁶.

¹³ En ese baúl también llevaba cuadros suyos que pensaba vender en Colombia para buscarse un «dinerillo», así como algunas mantillas españolas que su cuñada Remedios (la que le cuidó durante su convalecencia de la operación de riñón que le obligó a retrasar el viaje) comercializaba en Granada y que también proyectaba vender en Colombia.

¹⁴ Así consta en la partida de nacimiento citada anteriormente.

¹⁵ Enrique Lister Forján (La Coruña 1907 - Madrid 1994) fue un importante político y militar durante los años precedentes y en la misma guerra civil española. Afiliado desde muy joven al Partido Comunista de España participó muy activamente en la defensa de Madrid ante el ataque de las tropas franquistas. Llegó a ser Teniente Coronel del Ejército de la 2.^a República y participó en las batallas más importantes de la guerra. Al finalizar marchó al exilio.

¹⁶ Durante sus viajes por el interior del país, en plena selva, rastreando el patrimonio artístico precolombino, cuenta que, en los poblados indígenas amistosos, les iba poniendo nombre cristiano

El Padre Arboleda¹⁷ de la Compañía de Jesús también recurre a él y le pide su colaboración para la Pontificia Universidad Javeriana de la que era director. Desde 1954 Gil Tovar será Profesor de Arte en dicha Universidad y luego director del Departamento de Arte. Fue también director de su Escuela de Periodismo que transformó, en 1964, en la primera Facultad de Comunicación Social de Colombia y Decano de la misma durante catorce años. En 1979 fue nombrado «Doctor Honoris Causa» en dicha Universidad.

Lo llaman también de la Universidad Nacional de Colombia donde será también Profesor de Arte. Posteriormente regentó la Cátedra de Historia del Arte y dirigió el Departamento de Historia de la Facultad de Artes entre 1961 y 1990, siendo, en la actualidad, Profesor Honorario de la misma. En el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario fundó el Centro de Educación Humanística en 1979 y fue su director hasta 1993, dirigiendo asimismo su revista especializada. También ha sido Catedrático en las Universidades de Los Andes, de América y de Santo Tomás en la capital colombiana. Fue director del Área de Humanidades en la Universidad de Jorge Tadeo Lozano, donde luego sería nombrado Decano de los estudios de postgrado en Artes.

Ha dado conferencias, invitado por diferentes universidades de varios países, en España, en los cursos de verano de la Rábida en Huelva, en Estados Unidos, en la Universidad de los Ángeles y en la de Carolina del Norte y en Perú, en la Universidad de San Marcos.

Ha sido Director del Museo de Arte Colonial de Bogotá entre 1975 y 1986. Es miembro del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y de la Asociación Internacional de Críticos (AICA). Es el

a los niños aborígenes. Y el nombre que más frecuentemente usaba, era, lógicamente, «Paco», como él mismo.

¹⁷ José Rafael Arboleda Cabrera (Bogotá 1916-1992) era jesuita. Estuvo en 1947 en Estados Unidos con una beca del gobierno colombiano para estudiar Antropología. Fue profesor en la Universidad Pontificia Javeriana durante casi 40 años. En 1948 se le encargó la creación de la Biblioteca de dicha Universidad. También creó allí en 1950 la Escuela de Periodismo. Durante muchos años fue director de la Biblioteca y de la Revista de la Universidad.

Presidente de la Fundación Humanismo y Humanidades¹⁸ y es, asimismo, un experto evaluador de obras de arte.

Ha tenido fructíferas relaciones con eminentes historiadores españoles como Diego Angulo Íñiguez¹⁹, Enrique Marco Dorta²⁰ o Santiago Sebastián²¹ y con otros intelectuales colombianos y mexicanos.

Francisco Gil Tovar mantiene la nacionalidad española, al igual que su mujer. Después de más de cincuenta años en Colombia, con múltiples reconocimientos profesionales y sociales por parte de ese país, después de tener sus hijos y haber realizado su vida allí, la sigue manteniendo y ni siquiera ha tomado la doble nacionalidad que le ofrecieron en múltiples ocasiones.

A finales de 2005, para Navidad, Francisco Gil Tovar publica, en una edición privada para familiares y amigos, un pequeño librito titulado *De pequeñas cosas* donde recoge (según él mismo nos cuenta en la introducción)²² esas anécdotas o cosas peculiares que nos suceden a lo largo de la vida a todos nosotros, pero que él esboza en papel para que permanezcan ante la fragilidad de la memoria.

Estos pequeños relatos nos hablan de los valores humanos del Gil Tovar y de sus recuerdos salpicados de anécdotas. Van ordenados de manera cronológica, anteponiendo los que corresponden a la niñez, su adolescencia y primera juventud en España (16 relatos) y luego los de su etapa colombiana (8 relatos).

De su niñez, nos cuenta sobre su nacimiento, primeros pasos en la escuela y algunos juegos infantiles. De su adolescencia, añejos recuerdos del primer día de la guerra civil en Granada (aquel 18 de

¹⁸ Este centro tuvo una vida efímera aunque de interés. Hoy día, señala Gil Tovar con fina ironía, sólo hay un único socio, su mujer, y él como Presidente.

¹⁹ Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Diego Angulo Íñiguez*. Granada: Universidad, 1986.

²⁰ Véase el prólogo que Diego Angulo hace al libro de MARCO DORTA, Enrique. *Estudios y documentos de arte hispanoamericano* (prólogo de Diego Angulo Íñiguez). Madrid: Real Academia de la Historia, 1981, págs. VII-VIII.

²¹ Datos biográficos del historiador aparecen en la presentación que Gabriel Pardo García-Peña hace al libro: SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación la Candelaria/Convenio Andrés Bello, 2006

²² GIL TOVAR, Francisco. *De pequeñas cosas*. Bogotá, 2005-2006. pág. 8

julio de 1936) y sus primeros pasos (y los únicos) sobre las tablas de un teatro, en una obra organizada por el que luego sería gran director teatral José Tamayo. De su primera juventud en España, podemos destacar la historieta «Primer libro»²³, recordando con gracejo su primera publicación de 1947: *125 chistes ilustrados*, donde recogía los chistes más interesantes de su colaboración con el periódico *Patria*. Y de su etapa colombiana, destacar *Inverosímil*²⁴, o cómo, recién llegado a Colombia a mediados de 1953, le nombraron funcionario del Estado (Asesor Plástico de la Presidencia de la República) sin tener aún el certificado de residencia y cómo, poco después, simultaneaba ser profesor de la jesuita Universidad Javeriana y de la Universidad Nacional.

A principios de junio de 2009, aprovechando un viaje que realizó de vacaciones por España, se le rindió un homenaje por parte de la Universidad de Granada, representada por el Grupo de Investigación «Andalucía-América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas» y por parte del Ayuntamiento de Atarfe.

El día 9 de Junio a las 12 horas en el Centro Cultural del Ayuntamiento de Atarfe se celebró un acto con asistencia de numeroso público, entre ellos representantes de centros docentes del pueblo, donde se glosó su figura desde el punto de vista biográfico y su evolución como un intelectual humanista. Gil Tovar respondió agradeciendo los panegíricos que sobre él se expusieron y comentando su propia visión resumida (con un tono muy simpático) sobre su vida, tanto en España como en Colombia. Como detalle especial comentó que era la primera vez que pisaba Atarfe, ya que aunque nació allí, salió del pueblo antes de empezar a andar.

UN PLANO URBANO DE GRANADA DE 1939

Durante el periodo de la guerra civil española (1936-39), Granada se encontraba en zona franquista. La capital casi nunca estuvo sometida a situaciones excesivamente convulsas, tales como bombardeos aéreos o ataques masivos de tropas.

²³ Ibídem, pág. 39

²⁴ Ibíd., pág. 52

En esos años, Francisco Gil Tovar (entonces un adolescente ya que contaba 12 años cuando estalló el conflicto), se entretuvo, a título personal, en realizar un plano urbano de Granada, con enorme meticulosidad y con unos medios de lo más rudimentarios (tomaba las medidas a pasos, aunque para distancias más largas usaba una cuerda con nudos).

Ese plano, fechado en 1939, lo estuvo realizando durante los dos años precedentes. Debemos imaginarnos a un chico de trece años «pateando» las calles de Granada en plena guerra civil, tomando sus dibujos y medidas. Este documento consideramos que tiene un importante valor histórico, definitorio de la personalidad y constancia que poseía desde joven Francisco Gil Tovar.

El plano original tiene unas dimensiones de 80 x 57 cm y está dibujado en tonos ocres y marrones. Los nombres de las calles y los



Plano de Granada, 1939

principales edificios están rotulados a mano con letra muy pequeña pero claramente legible. Para distinguir las diferentes tipologías edilicias, en el ángulo inferior izquierdo aparece una leyenda con el significado de los diferentes colores empleados, a saber: las manzanas, los edificios públicos, los jardines, los ríos y las zonas en proyecto de reforma. En el ángulo superior derecho, aparece un cuadro con la fecha de realización, un listado de los principales monumentos de la ciudad y la escala utilizada; y, en el ángulo inferior derecho, aparece el nombre del autor y la fecha (XXII-VIII-MCMXXXIX).

Debemos resaltar aquí que se trata de una descripción topográfica muy exacta de la Granada de 1939, con una toponimia de la época donde encontramos importantes cambios en nombres de calles y plazas respecto a la actualidad: Plaza de Cánovas del Castillo en la actual Plaza del Carmen, Plaza del Generalísimo Franco en la actual Plaza Nueva, Calle del General Narváez en la actual Puentezuelas, calle Martínez Campos en la actual Alhóndiga, del Poeta Zorrilla en la actual Mesones, etc.

GIL TOVAR Y EL PERIÓDICO *PATRIA*

Durante el año 1946, Francisco Gil Tovar, estuvo colaborando en este periódico de Granada, principalmente mediante la ilustración gráfica (aunque también ejerció puntualmente como crítico de arte), presentando en la parte inferior de la última página, una viñeta de humor, que ocupaba aproximadamente un octavo de la superficie de la página. Era la nota amable del día dentro de unas noticias que, a pesar de la demagogia impuesta en los medios de comunicación de la época, no se destacaban por su luminosidad y alegría.

En sus viñetas aparecen personajes muy definidos denominados «monos», tipos de prominente nariz y grandes pabellones auriculares²⁵.

²⁵ Cfr. MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. «Patria y sus dibujantes. La otra “Escuela” del humor gráfico granadino (1935-1983)». En: *Sonrisas de Granada*. Granada: Tecné-Gabinete de Cultura, 2007, págs. 119-153; y «La distorsión artística de la realidad. El humor gráfico en la prensa diaria de Granada: de Tovar a E. Bonet». *El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* (Granada), 5 (2009), págs. 146-184.

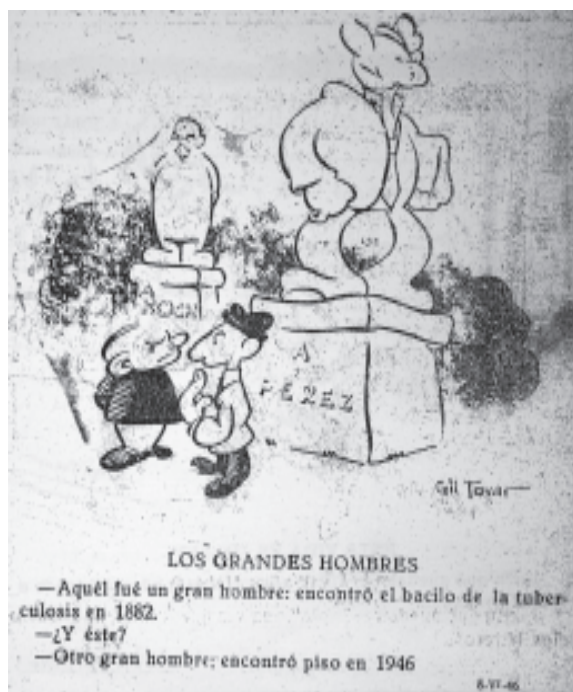
Nunca aparecen más de tres o cuatro individuos que serán los protagonistas de unos diálogos sobre temas de actualidad, en los que el autor descarga su particular modo de ver la vida que le rodea, con un humor ácido y tierno a la vez.

Esos «monos» sirven a Gil Tovar para reflexionar sobre los problemas «universales» que la sociedad española del momento sufría. A través de sus comentarios, quedan reflejadas las principales carencias del momento: el casi imposible acceso a la vivienda, las restricciones de bienes básicos, las cartillas de racionamiento, los favoritismos para los puestos de trabajo, etc. Muchas veces serán los niños los protagonistas de una parte de los diálogos.

La estructura de la viñeta era siempre muy similar. En la parte superior izquierda aparecía el título de la misma, a la derecha el nombre del autor, Gil Tovar, debajo el propio dibujo de la viñeta y, en la zona inferior, en letra más pequeña el texto explicativo de la misma, generalmente en forma de diálogo corto entre los personajes que allí aparecían.

La primera colaboración fue el sábado 8 de junio de 1946. Gil Tovar comenzaría una fértil cosecha de viñetas humorísticas, que se iría desarrollando a lo largo de varios meses, en que cada día, excepto los lunes que no se editaba el periódico, el lector de *Patria* podía contemplar su humor. Esta participación continua y constante duró hasta el domingo 29 de octubre de 1946. En los siguientes días se alternaron sus dibujos con los de otros dibujantes que luego también serían famosos por sus caricaturas: Maldo, Conti y otros. Su última viñeta sería la correspondiente al martes 19 de noviembre de 1946.

El 25 de junio de 1946 aparece en *Patria* un artículo dedicado a Francisco Gil Tovar. Esta vez él no es colaborador, ni como dibujante ni como crítico, sino que se sitúa como protagonista de la misma e incluso aparece una fotografía suya (tenía 22 años). Se trata de un texto sobre la inauguración de una exposición que se celebra en los salones de la Sociedad Sierra Nevada en Granada de obras pictóricas que él ha realizado. Son trece acuarelas, doce dibujos a pluma y cuatro óleos que reciben una entusiasta acogida por parte del público y crítica, especialmente acuarelas y plumillas, (con mención especial al cuadro titulado *Cipreses*), ya que los óleos, según el crítico del artículo, desmerecen mucho del resto y hubiera sido preferible



*Primera caricatura en «Patria»,
Junio de 1946*



*Última caricatura en «Patria»,
Noviembre de 1946*

cambiarlos por algunas de las magníficas caricaturas por las que Gil Tovar era ya conocido²⁶.

Se trata principalmente de paisajes granadinos y algunos madrileños, donde se recoge la esencia del espíritu de cada ciudad. Francisco tiene entonces veintidós años y ya destaca como un dibujante excepcional, bien sea en el mundo de la caricatura o retratando paisajes que le son queridos.

El martes, 8 de febrero de 1966, encontramos una nueva referencia a Francisco Gil Tovar, en el diario *Patria*. Ese día el artículo está dedicado específicamente a él, que en aquellas fechas ya era un intelectual reconocido en Colombia y en muchas partes de Hispanoamérica. El artículo se titula «Gil Tovar triunfa»²⁷ y se alaba el buen hacer del escritor con motivo de la aparición de su libro *¿A dónde va el Arte?* Aquí aparece una caricatura en la que el propio Gil Tovar es protagonista.



Caricatura de Gil Tovar, febrero de 1966

²⁶ TORRE, Gonzalo de la. Periódico «Patria», 25-6-1946, pág. 3.

²⁷ Periódico «Patria», 8-2-1966, pág. 16

DIBUJOS JUVENILES

Hemos conseguido recopilar, por medio de su sobrino Eugenio Gil Rubio, algunos de los dibujos que Francisco Gil Tovar realizó alrededor de los años 40, antes de llegar a ser caricaturista en el periódico *Patria* en 1946. Se trata de cuadros de pequeño formato de diferentes paisajes granadinos realizados a plumilla en blanco y negro entre 1938 y 1940 y otros de sus primeros viajes por Mallorca y Tenerife a mediados de los 40, éstos ya a color. Todos ellos se basan en apuntes tomados directamente del natural.

Por orden cronológico, tenemos en primer lugar una vista de la Carrera del Darro de 1938, luego tenemos una vista de la Alhambra desde la Cuesta de los Chinos de marzo de 1940. De junio de 1940 tenemos una vista de la Catedral tomada desde el tejado de su casa en Marqués de Falces que nos da una idea del paisaje urbano granadino en 1940, cuando ningún edificio del centro de Granada superaba las cinco alturas. También tenemos un rincón del Carmen de los Mártires que no tiene fecha pero parece de esa misma época.



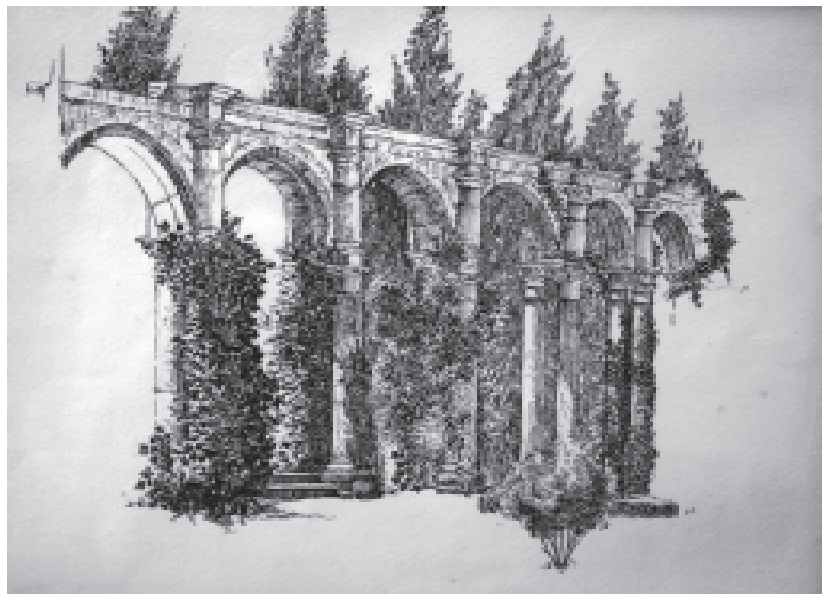
Dibujo de la Carrera del Darro, 1938



Dibujo de la Alhambra, 1940



Dibujo de la Catedral, 1940



Dibujo del Carmen de los Mártires, 1940

En 1944 fue a visitar a una de sus hermanas que residía en Mallorca y de allí se trajo una plumilla con fondo de color, donde recogía un rincón típico mallorquín, con un arco de medio punto asimétrico. Ya en 1945, en un viaje a Canarias a visitar a otra de sus hermanas, realizó una acuarela donde recoge la flora típica canaria y que destacamos aquí porque la acuarela no era su especialidad y es la única que se conserva.

PRIMEROS LIBROS PUBLICADOS

El primer libro que comenta Gil Tovar como propio, como ya hemos indicado, es *125 chistes ilustrados* en el año 1947. Fue publicado por Ediciones Trébol en Granada al precio de siete pesetas. Él mismo nos cuenta su propia versión del acontecimiento, en forma autobiográfica, en uno de los capítulos de su obra *De pequeñas cosas* de 2005, texto que transcribimos completamente por la precisa descripción:

«Sucedía que en 1946, como graduado en periodismo que era, colaboraba a título de prácticas sin sueldo en un diario de Granada donde



Dibujo de un rincón típico de Mallorca, 1944

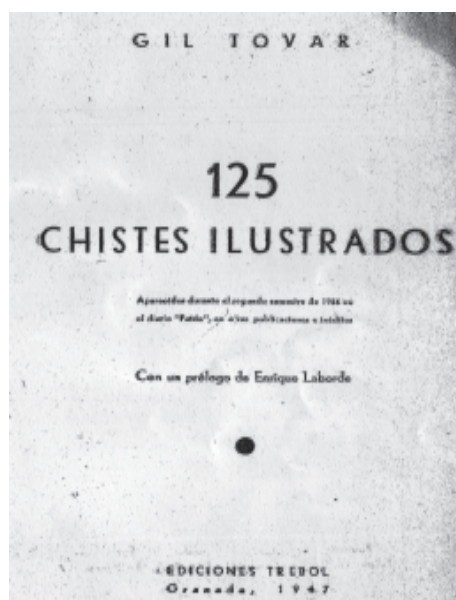


Dibujo de flora canaria, 1945

hacía un poco de todo: articulista, reportero, crítico de arte, dibujante, confeccionador y hasta humorista pues publicaba todos los días un chiste ilustrado de ser posible sobre cosas del día. Eran ocurrencias, notículas ilustradas con cierto humor que hoy me parecen agarbanzadas, tanto el dibujo como el texto, antiguos y nada puntiagudos; pero vistos ahora pueden reflejarme el estado social de la España de aquel tiempo... Ello fue el origen de la idea salvadora que emergió del caletre de mi amigo Manuel Pareja, quien más tarde llegaría a ser un afiebrado editor de campanillas: imprimir un librito con una selección de chistes aprovechando los clichés de zinc recuperados de la basura; así la edición no podía salir más barata y Pareja ya se frotaba las manos previendo el negocio; se descartaron los muy localistas y quedaron utilizables ciento veinticinco; se solicitó el entonces exigido cupo de papel también barato, que alcanzó solamente para cuatrocientos ejemplares... Se procedió a la impresión en una imprentilla cuya maquinaria no distaba mucho de la de Gutenberg, también barata, por supuesto — o más bien por presupuesto —. Se vendió rápidamente, con el resultado de una aceptable pérdida de dinero, quizá el mejor chiste del libro. Barato, mal editado, efímero y por mí negado y siempre oculto fue sin embargo el primero.

Lo quiero como se quiere a un hijo tonto.»²⁸

Sin embargo, ya habían aparecido con anterioridad cosas suyas. Nos referimos a unos dibujos que ilustraban el libro *Heraldos del Imperio* que se publicaba en 1943 en Granada y cuyo autor era el periodista malagueño Enrique Laborde (el mismo que cuatro años más tarde haría el prólogo de su libro *125 chistes ilustrados* antes mencionado).



Portada del libro «125 chistes ilustrados»

²⁸ GIL TOVAR, F. *De pequeñas cosas*. Bogotá, 2005-2006. págs. 40-41.

Otra obra suya de la que tenemos referencia por el propio Francisco Gil Tovar es una edición de *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving, que él mismo ilustró y que se publicó en 1949 por Ediciones Rumbos en Granada, una editorial fundada por su amigo Manuel Pareja, ya citado anteriormente²⁹.

También en 1949 se publicó *Gitanos de Granada* de Ortiz de Villajos, con ilustraciones de Gil Tovar³⁰. Aparecen nueve dibujos suyos, uno al comienzo del «propósito» del libro y los demás como fondo del título de cada uno de los ocho capítulos que componen la obra. La mayoría de estos dibujos están firmados por el autor, pero no todos. Como cosa curiosa destacamos que este libro no fue publicado por Ediciones Rumbos, con la que normalmente trabajaba Gil Tovar.

En 1951, se publicó en Ediciones Rumbos, ya en Madrid, *Así es la vida (40 diálogos sobre 40 temas)*, una obra en forma de pequeños ensayos dialogados, donde reúne, con agudo tacto, 40 diálogos sobre el cotidiano vivir de esa época, profundizando en las circunstancias de las que puede extraerse una enseñanza inesperada o un detalle humorístico en un tono absolutamente satírico. Escoge temas de actualidad en la España de finales de los 40, donde todavía existían las cartillas de racionamiento. Esta obra tuvo una magnífica acogida por parte de la crítica, tanto periodística como radiofónica.

A finales de 1952, esa misma editorial publica *8 historias de infelices*, donde el autor, con un estilo desenfadado, pero con un humor intencionado y fina sátira, nos cuenta en ocho historietas, con un protagonista diferente en cada una de ellas, diversas vivencias de la vida cotidiana de aquella época. Además del texto del libro, Gil Tovar es el autor de las ocho ilustraciones que lo acompañan, una por cada una de las historias.

²⁹ Desgraciadamente no hemos conseguido un ejemplar de este libro, a pesar de haberlo buscado afanosamente, tanto en la Biblioteca de la Alhambra, como en la Biblioteca Nacional, en librerías de viejo, en Internet... Ni el propio Gil Tovar con el que hemos contactado personalmente guarda un ejemplar de este libro. Sin embargo, sabemos que existió y que fue ilustrado con dibujos suyos.

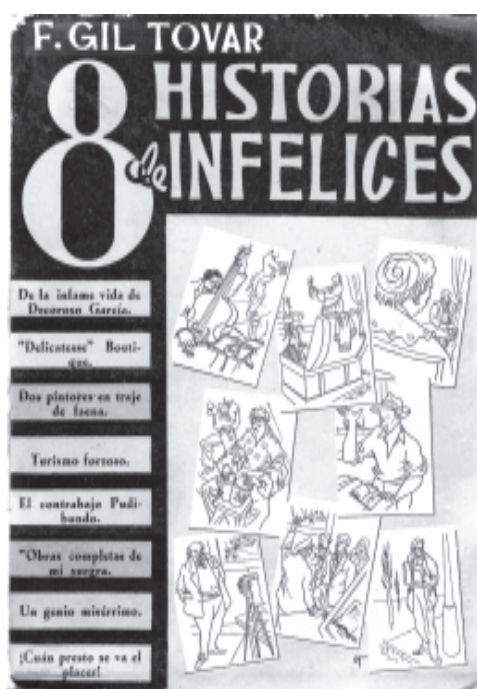
³⁰ ORTIZ DE VILLAJOS, Cándido G. *Gitanos de Granada: (la Zambra)*. Granada: Ed. Andalucía, 1949.

También en 1952 en la misma editorial Rumbos publica *La muerta* de Carmen Laforet, donde se incluyen siete ilustraciones de Gil Tovar. Se trata de unos dibujos realizados a plumilla, a página completa, que ilustran cada uno de los ocho capítulos de la obra (el capítulo titulado «al colegio», que es muy corto, no contiene ninguna ilustración)³¹.

En 1953, en la misma editora, publica una versión de *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer ilustradas por Gil Tovar. Se trata de un pequeño librito, en formato de bolsillo, donde cada una de las 8 leyendas que nos presenta va encabezada con una ilustración y aparecen dos o tres más dentro de cada una de las mismas. La obra cuenta con un total de 26 ilustraciones en las que siempre destaca el color verde.

En 1955, cuando nuestro autor llevaba instalado en Colombia más de dos años, aparece una nueva obra en España con sus ilustraciones. Se trata de *El árbol herido*, un libro de poemas de pequeño formato y 62 páginas cuyo autor es Tomás Preciado y que incluye varios dibujos de Francisco Gil Tovar³².

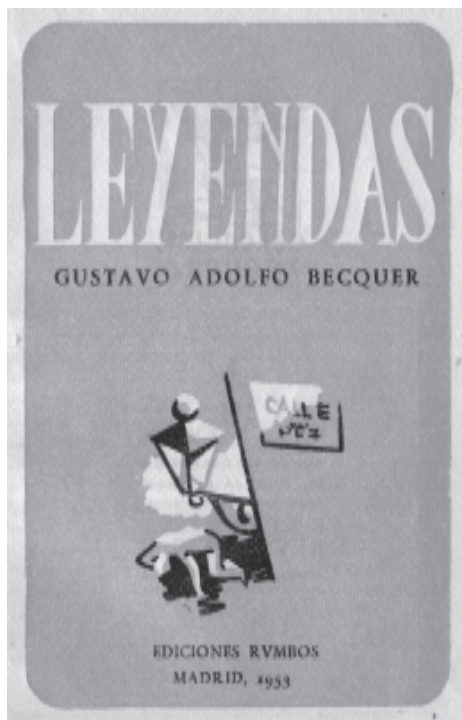
Estos apuntes sobre la vida y labor de Francisco Gil Tovar en España antes de su partida hacia Colombia completan el perfil biográfico y profesional que otros investigadores han estudiado con profundidad al otro lado del Atlántico dadas las altas cualidades científicas y la enorme actividad docente, museográfica y crítica desarrollada a lo largo de su fructífera vida académica.



Portada del libro «8 historias de infelices»

³¹ LAFORET, Carmen. *La muerta*. Madrid: Rumbos, 1952.

³² PRECIADO, Tomás. *El árbol herido*. Madrid: Orbe, 1955.



Portada del libro «Leyendas de Bécquer»



Ilustración de una de las Leyendas

Francisco Gil Tovar: semblanza biográfica de un maestro en arte y cultura

Claudia Cecilia Castillo Segura

GIL TOVAR EN COLOMBIA

Hasta nuestros días y por más de cinco décadas, Francisco de Paula Gil Tovar ha venido desarrollando un permanente trabajo profesional en el campo artístico y cultural colombiano. Nacido el 9 de diciembre de 1923 en Atarfe, municipio de Granada, Gil Tovar desembarca en el puerto de Cartagena a comienzos del año 1953, para dar los primeros pasos de una brillante trayectoria, que lo llevaría a recorrer los senderos de la crítica y la historia del arte, la experiencia académica y la acción cultural en Colombia, a partir de un trabajo denodado y científico con el que logra explorar rasgos particulares que identifican el arte y la cultura colombiana.

Para entonces, ya había realizado varias actividades culturales en España. Su formación autodidacta en el manejo de técnicas como el óleo, la acuarela y el dibujo, lo llevaron a realizar exposiciones individuales en la ciudad de Oporto, en Portugal, y en la Sociedad Sierra Nevada de Granada, en 1946: «en Granada era más conocido como dibujante. Es que yo hice retratos de gitanos, pintura gitana costumbrista; Granada era y aún es muy abundante en población gitana»¹.

Esas cualidades de dibujante, las practicó también en el diario *Patria* de Granada en 1950, cuando se desempeñó como caricaturista y además logró incursionar en la crítica de arte. Hasta 1952, estuvo

¹ GIL TOVAR, Francisco. [entrev.] Claudia Cecilia Castillo Segura. Bogotá, 30 de enero de 2009.

vinculado a Ediciones Rumbos, en la misma ciudad, en donde colaboró con la ilustración de varios libros, así como de la mayor parte de los números de la revista del mismo nombre². Tres de sus primeras obras escritas fueron publicadas por esta misma editorial: *El Mando de Juventudes* (1949), *Así es la vida* (1951) y *Ocho historias de infelices* (1952). Ese mismo año, recibe el título de periodista de la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid y como alumno, hace un breve recorrido por el Instituto de Humanidades y por la Real Academia de San Fernando, «Yo iba para clases de pintura libre, pero allí no hice carrera de bellas artes. Entonces se llamaban alumnos libres»³.

Con el bagaje cultural que le da su formación intelectual y la experiencia en diferentes conferencias sobre arte en las ciudades de Granada, Madrid y Oporto, el joven crítico e historiador del arte, en calidad de delegado de prensa en asuntos culturales, de la embajada de España, llega a Colombia por invitación del Ministerio de Educación Nacional, a participar en una serie de conferencias sobre temas del arte español del siglo XX y su interpretación, características del arte andaluz, y particularidades históricas y urbanísticas de la ciudad de Granada, que tenían lugar en la Biblioteca Nacional. Durante el mismo tiempo, Gil Tovar presenta una exposición de pintores catalanes contemporáneos en el Museo Nacional de Colombia.

Como complemento, escribe varios artículos de prensa y revistas, en los que se recogen las memorias de sus conferencias y se reseña la exposición que presenta entonces; «Granada ciudad de barro y oro»⁴, y «La exposición de pintores catalanes», publicados en el diario *El Siglo*, así como «Andalucía sin pandereta»⁵, escrito para la *Revista Bolívar*, son tres de esos artículos y de los primeros publicados por el crítico en Colombia en la primera mitad del año 1953. Junto

² AROSTEGUI MEJÍAS, Antonio; LÓPEZ RUIZ, Antonio. *Arte granadino actual. 60 años de arte granadino (1900-1962)*. Granada: Aula de Cultura del Movimiento, 1974.

³ GIL TOVAR, Francisco. [entrev.] Claudia Cecilia Castillo Segura. Bogotá, 30 de enero de 2009.

⁴ GIL TOVAR, Francisco. «Granada ciudad de barro y oro». *Páginas literarias, El Siglo* (Bogotá), 11 (enero, 1953), pág. 1.

⁵ GIL TOVAR, Francisco. «Andalucía sin pandereta». *Revista Bolívar* (Bogotá), 20 (junio, 1953), págs. 907-923.

a esos textos y a finales del mismo año escribe para la misma revista *Algunas precisiones en torno a la pintura contemporánea* y *Para un breviario de crítica artística*, que serían la base de *Breviario de arte y crítica* (1954), primer libro publicado por Gil Tovar en este país.

En principio la estadía del crítico en Colombia era de carácter temporal y tenía como único fin cumplir con los compromisos profesionales adquiridos. Pero es una etapa en la que España se encuentra en crisis por efecto de la guerra civil y la posguerra mundial, mientras que en Colombia se experimenta una especie de bonanza económica, pese a las dificultades sociales y políticas causadas por el fenómeno de la violencia⁶.

Consciente de las circunstancias que lo rodean, Gil Tovar vislumbra posibilidades favorables para ejercer su labor profesional en Colombia. Por esto decide radicarse en un país que lo acoge con beneplácito y que le abre las puertas para ingresar a distintos escenarios del arte y la cultura, sobre la base de no participar en asuntos de la política nacional.

Una vez asentado en Colombia y con la idea de constituir su familia, celebra su matrimonio por poder el 24 de enero de 1953, con la española María Cristina Marín Valenciano, quien poco tiempo después llegaría de España. Pronto nacerían sus hijos Maripaz (1954) y Javier (1955), ambos de nacionalidad colombiana.

Desde entonces, parte de sus actividades profesionales en Colombia se inscriben en aportes colectivos que, desde los distintos escenarios en que participa, impulsaron el desarrollo del arte de la modernidad y han enriquecido la cultura colombiana. Estos corresponden, sin lugar a dudas, principalmente a la crítica y la historia del arte, desde donde realiza varias aportaciones de carácter individual en el transcurso de su vida profesional en este país de Iberoamérica.

⁶ VEJARANO ALVARADO, Fernan; MARTÍNEZ GORROÑO, María Eugenia; HOYOS URIBE, Carlos. *Memoria y sueños. Españoles en Colombia. Siglo XX*. Bogotá: Fundación españoles en Colombia, 2004, págs. 227-234.

GIL TOVAR Y LA CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE EN COLOMBIA

Las prácticas artísticas de mediados del siglo XX en Colombia, participan de la misma dinámica de cambio que se vive en los demás sectores de la sociedad colombiana: desde lo político y económico, hasta lo sociocultural y artístico, existe la tendencia a superar lo acontecido en el pasado. Los artistas hasta entonces académicos y tradicionales, son seguidos por una nueva generación que incursiona en nuevos lenguajes plásticos y dan lugar a lo que se conoce conceptualmente como Arte moderno. Se logra la autonomía en el arte y con ello la configuración de su propio campo; se crean y consolidan varias instituciones para el fomento y la difusión del arte colombiano y, a la par del desarrollo de los medios de comunicación, aparece la figura del crítico de arte profesional.

En principio, el círculo de crítica en Colombia estuvo conformado principalmente por intelectuales y expertos en arte procedentes de otros países, quienes aportaron nuevas ideas y conceptos artísticos, con lo que colectivamente ayudaron a consolidar la modernidad artística en Colombia⁷. La figura de Gil Tovar se incorpora a este selecto grupo de personalidades del campo del arte colombiano, y a lo largo de su vida profesional, realiza varias labores que dan como resultado distintos aportes a la cultura colombiana.

Su obra crítica la desarrolla principalmente en la prensa nacional, por ser éste el medio de comunicación por excelencia de la crítica de arte. Diarios como *El Tiempo*, *El Siglo* y *El Colombiano*, entre otros, publicarían numerosos artículos sobre arte y crítica escritos por el historiador español, particularmente entre las décadas del cincuenta y setenta, cuando su labor en esta área fue más prolífica. También son relevantes sus escritos en varias revistas especializadas en arte, que verían la luz a mediados del siglo XX, como por ejemplo *Arte en Colombia*, *Revista Espiral* y *Revista Bolívar*, entre otras.

Además de la expresión escrita, las habilidades que Gil Tovar cultivó como dibujante e ilustrador de Ediciones Rumbos, en Grana-

⁷ CASTILLO SEGURA, Claudia Cecilia. *Gil Tovar en el escenario del arte moderno colombiano. Aportes de la crítica de arte a la construcción social del patrimonio artístico*. Bogotá: Facultad de estudios del patrimonio cultural. Universidad Externado de Colombia, 2008. Tesis sin publicar, págs. 38-39.

da, se verían reflejadas en las ilustraciones que realiza para las revistas colombianas Bolívar y Hojas de Cultura Popular, las cuales guardan una relación temática con distintos textos de poetas, historiadores y literatos reconocidos en el ámbito cultural colombiano.

En cuanto a su contenido, los discursos críticos de Gil Tovar abordan diferentes temáticas, que van desde lo tradicional en el arte hasta el tema de las vanguardias artísticas, y están orientados a inculcar en el público una mejor disposición frente al arte y la cultura. Por eso los argumentos del historiador girarían en torno a los temas generales del arte, sin que en ellos se advierta una toma de posición personal y más bien que se perciba una especie de inclinación hacia la objetividad.

En la esfera de lo teórico, el paso del historiador por el Instituto de Humanidades de Madrid, el año anterior a su llegada a Colombia, deja una huella indeleble en su pensamiento; se trata de la obra del filósofo español Ortega y Gasset, que influencia el sentido humanista de su vida profesional y a la vez le guía para encontrar en la filosofía, sus principales referentes teóricos para la valoración de la obra de arte⁸.

Esos referentes junto a su conocimiento acerca de los estilos de las grandes épocas de la historia y las investigaciones que realiza sobre el arte producido en Colombia, le permiten establecer criterios para la valoración artística de las obras, que de manera general contemplan pautas como por ejemplo: el estudio de la actitud del artista frente al arte; la apreciación de la obra como unidad; el estilo que define la forma del mundo en una época determinada; el espíritu o sentimiento del artista que se refleja en su obra; la escuela según las condiciones geográficas en las que se produce el arte; y sus valores universales. Y de manera particular, los criterios que establece para la apreciación de las obras, dependen de las circunstancias históricas de la producción artística a la que pertenecen las mimas⁹.

⁸ Ibídem, págs 52-57.

⁹ Ibíd., págs 58-63.

Es así que a través de su obra crítica, realiza la valoración histórica y artística de la obra de algunos artistas como *Eduardo Ramírez Villamizar*, *Fernando Botero*, *Enrique Grau*, *Armando Villegas* y *Alejandro Obregón*, considerados por el crítico como los máximos exponentes de la vanguardia artística en Colombia, y varios artistas más que hicieron parte del panorama del arte colombiano de mediados del siglo XX en Colombia¹⁰.

La tendencia a la objetividad en sus discursos críticos y la contraposición de conceptos artísticos, le darían a la crítica de arte de Francisco Gil Tovar, ese carácter didáctico con el que logra introducir el concepto del *Arte Colonial* sobre las bases teóricas de los años cincuenta y sesenta, cuando la crítica en general le apuesta casi exclusivamente a una renovación radical en el arte colombiano. De esta manera, el historiador se aproxima a la producción artística del periodo colonial en sus diferentes expresiones.

Su primer encuentro con el arte de la colonia se produjo en 1953, durante el tiempo en que además de pronunciar las primeras conferencias sobre arte en Colombia, había venido según él «a hacer algún estudio aquí... de paso, estudio de arte colonial y de arte antiguo, sobre todo de la influencia de Andalucía en la arquitectura y en la decoración en Colombia; a tomar datos y notas para eso, para poder describir algo sobre la influencia mudéjar en Colombia, concretamente...»¹¹.

Estudioso del arte andaluz e interesado por el arte colonial, el joven crítico e historiador del arte inicia el trabajo investigativo, que paralelo a otras labores, ha realizado acerca de este tema en Colombia. Fruto de ese trabajo intelectual, se conocen en la actualidad varias publicaciones y artículos de prensa y revistas especializadas, en los que se exponen temas sobre arquitectura, escultura, pintura, orfebrería y mobiliario de la colonia, como por ejemplo *El arte colonial en Colombia* —en colaboración con Carlos Arbeláez Camacho— (1968) y *Arte del periodo colonial*. En *historia del arte colombiano* (1977, 1980, 1984).

¹⁰ Ibid., págs 35-38.

¹¹ GIL TOVAR, Francisco. [entrev.] Claudia Cecilia Castillo Segura. Bogotá, 30 de enero de 2009.

Pero, dentro de sus investigaciones más destacadas en el ámbito artístico colombiano, se encuentran aquellas que realiza acerca de la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, las cuales permiten considerar a Gil Tovar como el historiador que con más rigor ha estudiado la obra de este pintor, que es reconocido en la actualidad como uno de los más representativos del periodo colonial en Colombia.

De esta manera, el crítico contribuye con sus estudios a reafirmar la importancia de Vásquez Ceballos para la historia del arte colombiano, porque la validez de sus argumentos es sobresaliente respecto de otros historiadores que han abordado el mismo tema¹². Entre las publicaciones relacionadas con el pintor neogranadino se distinguen los siguientes títulos: *Gregorio Vásquez Ceballos. Dibujos* (1995); *Gregorio Vásquez Ceballos* (1976); *Gregorio Vásquez y su Obra, en historia del arte Salvat*, (1977), y *La obra de Gregorio Vásquez*, (1980).

En consecuencia, sus discursos constituyen un fragmento de la memoria de las prácticas artísticas de mediados del siglo XX en Colombia y su obra crítica conforma en la actualidad un *corpus* teórico y conceptual, que sirve de guía para el conocimiento del arte colombiano en sus distintas manifestaciones: desde el arte colonial hasta el tema de las vanguardias.

GIL TOVAR Y SU EXPERIENCIA EN LA ACADEMIA

De manera general, el crítico de arte en Colombia en ejercicio de su oficio, desarrolla una labor paralela a otras actividades, que no solo involucran aspectos del medio del arte, sino que se extienden a otros sectores de la sociedad, como el de la educación. Muestra de ello son las actividades que desarrollan algunos críticos que asumen cátedras sobre historia del arte y la cultura en distintas universidades colombianas.

Es el caso de Gil Tovar quien, poco tiempo después de llegar a Colombia, se vincula a la academia, en donde además de cumplir sus compromisos como profesor titular de algunas asignaturas, par-

¹² MONTROYA LÓPEZ, Armando; GUTIÉRREZ GÓMEZ, Alba Cecilia. *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008, págs. 87-92.

ticipa en la reestructuración y creación de algunos programas académicos, en distintas instituciones. La cátedra universitaria ha sido uno de los pilares de la labor de Gil Tovar en Colombia y su acción muy extendida en este campo.

En 1954, fue nombrado profesor titular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Javeriana para asumir la cátedra de Historia del Arte. Allí también participa con sus discursos críticos en la revista de esa institución universitaria. Con el conocimiento derivado de su formación profesional en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid, avanza en el terreno del periodismo en la misma universidad, en donde además de haber sido profesor y director del departamento de arte, dirigió la Escuela de Periodismo que más tarde, en 1971, ayuda a convertir en la primera Facultad de Comunicación social de este país; Gil Tovar fue nombrado como su primer decano académico.

Introducción a las ciencias de la comunicación social (1967), *El revolucionario futuro de la comunicación* (1970), y *Rumbos humanos en la enseñanza de la comunicación* (1977), son algunos de sus libros, publicados por la Pontificia Universidad Javeriana, que en 1979, le otorga al crítico e historiador un *Doctorado Honoris Causa en Arte* por su labor académica y profesional en el medio cultural y artístico colombiano, y que posteriormente le hace un reconocimiento por su trayectoria y aporte de conocimientos a la comunidad universitaria, en 2006¹³.

Al tiempo que se vincula a la Pontificia Universidad Javeriana, acepta la cátedra de historia del arte en la Universidad Nacional, en donde además fue director del Departamento de Historia de la Facultad de Artes, entre 1961 y 1990. El Instituto de Investigaciones Estéticas de esta universidad, publica su obra *Jim Amaral. Pintor. Escultor*, en 1988. En reconocimiento a su labor educativa, esta institución le concede la distinción de *Profesor Honorario en Artes* a partir de 1989.

¹³ Pontificia Universidad Javeriana. [En línea] 23 de 08 de 2006. [Citado el: 7 de 02 de 2009.] http://www.javeriana.edu.co/puj/rectoria/sec_general/acuerdos.htm.

A finales de la década del setenta, con su amplia experiencia en el medio universitario y reconocimiento por su trayectoria en el campo del arte y la cultura, Gil Tovar se vincula al Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, en un momento que converge con la propuesta de la renovación del estudio de las humanidades y de la cultura en general, al interior de la estructura universitaria. Esto desemboca en el proyecto de educación humanística no formal elaborado por Gil Tovar, con base en el cual funda y dirige entre 1973 y 1993, el Centro de Educación Humanística, perteneciente a la misma institución universitaria.

El objetivo general de este centro, era dictar una «serie de cursos libres de humanidades y diversos programas especiales, conducentes a diplomas, según la demanda de cursos y especializaciones, que atendía intereses coyunturales»¹⁴, por lo que la programación del Centro de Humanidades era muy variada. Esto le dio la posibilidad a Gil Tovar de crear y dirigir el primer diplomado sobre *Crítica De Arte* (1988-1990) realizado en Colombia. Años atrás, la editorial de esta universidad había publicado *Historia y Arte en el Colegio Mayor Del Rosario* (1982), también escrita por el historiador español.

A punto de terminar su periodo en esta universidad y en reconocimiento a la meritoria labor que realizó en la misma, la Orden Mayor de Humanistas Rosaristas Caballeros de Calatrava, le otorga a Gil Tovar el carácter y título de Gran Maestro, Presidente Honorario y Humanista Insignia, en 1992.

Además de las ya mencionadas, son varias las instituciones universitarias de Colombia que han contado con los buenos oficios del historiador. En 1982 fue nombrado director del Área de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y decano de los Estudios de Posgrado en Artes de la misma institución, en 1997. También fue catedrático en otras universidades como la de los Andes, la

¹⁴ ORTÍZ RODRÍGUEZ, Álvaro Pablo. *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras del Colegio mayor de nuestra señora del Rosario: Del colegio mayor de nuestra señora del Rosario 1930-1999*. Bogotá: CIEC. Centro de Investigaciones, Estudios, Consultoría, línea Institucional de Investigación, Universidad del Rosario, 2003, págs. 109-152.

Universidad de América y la Universidad Santo Tomás. En los primeros años del Centro Nacional de Restauración, CNR, fue profesor de historia de la pintura colonial y de historia y reconocimiento de los estilos, y ha sido conferencista invitado en diferentes universidades de Latinoamérica y Estados Unidos.

El carácter pedagógico del trabajo de Gil Tovar y su espíritu humanista, lo impulsan a crear en la década del setenta *La Fundación Humanismo y Humanidades*, que durante su existencia, contó en su junta directiva con distintas personalidades de la esfera de la educación y la cultura en Colombia, como por ejemplo el ex ministro de educación Gabriel Betancur Mejía. Desde este espacio se realizaron aproximadamente ciento sesenta conferencias sobre distintos temas de cultura, hasta el fin de su existencia en 2005¹⁵.

Los aportes del profesor Francisco Gil Tovar a la educación son bastante significativos, pues ha contribuido con su conocimiento, a la formación de muchas generaciones de colombianos interesados en la comunicación, la cultura y el arte. Profesionales del ámbito cultural colombiano como críticos, historiadores, comunicadores y artistas, reconocidos en el campo de la cultura de la actualidad, se han nutrido del conocimiento que ha compartido el crítico e historiador granadino en Colombia.

GIL TOVAR Y SU ACCIÓN CULTURAL EN COLOMBIA

Durante los cincuenta y seis años de vigencia en el escenario cultural colombiano, Gil Tovar ha establecido varias relaciones con agentes o instituciones tanto del sector oficial como del sector privado que, en paralelo, le han permitido complementar el trabajo que ha venido realizando desde la crítica y la historia del arte, así como desde el ámbito académico, con lo que ha logrado extender sus aportes en materia de arte y cultura.

En el sector oficial y a comienzos de los años cincuenta, el nexo que significó un gran impulso para su carrera, fue el que estableció con el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla cuando obtuvo su nombramiento en 1954, como *Asesor Plástico de la Presidencia de la Re-*

¹⁵ GIL TOVAR, Francisco. [entrev.] Claudia Cecilia Castillo Segura. Bogotá, 30 de enero de 2009.

pública, cargo adscrito a la Oficina de Información y Propaganda del Estado, ODIPE; desde allí y en desarrollo de sus funciones, realiza varias y significativas actividades para su vida profesional.

Una de las más relevantes es la elaboración del primer plan de inventario del patrimonio artístico para Colombia, teniendo como referente histórico la elaboración del patrimonio artístico español. Éste fue el resultado del análisis de los asuntos de la cultura colombiana del momento. Era la primera vez que en Colombia se hacía referencia al tema del patrimonio en términos de su valoración y clasificación, así como de la relación que este tema guarda con lo político y económico, no solo a través de documentos oficiales sino por medio de artículos de prensa. En esa oportunidad el plan no se llevaría a cabo por problemas de presupuesto, pero toda la información recopilada por Gil Tovar durante su elaboración, sería la base para muchas de sus investigaciones acerca de la historia del arte colombiano¹⁶.

El inicio de sus estudios acerca de la obra de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, también tiene su origen allí: «...llegué a conocer su obra por casualidad... [Gregorio Vázquez. Dibujos] fue un encargo de la presidencia de la república en el año de 1955, y tenía como fin divulgar la obra de Gregorio Vázquez entre el cuerpo diplomático, los cardenales y la iglesia, en la navidad de ese año. Yo había escrito antes, Breviario de arte y crítica, en el año 1954», que contiene un conjunto de ideas sobre arte y crítica.

Además de estas obras, durante el mismo período Gil Tovar escribe *Trayecto y signo del arte en Colombia* (1957), primera publicación sobre la historia del arte colombiano, y dos tomos de *Historia del arte e iniciación al conocimiento de los estilos* (1957), en los que se explica la historia del arte universal y que en principio tenían como fin apoyar su actividad pedagógica en la academia. Estos textos y la mayoría de los realizados por Gil Tovar entre 1954 y 1957, fueron publicados por la Imprenta Nacional de Colombia o por la Empresa Nacional de Publicaciones, que operaban bajo la dirección de la misma oficina de la presidencia de la república.

¹⁶ CASTILLO SEGURA, Claudia, *Gil Tovar... Op. cit.*, págs 90-95.

Finalizado el gobierno de Rojas Pinilla, en 1957, los vínculos directos con el sector público quedarían por fuera del quehacer cultural del crítico, quien enfoca su desempeño profesional hacia otros escenarios, bien sea como docente, investigador o agente cultural, a lo que siempre prevalece su actividad como crítico e historiador del arte.

Su relación con los medios de comunicación se extiende al escenario de los programas de tipo cultural, que fueron emitidos un año después de la inauguración de la televisión nacional, en 1954. *Semana cultural* y *Diálogos*, son dos programas transmitidos entre 1955 y 1960, en los que el historiador participó con sus comentarios sobre arte, junto a otras figuras del ámbito cultural colombiano, como Otto de Greiff y el poeta Jorge Gaitán Durán¹⁷.

En la medida en que adelanta su labor crítica, Gil Tovar se va consolidando profesionalmente, con lo que rápidamente amplía el conjunto de relaciones que establece con distintas instituciones y agentes culturales del ámbito colombiano. Resultado de ese proceso y de su prestigio en el medio de la crítica y la historia del arte, es invitado a participar en varios eventos artísticos a nivel nacional, como por ejemplo los Salones Nacionales de Artistas entre la X y XIV versión, como jurado de selección, y en diferentes concursos patrocinados por la empresa privada para calificar las obras participantes.

Desde la dirección del Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA, es invitado para dirigir el Museo de Arte Colonial, cargo que desempeña entre 1975 y 1986. Estuvo vinculado a esta institución durante once años, tiempo que le permitió lograr una mayor compenetración con la producción artística del periodo colonial: «tenía allí las obras de Vásquez Ceballos, más los ciento seis dibujos y los podía manejar a mi gusto y a cualquier hora; y en cualquier momento acercarme y bajar alguna obra. Se me facilitó mucho el estudio de la obra de Vásquez».

El recorrido por esta institución también le brindó posibilidades para comprender esa época de la historia colombiana y observar detenidamente lo que él considera «que más vale de él [el museo],

¹⁷ Ibídem, págs 47-48.

es la casa, la primera universidad Javeriana que existió, fue allí, era exactamente la casa de estudios jesuitas que por eso popularmente se le llamaba Casa de las Aulas».

Gil Tovar ha sido un reconocido evaluador experto en arte. Su labor cultural, basada en serios criterios para la valoración histórica y artística de la obra de arte, y una labor desarrollada en algunas ocasiones con el apoyo de las ciencias y técnicas auxiliares de la historia, le han permitido establecer la autenticidad de numerosas obras. Hasta el año 2008, ha realizado cerca de mil cuatrocientas certificaciones de autenticidad y avalúo de obras pertenecientes a distintos periodos históricos, con mayor preferencia de obras del periodo colonial¹⁸.

De la misma forma, desde la década de los noventa ha venido realizando varios catálogos e inventarios de colecciones privadas de arte, y de colecciones que se resguardan en algunas iglesias de Colombia. El más notable es el de la iglesia de San Francisco en Bogotá, junto a otros de iglesias coloniales de diferentes pueblos del departamento de Boyacá¹⁹. En futuras investigaciones, estos catálogos e inventarios serán una contribución a la configuración de la historia del arte colombiano.

Con su trabajo intelectual en distintos escenarios, logró crear relaciones entre los campos de la educación, del arte y la cultura y parcialmente con el de la política, en las que lo pedagógico alcanza gran importancia, porque con ello se ha fortalecido la actividad cultural en Colombia. De esto se deriva el prestigio del crítico en el ámbito artístico y cultural internacional, que le da la posibilidad de ser miembro del Consejo Internacional de Museos, ICOM, del Conseil International des Musées y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, AICA.

Todas las consideraciones expuestas anteriormente han hecho merecedor a Gil Tovar de varios reconocimientos a lo largo de su carrera profesional en Colombia. Además de las distinciones realizadas en el ámbito académico, el crítico e historiador del arte fue condecorado en 1960, por parte del gobierno español, con la *Cruz de*

¹⁸ GIL TOVAR, Francisco. [entrev.] Claudia Cecilia Castillo Segura. Bogotá, 30 de enero de 2009.

¹⁹ Ibídem, [entrev.].

Caballero de la Orden de Isabel la Católica por su acción cultural en Hispanoamérica, y en 1975, con la *Medalla al Mérito Educativo del Ministerio de Educación de Colombia*²⁰.

En 1992 recibió la *Condecoración Honor al Mérito en Categoría de Excelencia* de la Alcaldía Mayor de Bogotá, por su labor en el desarrollo cultural, y en 1995, la Presidencia de la República le rindió el homenaje nacional al *Maestro y su Vida*. En junio de 2006, Francisco Gil Tovar recibió la *Medalla al Mérito Cultural* otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia, en reconocimiento a los significativos aportes que desde la crítica y la cátedra ha hecho al desarrollo de las artes en Colombia²¹.

Además de las publicaciones que se han mencionado, en la obra crítica de Francisco Gil Tovar, se destacan entre otras, *Introducción al arte* (1960, 1963, 1969, 1974, 1988 1996); *El arte colombiano* (1976, 1980, 1984, 1997); *Últimas horas del arte* (1982); *Arte virreinal en Bogotá* —en colaboración con Álvaro Gómez Hurtado— (1987); *Desde lo humano. Cien temas* (1991); *Colombia en las artes* (1997); *Aves del paraíso: Alicia Tafur* (2005); y *Mentira del arte: ensayo* (2007).

Dentro del grupo de obras colectivas sobresalen: *Las artes plásticas durante el periodo colonial*. En *Manual de historia de Colombia* (1989); y *El pintor de la luz: Ricardo Gómez Campuzano 1891-1981* (2003). En total son cerca de sesenta obras publicadas en Colombia y España, a lo que se suman los numerosos artículos de prensa y revistas, que conforman un acervo documental de fuentes primarias importante para el estudio de las artes en Colombia.

Gil Tovar es considerado autoridad en el campo del arte colombiano por su conocimiento del arte y la cultura, las publicaciones que ha realizado en torno a este tema y por las acciones culturales que ha emprendido en este país. Las investigaciones que ha venido adelantando, durante el trayecto de su vida profesional, contribuyen a la memoria histórica de Colombia y con ello a la construcción social del patrimonio artístico²².

²⁰ GIL TOVAR, Francisco. *Colombia en las artes*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 1997.

²¹ ROZO, Francisco. Ministerio de Cultura. [En línea] Junio de 2006. [Citado el: 7 de Febrero de 2009.] <http://www.mincultura.gov.co>.

²² CASTILLO SEGURA, Claudia. *Gil Tovar... Op. cit.*, págs 87-96.

